

Luciano Castelli

30 Jahre Malerei

Das malerische Œuvre des Künstlers
von seinen Anfängen
bis Ende der 90er Jahre

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Matthias Liebel

Bamberg, im November 2004

Dekan:	Prof. Dr. Ingolf Ericsson
Erstgutachter:	Prof. Dr. Franz Matsche
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Frank Olaf Büttner
Prüfungsvorsitz:	Prof. Dr. Boris Braun
Tag der mündlichen Prüfung:	15. Juli 2005

Dank

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung einer im November 2004 an der Universität Bamberg eingereichten Dissertation. Er ist das Ergebnis intensiver Forschung, die ohne das Zutun und die Unterstützung vieler nicht möglich gewesen wäre. Besonderer Dank gebührt meinen Eltern, insbesondere meiner Mutter, die es über all die Jahre hinweg nicht leid wurde, mich in meiner Arbeit finanziell zu unterstützen. Ferner danke ich Herrn Prof. Franz Matsche (Universität Bamberg) für seine Bereitschaft, meine Forschungsarbeit zu betreuen und mit wertvollen Hinweisen und nützlichen Ratschlägen zu begleiten, sowie Herrn Prof. Frank O. Büttner (Universität Bamberg) für die Erstellung des Zweitgutachtens. Besonderen Dank schulde ich Luciano Castelli, der mir Auskunft über die Entstehungszusammenhänge seiner Werke gegeben hat. Er vermittelte mir Kontakte zu Kunstsammlern und Galeristen, stellte mir sein persönliches Archiv zur Verfügung und überprüfte die Richtigkeit der sachlichen Zusammenhänge meiner Ausführungen. Seine Unterstützung war für das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit von unschätzbarem Wert. Zu Dank verpflichtet bin ich Herrn Dr. Wolfhard Schmeißer (Reutlingen), der mir Einblick in seine Kunstsammlung gewährte und den Fortschritt meiner Arbeit mit sachkundigem Interesse verfolgte. Ich danke Salomé (Berlin) und Claudia Skoda (Berlin) für ihre Auskünfte über die Berliner Zeit des Künstlers, den Galeristen Daniel Blaise Thorens (Basel), Ingrid Raab (Berlin), Michael Schultz (Berlin), Tobias Hirschmann (Frankfurt) und Kaj Forsblom (Zürich) für ihre Bereitschaft, mir Einblick in ihre Depots zu gewähren und mir den Kontakt zu Sammlern und zu weiteren Ausstellungsveranstaltern zu vermitteln. Bei denjenigen, die sich durch meine Arbeit persönlich vernachlässigt fühlten, darf ich mich an dieser Stelle entschuldigen und mich zugleich für deren Verständnis und für deren Geduld bedanken. Bedanken möchte ich mich auch bei Dr. Kosala Ranathunge, der mir besonders während der Abschlußarbeiten geduldig und hilfreich zur Seite stand. All den Genannten und den Ungenannten, die meine Arbeit gefördert, unterstützt, begleitet und mit Interesse verfolgt haben, gilt mein herzlicher Dank.

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1 Fragestellung und Ziel der Arbeit	11
1.2 Literatur, Forschungsstand und Quellenlage	11
1.3 Methoden	12
2. Biographie	15
3. Werkübersicht bis anfangs der 80er Jahre	24
3.1 Die Anfänge	24
3.1.1 Kinderzeichnungen	24
3.1.2 Gemalte Tagebücher	25
3.1.3 Vom privaten Bildermacher zum öffentlichen Künstler	33
3.2 Das Frühwerk	41
3.2.1 Tonobjekte 1972/73	42
3.2.2 Transvestitistische Selbstinszenierungen in der Fotografie	47
3.2.3 Ich und die anderen. Das Bildnis des Künstlers und seiner Freunde 1973	49
3.2.4 Fotografische Selbstinszenierungen 1974 und 1975	79
3.2.5 Neue Wege in der Aquarellmalerei: Das Selbstbildnis des Künstlers 1976	81
3.2.6 Bilder im Übergang: Die Gemälde von 1977	90
3.2.7 Zu neuen Wegen: Irene 1978	98
3.3 Castelli, Berlin und die Malerei der Neuen Wilden	102
3.3.1 Luciano Castelli und die Künstler vom Moritzplatz	103
3.3.1.1 Luciano Castelli und Salomé – Gemeinschaftsprojekte	104
3.3.1.1.1 Salomé	105
3.3.1.1.2 <i>Geile Tiere</i>	107
3.3.1.1.3 <i>Big Birds</i>	109
3.3.1.1.4 <i>Seiltänzer</i>	111
3.3.1.1.5 <i>Rote Liebe</i>	117
3.3.1.1.6 <i>KaDeWe</i>	122
3.3.1.1.7 <i>Neue Figuration</i>	129
3.3.1.1.8 <i>Tiere</i>	137
3.3.1.1.9 Japanische Motive	145
3.3.1.1.10 Zusammenfassung	160
3.3.1.2 Luciano Castelli und Rainer Fetting - Gemeinschaftsbilder	164
3.3.1.2.1. Rainer Fetting	166
3.3.1.2.2 <i>A room full of mirrors</i>	168
3.3.1.2.3 <i>Bordell</i>	186
3.3.1.2.4 Zusammenfassung	192
3.3.1.3 Castelli-Fetting-Salomé	194
3.3.1.4 Nachbemerkungen und Würdigung	197
4. Zentrale Motive im Œuvre von Luciano Castelli – Ihre Voraussetzungen und ihre Entwicklung	202
4.1 Figurenbilder	202
4.1.1 Frauenbilder	204
4.1.1.1 Die Anfänge	204
4.1.1.2 Das erotische Frauenbild	208
4.1.1.2.1 Auftakt	209
4.1.1.2.2 Liebe unter Frauen	209
4.1.1.2.3 Das autoerotische Frauenbild	219
4.1.1.2.4. Die Frau in erotischer Selbstinszenierung	238
4.1.1.2.4.1 Objekte der Begierde: Kriechende Frauen	239
4.1.1.2.4.2 Drei Kategorien der erotischen Selbstinszenierung	242
4.1.1.2.4.3 Latente Erotizismen	268

4.1.1.2.4.4 Ergebnis	274
4.1.1.2.5 Überblick und Würdigung	276
4.1.1.3 Liegende Frauen	280
4.1.1.3.1 Entwicklung	281
4.1.1.3.2 Zwischenergebnis	290
4.1.1.3.3 Schrottplatz	294
4.1.1.3.4 Allegorische Ableitungen	303
4.1.1.3.5 Landschaftsakte	307
4.1.1.4 Die geträumte Frau – Das Idealbild des Weiblichen	313
4.1.1.5 Das exotische Frauenbild	319
4.1.1.6 Die Frau in ihrer natürlichen Repräsentation	333
4.1.1.7 Die Freundinnen des Künstlers im Spiegel seiner Bilder	340
4.1.1.7.1 Luciano und Marina	341
4.1.1.7.2 Irene Staub	342
4.1.1.7.3 Birgit Hoffmeister	348
4.1.1.7.4 Bianca	356
4.1.1.7.5 Alida	360
4.1.1.7.6 Alexandra	366
4.1.1.7.7 Zusammenfassung	390
4.1.1.8 Ergebnis	402
4.1.2 Männerbilder	410
4.1.2.1 Einführung	410
4.1.2.2 Die Anfänge	413
4.1.2.3 Carlo	433
4.1.2.4 Die Freunde des Künstlers	471
4.1.2.5 Das exotische Männerbild	480
4.1.2.6 Venise: Arlecchino und Tod	491
4.1.2.7 Toreros	493
4.1.2.8 Louis Armstrong und Buster Keaton	497
4.1.2.9 Das erotische Männerbild	501
4.1.2.10 Deviationen des Geschlechtlichen: Transvestiten und Eunuchen	507
4.1.2.11 Ergebnis	511
4.1.3 Das Selbstbildnis des Künstlers	512
4.1.3.1 Einführung	513
4.1.3.2 Die Anfänge	514
4.1.3.3 Castelli und Salomé im Doppelporträt	542
4.1.3.4 Castelli als Musiker	559
4.1.3.5 Japanische Selbstporträts	564
4.1.3.6 Dog	590
4.1.3.7 Zebras	598
4.1.3.8 Indianerselbstporträts	604
4.1.3.9 Amitié Molinier	609
4.1.3.10. Die Mystifizierung des Ich: Luciano und der Schwan	617
4.1.3.11 Venise	626
4.1.3.12 Mozart	638
4.1.3.13. Castelli abstract	644
4.1.3.14 Japanese Revival: Chinesische Selbstporträts	647
4.1.3.15 Castelli im Rollenselbstporträt der späten 80er Jahre	675
4.1.3.16 Das Ich als Symbol	686
4.1.3.17 Spanische Selbstporträts	689
4.1.3.18 Selbstporträts der 90er Jahre	695
4.1.3.19 Zusammenfassung	705
4.2 Gemalter Diskurs: Castelli und die Kunst der anderen	710
4.2.1 Helmut Newton	712
4.2.2 Castelli und Molinier	727
4.2.3 Robert Mapplethorpe	734
4.2.4 Amedeo Modigliani	737
4.2.5 Willem de Kooning	744
4.2.6 Comment te dire adieu	747
4.2.6.1 Marc Chagall	748
4.2.6.2 Meret Oppenheim	756

4.2.6.3 Salvador Dalí	763
4.2.6.4 Jean Tinguely	772
4.2.6.5 Nachbemerkung	780
4.2.7 Sonia Delaunay	782
4.2.8 Alberto Giacometti	795
4.2.9 Ferdinand Hodler	815
4.2.10 Théodore Géricault	834
4.2.11 Zusammenfassung	850
4.3 Tiere	851
4.4 Die stilisierte Wirklichkeit: Castelli zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion	865
5. Schlußbetrachtungen	887
5.1 Die Entwicklung der Farbe	887
5.2 Pinselführung und Duktus	895
5.3 Farbe als Material	900
5.4 Bildträger	902
5.5 Farbe und Malgrund	905
5.6 Entwicklung und Funktion der Kontur	908
5.7 Perspektive und Bildraum	910
5.8 Motivische Vollständigkeit und motivischer Ausschnitt	912
5.9 Die Behandlung des Lichts	913
5.10 Die Anzahl der Bildgegenstände	917
5.11 Figur und Aktion – Handlungszusammenhänge und passive Repräsentation	922
5.12 Bildfigur und Betrachter im Dialog	925
5.13 Fotografie und Malerei	926
5.14 Gradwanderungen zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion	935
5.15 Revolving Paintings	939
5.16 Luciano Castelli und die Malerei der <i>Neuen Wilden</i>	943
6. Anhang	963
6.1. Tabellarische Kurzbiographie	963
6.2. Ausstellungsverzeichnis	965
6.2.1 Einzelausstellungen (Auswahl)	965
6.2.2. Gruppenausstellungen (Auswahl)	967
6.3. Bibliographie (Auswahl)	970
7. Abbildungen	975
8. Lebenslauf	1239

1. Einleitung

Luciano Castelli ist einer der bedeutendsten Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden*. Er zog 1978 von Luzern nach Berlin, wo er in seinem Atelier am Moritzplatz mit Salomé und Rainer Fetting zusammengearbeitet und bis weit in die 80er Jahre hinein die Malerei der *Neuen Wilden* geprägt hat. Einerseits zählt er zu den wichtigsten Vertretern dieser Stilrichtung, andererseits ist er aber auch einer der Wenigen, denen es gelungen ist, diese Malerei zu überwinden und aus ihr neue künstlerische Ansätze zu entwickeln. So zählt Castelli nicht nur zu den interessantesten Künstlern der Gegenwart, sondern auch zu den ideenreichsten und innovativsten, vor allem aber zu denen, die maßgeblich dazu beigetragen haben, das totgeglaubte Tafelbild zu neuer Blüte zu treiben.

Die künstlerischen Anfänge von Luciano Castelli gehen in die Zeit Ende der 60er Jahre zurück, als er damit begonnen hat, die Ereignisse seines gelebten Alltags in einem *Gemalten Tagebuch* für die persönliche Erinnerung festzuhalten. Parallel dazu und wenig später schuf Castelli fotografische Selbstinszenierungen sowie eine Reihe von Zeichnungen und Gemälden aus dem *Transformer*-Themenkreis, mit denen er Jean-Christophe Ammann auf sich aufmerksam machte. Ammann, damals Direktor des Kunstmuseums in Luzern und dem Phänomen der „individuellen Mythologien“ auf der Spur, brachte Castelli in bedeutenden Gruppenausstellungen unter und löste damit den Beginn der internationalen Karriere des jungen Künstlers aus, die 1972 mit der Teilnahme an der *Documenta 5* in Kassel einen ersten Höhepunkt erfahren hat. Anfangs der 70er Jahre lernte Castelli auch Franz Gertsch kennen, den fotorealistischen Maler, mit dem er über viele Jahre hinweg freundschaftlich verbunden bleiben sollte. Gertsch porträtierte Castelli und seine Freunde aus Luzern auf zahlreichen Gemälden und machte den jungen Künstler mit der diaskopischen Arbeitsmethode des Fotorealismus bekannt. Diese wendete Castelli bald auf seinen eigenen Werke an, entwickelte daraus jedoch eine eigenständige Art der Darstellung seiner figürlichen Motive. Ab 1976/77 fand Castelli zu einer expressiven, zunehmend vom Impetus des Gestischen getragenen Ausdrucksmalerei, mit der er schließlich der Malerei im Stil der *Neuen Wilden* den Weg ebnete.

Die Pinselführung wurde auf den Bildern von Castelli immer dynamischer und gelangte ab 1978/79, als er von Luzern nach Berlin zog, zur vollen bewegungsrhythmischen Entfaltung. Am Moritzplatz wurde Castelli zu einer Schlüsselfigur der Künstler im Dunstkreis der *Neuen Wilden*, deren Malstil er mit seinen Themen und mit seiner bewegten Pinselhandschrift nachhaltig prägte. Mit der Punkrockband *Geile Tiere* wurde er zu einer Leitfigur der Berliner Subkultur und durch seine öffentlichen Auftritte mit Salomé zu einer der schillerndsten Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Performance, die im übrigen von keinen anderen Vertretern der *Neuen Wilden* so intensiv betrieben wurde wie von Castelli und Salomé während der Zeit ihres gemeinsamen künstlerischen Schaffens.

Was die Bewegtheit des Pinsels angeht, die Kraft der Farben und die Härte ihrer Kontraste, was die energetische Spannung der Bilder und ihre ästhetische Gesamtwirkung betrifft, war Luciano Castelli Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre einer der „Wildesten“ unter den *Neuen Wilden* und einer derer, die diese neue Malerei durch serielles Arbeiten am systematischsten weiterentwickelt haben. Während der zweiten Hälfte und gegen Ende der 80er Jahre fand er zu einer überraschend gemäßigten Malweise, die er mit symbolischen Inhalten besetzte. Einige Kritiker sahen in diesen Arbeiten das Ende der Malerei der *Neuen Wilden*. Doch Castelli war und ist viel zu sehr vom Geist des Expressiven durchdrungen, als daß er von der Ausdruckskraft der gestisch bewegten Pinselführung und von der Eigenwirkung der Farbe hätte lassen können. So gelangte er anfangs der 90er Jahre zu einer Malerei aus dem vollen zurück – zu bunt durchwirkten Bildern, auf denen gleich mehrere Motive ein-

ander transparent überlappen und auf denen die Motive durch das Drehen der Leinwand gestalterisch in einander übergehen. Die *Revolving Paintings* waren erfunden: nach allen vier Seiten drehbare Bilder, deren stilistische Erscheinung Castelli aus seinen langjährigen malerischen Erfahrungen entwickelte und auf denen er sich mit dem bunten Treiben auf den Straßen in Paris, wohin er 1989 gezogen war, auseinandersetzte. Mit den *Revolving Paintings* begann ein neuer Abschnitt im Œuvre von Luciano Castelli. Aus ihnen leitete er immer wieder neue stilistische Ansätze ab, die deutlich machen, daß Castelli keiner ist, der im einmal Gefundenen verharret. Ganz im Gegenteil war und ist es bis heute stets sein Bestreben, seine Malerei immer weiter zu treiben und zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu gelangen.

Thematisch sind die Bilder von Luciano Castelli eine unmittelbare Reaktion auf das, was ihn persönlich umgibt: auf seine realweltlichen Erlebnisse, die er lyrisch verfremdet, auf seine Rollenspiele, mit denen er sich tagträumerisch in exotische Lebenswelten hinein versetzt, auf seine Wünsche, seine Sehnsüchte und seine Begierden, denen er in motivischen Phantasien bildlichen Ausdruck verleiht, und auf seine räumliche Umgebung, die er Kraft seiner Vorstellung in märchenhafte Bildwelten verwandelt. Das Changieren zwischen realweltlichen Gegebenheiten und tagträumerischen Phantasien im Motivischen ist für die Darstellungen von Castelli ebenso charakteristisch wie im Gestalterischen die oft an den Tag gelegte Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Seine Bilder sind abwechslungsreich und zeigen immer wieder neue künstlerische Ansätze. Obschon Castelli manchmal auf bereits früher gefundene Motive zurückgreift, erscheinen diese immer wieder neu und immer wieder anders. Dem Leser die Bildwelten von Luciano Castelli vorzustellen, ihn mit den Themen und mit der stilistischen Entwicklung seiner Werke vertraut zu machen, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Sie soll zeigen, womit sich der Künstler auf seinen Darstellungen beschäftigt hat, wodurch er sich zu seinen Themen hat anregen lassen, wie er sie motivisch, ikonographisch und gestalterisch umsetzte, auf welche künstlerische Einflüsse er zurückgegriffen hat, in welcher thematischen, ikonographischen und stilgeschichtlichen Tradition er dabei steht und welchen Einfluß er mit seinen Werken auf die zeitgenössische Malerei seiner Tage ausübte.

Obschon Castelli mit seiner Arbeit gegen Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre in Berlin entscheidend zur Entwicklung der Malerei der *Neuen Wilden* beigetragen hat und er einer der wenigen ist, denen es gelang, auf dem Nährboden dieser Malerei neue künstlerische Ausdrucksformen abzuleiten, blieb sein Werk in der kunstwissenschaftlichen Literatur bislang eher vernachlässigt. Die Gründe hierfür sind nicht ganz klar. Mögen sie darin zu suchen sein, daß sich Castelli als Schweizer nicht so recht in die Idee einer „neuen *deutschen Malerei*“¹ fügt oder darin, daß in der Schweiz eine vergleichbare künstlerische Richtung mit internationaler Reputation fehlt. Vielleicht gründet das Ausstehen einer wissenschaftlichen Analyse des Œuvres von Castelli aber auch darin, daß er keiner ist, der mit seinen Themen das Publikum so sehr schockierte wie einige seiner Zeitgenossen, die alleine schon aufgrund dieser Affronts in alle Munde gelangten und in einer Schrift über die Malerei der 80er Jahre wegen des Aufsehens, das sie mit ihren Werken erregten, nicht unerwähnt bleiben dürfen. Durch seine Zusammenarbeit mit Salomé und Rainer Fetting mag es manchem erschienen sein, als sei Castelli lediglich ein Anhänger der neuen Stilrichtung gewesen und als sei er keiner, von dem entscheidende Impulse auf die Kunst der Gegenwart ausgegangen wären, doch erweist sich diese Annahme, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird, als fataler Irrtum. Hinzu kommt, daß es zur Malereigeschichte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts nur wenige *wissenschaftliche* Publikationen gibt, die der stattlichen Anzahl von *populären* Katalog- und Buchpublikationen zu diesem Thema ungleichgewichtig gegenüberstehen. Noch immer tun sich Kunsthistoriker im Umgang mit zeitgenössischer Kunst schwer.

¹ Klaus Honnef (Hrsg.), *Zwischenbilanz II. Neue deutsche Malerei*, Köln 1983 (d.i. *Kunstforum International*, Bd. 68, 12/83).

1.1 Fragestellung und Ziel der Arbeit

Die vorliegende Arbeit soll dem Leser einen umfassenden Überblick über das künstlerische Schaffen von Luciano Castelli verschaffen. Ihr Ziel ist es, die charakteristischen Merkmale seines bisherigen Œuvres aufzuzeigen und in einen stil- und ikonographiegeschichtlichen Kontext einzubinden. Ausgangspunkt hierbei ist die *Malerei* von Luciano Castelli. Seine plastischen, graphischen und druckgraphischen Werke werden nur dann als Vergleichsbeispiele herangezogen, wenn sie zum Verständnis der betreffenden Gemälde beitragen.

Es wird im folgenden also im wesentlichen darum gehen, die motivischen und stilistischen Merkmale der Bilder von Luciano Castelli herauszuarbeiten, nachzuzeichnen unter welchen Bedingungen sie entstanden sind und wie sie sich im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung verändert haben. Ferner gilt es darzustellen, wie sich diese charakteristischen Merkmale im Œuvre von Castelli gegenüber dem Schaffen seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen und Künstlerkolleginnen verhalten und wie im Hinblick auf zurückliegende Epochen der bildenden Kunst. Auf diese Weise kommt man einer Antwort auf die Frage näher, wie sich die Arbeit von Castelli in kunsttheoretische und kunsthistorische Zusammenhänge einbinden läßt und, daraus abgeleitet, welche Bedeutung seinem Œuvre in der Kunst des späten 20. Jahrhunderts zukommt.

1.2 Literatur, Forschungsstand und Quellenlage

Mittlerweile wurden zur Malerei der 80er Jahre etliche Veröffentlichungen vorgelegt: populär- und vorwissenschaftliche Schriften sowie Ausstellungskataloge, Ausstellungsbesprechungen und Beiträge in Fachzeitschriften und in der Tagespresse (siehe hierzu das Literaturverzeichnis im Anhang). Die meist aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre datierenden Publikationen behandeln die Malerei der 80er Jahre in aller Regel in einem übergeordneten Zusammenhang, ohne auf die stilistischen Besonderheiten der ausgewählten Künstler einzugehen. Wenn es tatsächlich einmal zu einer Charakterisierung der typischen Stilmerkmale der Werke eines Künstlers kommt, erfolgt diese meist nur eher oberflächlich und ohne Nachweis der künstlerischen Entwicklung, die der Ausbildung des Individualstils der betreffenden Künstlerinnen und Künstler zugrundeliegt. Auch was die Überprüfbarkeit der in diesen Texten vertretenen Thesen angeht, halten ihre Autoren mit entsprechenden Hintergrundinformationen oft sehr zurück. Eine dezidiert wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Malerei der 80er Jahre im allgemeinen und mit dem künstlerischen Schaffen von Luciano Castelli im besonderen hat bisher nicht stattgefunden. Stilkritische Analysen, ikonographietypologische Einordnungen oder etwa eine Einbindung seiner Werke in zeit- bzw. kunstgeschichtliche Zusammenhänge sind bisher nicht erfolgt. Einen ersten Schritt in diese Richtung taten, wenngleich eher punktuell, u. a. Peter Gorsen in einem Aufsatz von 1974², Jean-Christophe Amman in diversen Schriften aus den 70er und 80er Jahren und Erika Billeter in ihrer 1986 erschienenen Monographie³ und dem 1993 herausgegebenen Frauenbuch⁴. Ein umfassender Überblick über das künstlerische Schaffen von Castelli, eine wissenschaftliche Untersuchung seines bisherigen Œuvres gar, liegt derzeit nicht vor.

² Peter Gorsen, *Körperrituale der Travestie und des Transvestitismus. Die Geschlechterentspannung als Grenzform und ästhetisches Verhalten* in: ders., *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek 1987, S. 395-421. Als gekürzte und leicht veränderte Fassung wiedergegeben im Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Luzern (Hrsg.), *Transformer. Aspekte der Travestie*, Luzern 1974.

³ Erika Billeter, *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich*, Bern 1986.

⁴ Erika Billeter, *Luciano Castelli. Die geträumte Frau*, Bern 1993.

Wie so oft im Umgang mit zeitgenössischer Kunst, erweist sich die Beschaffung der zu einer wissenschaftlichen Arbeit notwendigen Materialien über Leben und Werk von Luciano Castelli als ziemlich schwierig. Die 1986 erschienene Monographie von Erika Billeter, Kataloge zu bedeutenden Museumsausstellungen sowie die nicht selten in hoher Stückzahl erschienenen populärwissenschaftlichen Publikationen zur Kunst der 70er und 80er Jahre sind relativ leicht beizubringen. Ebenso verhält es sich mit Beiträgen in Fachzeitschriften, Illustrierten und Tageszeitungen. Problematischer ist hingegen, sich die meist nur in geringer Stückzahl aufgelegten Kataloghefte privater Galerien zu besorgen. Auch kleine Museen verfügen in aller Regel nur über wenige Archivexemplare, die sie ungern aus den Händen geben. Universitäts- und Volksbibliotheken sind nur bedingt in der Lage, Anfragen zu Materialien über die Kunst der späten 70er und der 80er Jahre zu bedienen. Was die Beschaffung von Ausstellungskatalogen und Bildbänden angeht, wird man am ehesten im antiquarischen Buchhandel fündig. Aber auch das Internet ist inzwischen zu einer interessanten Informationsquelle geworden. Meist sind es große Galerien und bedeutende Museen, die durch Internetpublikationen für ihre Bestände werben und biographische Daten und ausgewählte Bildbeispiele aus dem Œuvre des Künstlers bekanntgeben.

Die wichtigsten Quellen zum künstlerischen Œuvre von Luciano Castelli sind seine Ausstellungen. Sie zu besuchen, die Gelegenheit ihrer Eröffnung zu nutzen, um mit Ausstellungsmachern, Kunstsammlern und Journalisten ins Gespräch zu kommen, den Künstler persönlich zu treffen und sich mit ihm, seinen Galeristen und Kollegen über seine Werke zu unterhalten, ist unerlässlich. Auch bieten Ausstellungen oft die einzige Gelegenheit, seine Werke, ehe sie in Privatbesitz übergehen, im Original zu studieren. Ein Besuch im Atelier des Künstlers, das Sichten seiner Depots, Gespräche mit ihm über seine Arbeitsmethoden, seine gestalterischen Techniken, über die Entstehungszusammenhänge seiner Bilder und darüber, in welchem biographischen Kontext sie stehen, über seine künstlerische und über seine ästhetische Überzeugungen, Erzählungen über wichtige Stationen aus seinem Leben, anekdotischer Art oder mit ernstem Inhalt, sind für das tiefere Verständnis seines künstlerischen Schaffens unabdingbar.

1.3 Methoden

Die wissenschaftliche Untersuchung des künstlerischen Œuvres von Luciano Castelli erfordert angesichts der problematischen Literatur- und Quellenlage besondere Vorgehensweisen, die man als explorative und investigative Arbeitsmethoden bezeichnen könnte. Was das Zusammentragen biographischer Daten angeht, ist man auf Gespräche und Interviews mit dem Künstler selbst angewiesen, mit Familienangehörigen, Freunden, Künstlerkollegen, Ausstellungsmachern und Galeristen, die den Werdegang von Castelli über viele Jahre hinweg begleitet haben und die als Zeitzeugen am verbindlichsten Auskunft über die Ereignisse und Zusammenhänge der betreffenden Lebensabschnitte geben können. Auch was das Zusammentragen der Werkbeispiele betrifft sowie die Möglichkeit, die Arbeiten des Künstlers vor dem Original zu studieren, sind persönliche Kontakte mit Ausstellungsveranstaltern und Galeristen, mit Kunstsammlern und mit dem Künstler selbst unerlässlich.

Eine erste Quelle für das Zusammentragen von Werkbeispielen stellen die Reproduktionen der Arbeiten von Luciano Castelli in Ausstellungskatalogen, Fachzeitschriften und Buchpublikationen dar. Sie lassen sich in eine Datei aufnehmen und – je nach Notwendigkeit – chronologisch oder thematisch sortieren. Eine zweite Quelle machen die Exponate in den Ausstellungen von Museen oder Galerien aus, die vor Ort studiert, abgeleitet und in die bestehende Datei eingegliedert werden können. Hinzu kommen Aufnahmen aus den Beständen

in den Depots von Galerien und Museen sowie im Besitz privater Kunstsammler. Das umfangreichste Material findet sich im Besitz von Luciano Castelli selbst. Auch hier ist es unverzichtbar, mit dem Künstler in Kontakt zu treten, sich von ihm in seine Depots führen zu lassen und die Erlaubnis zu erhalten, die dort gelagerten Arbeiten zu dokumentieren.

Ein besonders glücklicher Umstand, der das Zusammentragen von Werkbeispielen deutlich erleichtert, ist die Tatsache, daß Castelli viele seiner Werke von professionellen Fotografen hat ablichten lassen. So finden sich Tausende fotografische Aufnahmen in seinem Bestand, die sich chronologisch und thematisch sortieren und in Kopie meiner Datei hinzufügen ließen. Diese Sammlung, die u. a. Aufnahmen von solchen Werken enthält, die später beschädigt, zerstört oder gestohlen wurden oder unbekanntem Aufenthalts verschwunden sind, ist von unschätzbarem Wert und liefert das Bildmaterial für einen Großteil der in der hier analysierten Werke.

Die teilweise gezielt zusammengetragenen, teilweise durch glückliche Zufälle entdeckten Materialien über das künstlerische Œuvre von Luciano Castelli zu datieren, sie chronologisch zu ordnen und thematisch zu sortieren, war die nächste Aufgabe, die im Vorfeld der vorliegenden Untersuchung zu leisten war. Dieser Phase der Inventarisierung folgte als nächstes die Phase der Bestandsanalyse, die nach verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführt wurde: nach formalen Gesichtspunkten zuerst, die nach den Formaten, den Techniken und den Entstehungsdaten der betreffenden Arbeiten fragen, nach thematischen Gesichtspunkten dann, die nach den Motiven auf den Werken von Castelli fragen und nach deren inhaltlichen Zusammenhängen, nach ikonographischen Gesichtspunkten ferner, die nach der bildnerischen Inszenierung der Motive fragen, sowie nach stilkritischen Gesichtspunkten schließlich, die auf die charakteristischen gestalterischen Merkmale der betreffenden Werke abzielen. Die Korrelation der formalen, thematischen, ikonographischen und stilistischen Merkmale machte es möglich, das Œuvre von Castelli in verschiedene Werkgruppen einzuteilen und diese Gruppen auf ihre thematische, inhaltliche und gestalterische Aspekte hin zu analysieren. Die Einteilungen, zu denen man dabei gelangen kann, spiegeln sich in den Kapiteln und Unterkapiteln der vorliegenden Untersuchung wieder.

Die EDV-gestützte Bestandsaufnahme an sich sowie die daraufhin durch Korrelation und deskriptive Werkbeschreibungen erfolgte Bestandsanalyse erlauben es nicht nur, das Œuvre von Castelli in Werkgruppen zu unterteilen, sondern brachten auch verschiedene Entwicklungsstränge zutage, die in der vorliegenden Arbeit nachgezeichnet werden. Oft und in vielerlei Hinsicht zeigt sich dabei die Unbefangenheit und die innovative Kraft, mit der Castelli an seine Arbeit herangegangen ist. Manchmal kristallisierten sich aber auch überraschende Beziehungszusammenhänge zu stil- und ikonographiegeschichtlichen Traditionen vergangener Epochen heraus, was schließlich den nächsten Arbeitsschritt einleitete, nämlich die Phase der komparativen Kunstbetrachtung. Dabei wurde der Versuch unternommen, den Bildern von Luciano Castelli prominente Beispiele aus der Geschichte der bildenden Kunst vergleichend gegenüberzustellen und die Tradition aufzuzeigen, in der einige Arbeiten des Künstlers stehen. Bei dieser historischen Vorgehensweise geht es darum, aufzuzeigen, in welcher ikonographischen Tradition Castelli mit seinen Werken steht, nicht aber darum, zu behaupten, daß sich der Künstler von den genannten Vergleichsbeispielen zu seinen Arbeiten ganz unmittelbar hat anregen lassen. Dies war nur selten tatsächlich der Fall. Stattdessen soll der kunstgeschichtliche Ansatz zeigen, daß die Bilder von Luciano Castelli – in einigen Fällen bewußt, in vielen Fällen unbewußt – einem ikonographischen Erbe verpflichtet sind, und daß sich auch zeitgenössische Kunst mit den gängigen Methoden der Kunstgeschichte betrachten läßt.

Dort, wo es geboten ist, insbesondere aber im Rahmen der Schlußbetrachtungen, werden die Arbeiten von Luciano Castelli den Werken einiger anderer Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden* gegenübergestellt. Aufga-

be dieser stilkritischen wie ikonographietypologischen Vergleiche ist es, eine Positionsbestimmung vorzunehmen und die Bedeutung der Werke von Luciano Castelli innerhalb der Malerei der *Neuen Wilden* zu ermitteln.

Insgesamt gehorchen die Arbeitsmethoden, die zur Erstellung der vorliegenden Untersuchung angewendet wurden, explorativen, investigativen, deskriptiven und komparativen Prinzipien. Diese sollen allerdings, um die Entwicklungslinien des Œuvres von Castelli für den Leser übersichtlich zu halten und um die mehrfache Besprechung der selben Bilder unter verschiedenen Gesichtspunkten zu vermeiden, nicht getrennt von einander eines ums andere abgearbeitet werden. Vielmehr werden diese Prinzipien dort, wo sie greifen, und so, wie es der Vielfalt der Möglichkeiten im methodischen Umgang mit den betreffenden Werken entspricht, bzw. so, wie es die Komplexität ihrer Zusammenhänge sinnvoll macht, mit fließenden Übergängen in einen sinnstringenten Lese- fluß eingebunden.

Was die Ermittlung der inhaltlichen Bedeutung der Werke von Castelli angeht, so gelangen Prinzipien sowohl der induktiven⁵ als auch der deduktiven Hermeneutik⁶ zur Anwendung. Häufig folge ich allerdings auch einer heuristischen Hermeneutik, die nicht auf überlieferte Darstellungstypen und deren festgeschriebene inhaltliche Bedeutungen zurückgreift, sondern sich in erster Linie auf die ikonographischen Dispositionen den betreffenden Werken stützt, also auf den tatsächlich sichtbaren und in diesem Sinne heuristisch zu erfassenden Ist-Bestand der in Rede stehenden Werke. Von dieser speziellen Betrachtungsweise, die – wie sich bald zeigen wird – eine systemische Kohärenz des Gesamtwerks von Luciano Castelli keineswegs ausschließt, wird meist nur dann abgewichen, wenn die inhaltlichen Übereinstimmungen mit den auch auf anderen Bildern gezeigten oder sonstwie kanonisch verfestigten Darstellungsmustern eindeutig und nicht zu übersehen sind.

Die Methoden, die in der vorliegenden Arbeit zur Anwendung gelangten, decken sich also nur teilweise mit denen der konventionellen Kunstgeschichtsschreibung. Es zeigt sich, daß die wissenschaftliche Untersuchung der Werke eines zeitgenössischen Künstlers, spezifisch wie diese oft sind, auch spezifische methodische Vorgehensweisen erfordern. Nicht nur, worauf häufig hingewiesen wird, daß das Œuvre eines lebenden Künstlers zwar einen mehr oder weniger exakt zu bestimmenden Anfang, nicht aber ein eindeutig festgelegtes Ende hat, welches seinem Gesamtwerk einen kulminierenden Abschluß verleiht, ferner nicht nur, daß das Gesamtwerk eines verstorbenen Künstlers überschaubar und durch Nachlaßlisten und Inventare vollständig zu erfassen ist, und schließlich nicht nur, daß ein lebender Künstler den von einem ehrgeizigen Forscher getroffenen Beobachtungen widersprechen könnte, sind die Gründe dafür, daß sich Kunstwissenschaftler schwer tun, sich mit den Hervorbringungen eines zeitgenössischen Künstlers auseinanderzusetzen. Vielmehr ist es auch und gerade die Notwendigkeit zur Anwendung neuartiger, nicht erprobter (und daher im Hinblick auf ihre Validität nicht bestätigter) Methoden, derentwegen es Kunstwissenschaftler vorziehen, sich auf dem sicher geglaubten Terrain vergangener Epochen zu bewegen. Sich mit einem zeitgenössischen Künstler zu befassen, heißt Grundlagenforschung betreiben und Neuland betreten: Grundlagenforschung im Hinblick auf das Œuvre des Künstlers an sich und Neuland im Hinblick auf die anzuwendenden Methoden.

⁵ Unter dem Begriff der „induktiven Hermeneutik“ verstehe ich einen generalisierenden Ansatz, der von den inhaltlichen Bedeutungen der Motive eines bestimmten Bildes auf die inhaltlichen Bedeutungen entsprechender Motive auf anderen Bildern schließt.

⁶ Unter dem Begriff der „deduktiven Hermeneutik“ verstehe ich einen in Analogien denkenden Ansatz, der von der gemeinhin gültigen inhaltlichen Bedeutung eines bestimmten Motivs, das auf verschiedenen Bildern (von unterschiedlichen Künstlern) mit gleichem oder ähnlichem Sinngehalt zu sehen ist, Rückschlüsse über die inhaltliche Bedeutung des betreffenden Motivs auf einer anderen Darstellung zieht.

2. Biographie

Luciano Castelli wurde am 28. September 1951 als zweites Kind der Eheleute Hermine und Cornelio Castelli in Luzern geboren. Sein Vater, selbst ein begabter Maler und in Jugendzeiten ein professioneller Skiläufer, unterhielt dort ein Farbenfachgeschäft, mit dem es die Familie zu einigem Wohlstand gebracht hat. Sonntags, erinnert sich Castelli, war „Bürotag“. Die Eltern erledigten im Kontor die notwendigen Schreibarbeiten für das Geschäft, die Kinder – das sind Cornelia, die ältere Schwester von Luciano, er selbst und Silvestro, sein jüngerer Bruder – wurden zu phantasievollen Spielen angeregt und mit Mal- und Zeichenaufgaben beschäftigt. In den Räumen des Farbenfachgeschäfts herrschte eine freizügige inspirative Atmosphäre, die den Nährboden für die spätere künstlerische Entwicklung von Luciano Castelli und seiner Schwester Cornelia abgab, die ihrerseits heute ebenfalls als Malerin und Grafikerin tätig ist.

1967 begann Luciano Castelli damit, ein *Gemaltes Tagebuch* anzulegen. Dabei handelt es sich um Buntstiftzeichnungen mit Motiven aus dem privaten Alltag des jungen Künstlers, die er mit Aquarellfarben kolorierte und mit diversen Materialien beklebte. Diese frühen, in zweckentfremdeten Fotoalben ausgeführten Zeichnungen zeigen trotz des kindlichen Mal- und Zeichenstils, in dem sie ausgeführt wurden, bereits einige typische Gestaltungsmerkmale, die auch für die späteren Arbeiten von Luciano Castelli charakteristisch werden sollten.

1968 beendete Castelli seine schulische Ausbildung an der Sekundarschule in Luzern und entschied er sich für eine Ausbildung zum Schriftensmaler. Bevor er diese gebrauchsgraphische Handwerkslehre antrat, besuchte er 1968/69 den Vorkurs der Luzerner Kunstgewerbeschule, wo er durch Max von Moos (1903-1979)⁷, einem in der Tradition der Moderne stehenden Surrealisten, in den Techniken des Zeichnens und des Malens unterwiesen wurde sowie durch den Bildhauer Anton Egloff (geb. 1936)⁸ mit den praktischen Grundlagen des plastischen Modellierens vertraut gemacht wurde. Die bereits während seiner Schulzeit entwickelten gestalterischen Ambitionen von Luciano Castelli erhielten hier ihr erstes handwerkliches Fundament. Erst nachdem er die Unterrichtseinheiten des Vorkurses absolviert hatte, konnte Castelli in die Abteilung der Schriftensmaler überwechseln.

Von geradezu schicksalhafter Bedeutung war die Begegnung von Luciano Castelli mit Jean-Christophe Ammann (geb. 1939), dem damals neu ernannten Direktor des Kunstmuseums in Luzern. Dieser kam eines Tages in die Kunstgewerbeschule, um unter den Entwürfen der Schüler das Plakat für die Weihnachtsausstellung des Kunstmuseums 1968/69 auszusuchen. Bei dieser Gelegenheit ließ sich Ammann weitere Schülerarbeiten zeigen, darunter einige Dias zum Luzerner „Liechtlifäsch“, an dem Castelli in transvestitistischer Aufmachung teilgenommen hatte. Die Selbstinszenierungen von Castelli begeisterten Ammann so sehr, daß dieser sich auf der Stelle mit dem jungen Künstler bekannt machen ließ. Aus dieser ersten Begegnung entwickelte sich eine intensive Freundschaft, die Castelli zu seiner künstlerischen Karriere verhalf. Ammann ließ Castelli an einigen wichti-

⁷ Max von Moos (1903-1979) war ein Künstler mit starken politischen Ambitionen. Kunst verstand er als Medium der Selbsterforschung und der Selbsterfahrung. Kultur-, religions-, philosophie- und naturgeschichtliche Aspekte waren ihm dabei ebenso wichtig wie Zeitgenossenschaft und Parteinahme in gesellschaftspolitischen Angelegenheiten. Malerei war für Max von Moos nicht nur Beruf, sondern Lebensart. Bei aller Wertschätzung für Handwerk und Kunstgewerbe forderte er zugleich deren Überwindung. Obschon er daran glaubte, daß mit dem Beginn der Moderne das Ende der Malerei gekommen sei, hörte Max von Moos selbst nie auf, Bilder in Öl auf Leinwand zu malen. Seine surrealistischen Gemälde handeln von Weltangst und Versagensangst. Sie wurden als „Evokationen des Schrecklichen“ beschrieben (Kurzmeier) und thematisieren atavistische Aspekte des Menschseins. Roman Kurzmeier, *Prinzip Zweifel. Zum 100. Geburtstag des Schweizer Malers Max von Moos*; in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Dezember 2003. Eine Monographie über Max von Moos gibt es derzeit noch nicht.

⁸ Anton Egloff (geb. 1936) besuchte nach einer Lehre als Zahntechniker 1957-59 die Kunstgewerbeschule Luzern und die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. Dort wurde er Assistent der Bildhauerabteilung. 1963 kehrte Egloff nach Luzern zurück, wo er 1964 bis 1990 mit der Leitung der Abteilung „Freie Kunst“ betraut wurde. 1995 gab Egloff seine Lehrtätigkeit auf. Seither lebt und arbeitet er in Luzern, wo er sich überwiegend mit der Anfertigung von Objekten und Skulpturen beschäftigt. Eine Monographie über Anton Egloff liegt derzeit noch nicht vor.

gen Ausstellungen des Luzerner Kunstmuseums teilnehmen und vermittelte ihm den Kontakt zu bedeutenden Ausstellungsmachern und Künstlerkollegen. So war Ammann nicht nur der Entdecker von Luciano Castelli, sondern zugleich auch sein erster Förderer.

Im Sommer 1969 war der Vorkurs der Kunstgewerbeschule beendet und Castelli begann nun seine dreijährige Ausbildung zum Schriftenmaler in einem Luzerner Malerbetrieb. Tagsüber ging er den Tätigkeiten seiner Lehre nach, abends setzte er sich an seine künstlerische Arbeit, die ihm 1970 und 1971 den von der Eidgenössischen Kunstkommission ausgelobten Kiefer-Hablitzel-Preis einbrachte. Er beschäftigte sich mit Zeichnungen und Aquarellen, mit der Herstellung von kleinformatigen plastischen Arbeiten aus Ton und mit der fotografischen Dokumentation transvestitistischer Selbstinszenierungen, die er im Sinne der Performance als eigenständige künstlerische Ausdrucksform verstanden hat. 1970 verfaßte Jean-Christophe Ammann einen Artikel für die schweizerische Kunstzeitschrift *DU*⁹ und einen Aufsatz für die Zeitschrift des schweizerischen Werkbundes in Winterthur¹⁰. In diesen Texten wurden die künstlerischen Arbeiten von Luciano Castelli zum ersten mal einem breiten Publikum vorgestellt.

Ende 1970 lernte Castelli durch die Vermittlung von Jean-Christophe Ammann Franz Gertsch (geb. 1930) kennen, jenen berühmten schweizerischen Fotorealisten, der Castelli in den folgenden sechs Jahren auf dreizehn Gemälden porträtieren sollte¹¹. Immer wieder besuchten sich die beiden Künstler, die rasch Freunde geworden waren, gegenseitig. Gertsch fotografierte und malte Luciano im Einzelporträt, im Kreis seiner Freunde und im Kreis seiner eigenen Bekannten und Familienangehörigen. Die beiden Künstler unternahmen gemeinsame Ausflüge auf die Aelggi Alm oder nach St. Guilhem und verbrachten ihre Zeit in Luzern oder in Rüschegg bei Bern, wo Gertsch bis heute lebt und arbeitet. Castelli und Gertsch blieben Freunde bis zum Umzug des Künstlers nach Berlin und hielten bis weit in die 80er Jahre hinein brieflichen Kontakt.

1971 hatte Castelli seine erste große Einzelausstellung in der Berner Galerie Toni Gerber, wo er neben einigen Aquarellzeichnungen auch kleinformatige Objekte und seine ersten *Chiloums* zeigte: aus Ton geformte Haschischpfeifen in der Gestalt banaler Gebrauchsgegenstände oder phantasievoll geschmückter figürlicher Gebilde. Auch wurde er nun zur Teilnahme an internationalen Gruppenausstellungen eingeladen – darunter zur Teilnahme an der Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* im Kunstmuseum Luzern, an der 7^e *Biennale des Jeunes* in Paris und an der Ausstellung *The Swiss Avant-Garde* in New York. Ammann ist es gelungen, Castelli aufs internationale Parkett zu heben.

1972 beendete Castelli seine Lehre als Schriftenmaler mit dem besten Prüfungsergebnis seines Jahrgangs und Auszeichnung. Jetzt, nachdem er dem Wunsch des Vaters entsprechend eine seriöse Ausbildung abgeschlossen hatte, durfte er sich seiner künstlerischen Neigung widmen. Jean-Christophe Ammann, Arnold Bode und Bazon Brock wurden in den engen Mitarbeiterstab von Harald Szeemann berufen, der als Leiter mit der Durchführung der Kasseler *Documenta 5* beauftragt worden war. In den fetischhaften Objekten des jungen Castelli, in seinen *Chiloums* und in seinen frühen fotografischen Selbstinszenierungen fanden die Ausstellungsmacher einen interessanten Beitrag zu ihrem Thema *Befragung der Realität - Bildwelten heute*¹² und zu dem daraus abgeleiteten Aspekt der *individuellen Mythologien*. Castelli wurde in die Liste der in Frage kommenden Künstler aufgenommen und schließlich zur Teilnahme an der *Documenta 5* nach Kassel eingeladen. Erneut und nicht ohne Auswirkung auf die weitere Karriere des jungen Künstlers wurden seine Arbeiten einer internationalen Öffent-

⁹ Jean-Christophe Ammann, *Raum – Zeit – Wachstum – Prozesse*, in: *Du*, Nr. 354 8/1970, Zürich 1970, S. 547-548.

¹⁰ Jean-Christophe Ammann, *Aspekte der aktuellen Kunstszene*, in: *Werk. Zeitschrift des Werkbundes*, Winterthur 1970.

¹¹ Dieter Ronte, *Franz Gertsch*, Bern 1986.

lichkeit vorgestellt. Zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland folgten (siehe hierzu das Ausstellungsverzeichnis im Anhang).

1973 erhielt Castelli das *Eidgenössische Kunststipendium* zugesprochen, das ihm für die nächsten zwei Jahre durch eine regelmäßige Apanage finanzielle Unabhängigkeit bescherte. Er begab sich nach Hintertal bei Zell am See (Österreich), wo er für einige Zeit bei der Familie eines Freundes lebte und weitere Aquarellzeichnungen und *Chiloums* anfertigte. Darüber hinaus entstanden erste Selbstbildnisse, auf denen sich Castelli in seiner Rolle als Frau (Lucille) in transvestitistischer Aufmachung porträtierte, sowie eine Reihe von kleinen Objekten, in denen der junge Künstler die Accessoires seiner aufwendig vorbereiteten Kostümierungsaktionen nachbildete: Stöckelschuhe, Paillettenjäckchen, Mieder sowie den Inhalt einer ausgeleerten Handtasche mit Schlüssel, Lippenstift, Geldbörse und vielen anderen kleinen Utensilien. 1973 war auch das Entstehungsjahr zahlreicher fotografischer Selbstinszenierungen. Es entstanden solche Selbstaufnahmen wie *His majesty the Queen* und die Fotoserie *Spiegelsaal*, mit denen Castelli das künstlerische Rollenspiel szenisch perfektionierte.

Die Gelder aus dem *Eidgenössischen Kunststipendium* sowie die Erlöse aus dem Verkauf seiner Tonobjekte und Aquarellzeichnungen ermöglichten es Castelli 1974, für drei Monate in die USA zu reisen und in Hollywood Quartier zu beziehen, wo er sich hauptsächlich mit Fotografien und transvestitistischen Selbstinszenierungen beschäftigte. Noch vor dieser Reise wurde Castelli von Jean-Christophe Ammann zur Teilnahme an der Ausstellung *Transformer - Aspekte der Travestie* eingeladen, die dieser im Kunstmuseum Luzern veranstaltete¹³. Ein weiterer Teilnehmer dieser Ausstellung war der französische Surrealist Pierre Molinier (1900-1976), der allerdings seiner angeschlagenen Gesundheit wegen die weite Fahrt von Bordeaux nach Luzern nicht auf sich nehmen konnte, um persönlich zur Vernissage zu erscheinen. Im Ausstellungskatalog, den Ammann ihm schickte, sah Molinier unter anderem die fotografischen Selbstinszenierungen von Luciano Castelli, die er begeistert abfotografierte, nach eigenen Ideen retuschierte und als kollegialen Gruß an Castelli nach Luzern schickte. Dieser bedankte sich seinerseits mit einem Originalfoto, und es entwickelte sich eine intensive Brieffreundschaft, die im März 1975 in der Einladung an Castelli gipfelte, Molinier in Bordeaux zu besuchen¹⁴. Als Castelli auf seinem Rückweg von der *Biennale des Jeunes*, an der er im Sommer 1975 zum zweiten mal teilnehmen durfte¹⁵, nach Bordeaux reiste, entstanden dort innerhalb von drei Tagen zahlreiche fotografische Aufnahmen mit ihm als Modell in androgynen Inszenierungen, die Castelli später für eine Reihe von Selbstbildnissen als motivische Vorlagen verwenden sollte. Die Freundschaft zwischen Castelli und Molinier hielt bis zu dessen Freitod 1976 und beschäftigt Castelli auf seinen Werken bis in unsere Tage.

Unter dem Titel *Solarium* hielt Castelli 1975 auf Einladung der Galeristin Wies Mars in der *Galerie de Appel* in Amsterdam seine erste öffentliche Performance ab, bei der er sich drei Tage lang mit Sonnenbrille und Kassettenrecorder unter eine Sonnenbank legte, während im Hintergrund eine Diashow mit fotografischen Selbstinszenierungen zu sehen war. Weitere Einzelausstellungen fanden in Rotterdam und in Zürich statt. Noch immer beschäftigte sich Castelli zu dieser Zeit überwiegend mit der Fotografie, die er als eigenständiges Medium des künstlerischen Ausdrucks verwendete. Unter anderem entstanden die Fotoserien *Das grüne Reptil* und *Sado Mado*. Castelli war auf dem besten Weg, statt eines berühmten Malers ein professioneller Kunstfotograf zu wer-

¹² *Befragung der Realität - Bildwelten heute* lautete das von Harald Szeemann formulierte Motto der *Documenta 5*, die vom 30. Juni bis zum 8. Oktober 1972 in Kassel gezeigt wurde.

¹³ *Transformer - Aspekte der Travestie*, Ausstellung vom 17. März bis 15. April 1974 im Kunstmuseum Luzern. Ausstellungskatalog: Jean-Christophe Ammann, *Transformer. Aspekte der Travestie*, Luzern 1974.

¹⁴ Die Einladung von Pierre Molinier an Luciano Castelli datiert vom 11. März 1975 und wurde im Ausstellungskatalog der Pariser Galerie Kamel Mennour (Hrsg.), *Castelli connection*, Paris 2001, S. 23 abgedruckt.

¹⁵ *9^e Biennale des Jeunes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; ohne Ausstellungskatalog.

den. 1976 entdeckte er die Möglichkeiten der tricktechnisch aufbereiteten Effektfotografie. Er begann mit Weichzeichnungen durch lange Belichtungszeiten und mit den psychedelischen Erscheinungswirkungen der Doppelbelichtungen zu experimentieren. In diesem Zusammenhang entstand u.a. die Serie *Ali's smile*, die er als Hommage an William S. Burroughs' *Colloque de Tanger* geschaffen hat¹⁶.

1976 war aber auch das Jahr, in dem sich Castelli wieder verstärkt der Malerei zuwendete. Dabei entwickelte er eine außergewöhnliche, beinahe ausschließlich mit hellblauen und rosa Aquarellfarben ausgeführte Schichtenmalerei mit manchmal Hunderten von transparent einander überlagernden oder naß auf naß in einander verriebenen Pinsellagen. Die jetzt entstandenen Darstellungen zeigen den Torso oder das nur noch leicht geschminkte Gesicht von Castelli im Büstenporträt mit verschwommenen Konturen und wie durch eine Nebelwand hindurch gesehen. Im Lauf der Entwicklung dieser Bilder fand Castelli zu einer zunehmend expressiven, vom feinpinslerischen Farbauftrag allmählich sich lösenden Malweise, die bereits ein erster Schritt in Richtung dessen war, was man später als Malerei im Stil der *Neuen Wilden* bezeichnen sollte.

Da das *Eidgenössische Kunststipendium* inzwischen ausgelaufen und eine weitere Bewerbung um diese finanzielle Förderung gemäß der Statuten nicht möglich war, arbeitete Luciano Castelli jetzt halbtags im Betrieb seines Vaters. Das Geschäft zu übernehmen und ein bürgerliches Leben zu führen, kam für ihn jedoch nicht in Frage. Diese Aufgabe sollte später sein jüngerer Bruder Silvestro übernehmen. Als Castelli genügend Geld verdient hatte, seinen eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten, reiste er 1977 nach Rom. Er zog in ein Hotel in der *Corsa Italia* und fertigte dort auf immer größeren Formaten weitere Zeichnungen und Aquarelle aus dem Transformer-Themenkreis an. Sein Mal- und Zeichenstil wurde immer offener, seine Farben immer kräftiger und deklarer. Die zarte, transparent schimmernde Aquarellfarbe kombinierte er immer öfter mit volltönenden Dispersionsgemischen und mit intensiv leuchtenden Pigmentfarben. Aber auch die fotografische Selbstinszenierung spielte in dieser Zeit nach wie vor eine große Rolle.

Bis Sommer 1978 pendelte Castelli zwischen Rom und Luzern hin und her. Zwischendurch zog es ihn immer wieder nach Rüschegg, wo er mit Franz Gertsch in Verbindung stand, und nach Zürich, wo er eines Tages Irene Staub kennen lernte, eine junge Schauspielerin, die seine Geliebte wurde und ihm und Franz Gertsch für zahlreiche Gemälde als Modell gedient hat. Auch Irenes Sohn Carlo, dessen Patenschaft Castelli übernahm, ist von nun an auf seinen Bildern bis in die 90er Jahre hinein immer wieder zu sehen. Der Malstil von Luciano Castelli wurde immer impulsiver, immer gestischer, immer freier. Ohne zu ahnen, wie sich diese neue expressive Malweise weiterentwickeln würde, kam Castelli mit seinen Bildern aus den Jahren 1977 und 1978 dem Stil der Malerei der *Neuen Wilden* immer näher. Die Irene-Porträts, die er 1978 in Luzern geschaffen hat, waren die ersten Bilder seines Œuvres, die diesem neuen heftigen Malstil zuzuordnen sind.

Irene Staub machte Castelli unter anderem mit Claudia Skoda bekannt, einer jungen Modedesignerin aus Berlin¹⁷, die sie durch ihre Mitarbeit an einem Film der Regisseurin Ulrike Ottinger (geb. 1942)¹⁸ kennen gelernt

¹⁶ William S. Burroughs, *Colloque de Tanger*, Paris 1976 (Skript eines öffentlichen Kolloquiums, das 1975 in Genf stattfand).

¹⁷ Claudia Skoda war in Sachen Mode Autodidakt. Mit avantgardistischen Stickmodellen und spektakulären Modenschauen hatte sie seit Mitte der 70er Jahre auf sich aufmerksam gemacht. Stets suchte sie Kontakt zu jungen Künstlern, denen sie in ihrer Manufaktur Atelier und Wohnraum gestellt und die sie als Performancekünstler oder Modelle in ihre Präsentationen mit einbezogen hat. Unter anderem war sie befreundet mit den Musikern Iggy Pop und David Bowie, die sie später zum Umzug nach New York inspirierten. Seit 1987 lebt und arbeitet Claudia Skoda wieder in Berlin, wo ihre Mode aus hauchdünnen Garnen und High-Tech-Materialien von Hand gefertigt wird.

¹⁸ Ulrike Ottinger ist eine aus Konstanz stammende, teils dort, teils in Berlin als Fotografin und Regisseurin arbeitende Künstlerin, die 1972/73 mit dem Film *Laokoon & Söhne* debütierte, 1973 eine Performance von Wolf Vostell dokumentierte, 1975 Rosa von Praunheim in der Rolle eines Matrosen auftreten ließ (*Die Betörung der blauen Matrosen*, 16 mm color, 54 min.) und 1977 ihren ersten großen Spielfilm drehte, an dem Claudia Skoda und Irene Staub als Schauspielerinnen beteiligt

und zu der sie eine enge Freundschaft entwickelt hatte. Claudia Skoda lebte und arbeitete damals in einer alten Fabrik in der Zossener Straße in Kreuzberg und lud Castelli ein, sie dort zu besuchen. Castelli, der immer auf der Suche nach neuen Eindrücken gewesen ist, nahm diese Einladung gerne an und reiste kurze Zeit später mit dem Zug an die Spree. Er war von Berlin und dem bunten Treiben in Kreuzberg so fasziniert, daß er seine Dependence in Rom aufgab und, weil in der Manufaktur von Claudia Skoda durch den Weggang von Martin Kippenberger gerade ein Atelier frei geworden war, vier Wochen später ganz dorthin zog. Kippenberger hatte, deshalb war er bei Claudia Skoda ausgezogen, soeben das *SO 36* übernommen: eine von Punks und jungen Künstlern besuchte Musikkneipe, die zu einem der wichtigsten Szenetreffs der Kreuzberger Subkultur werden sollte. Außer mit Martin Kippenberger war Claudia Skoda noch mit zahlreichen anderen bildenden Künstlern in Kontakt, darunter mit einer Gruppe junger Studenten, die kürzlich in einem ausgedienten Fabrikgebäude am Moritzplatz eine Selbsthilfegalerie gegründet hatten. Eines Abends, es war Freitag der 10. November 1978, nahm Claudia Skoda Castelli mit in diese *Galerie am Moritzplatz*, wo die Ausstellung des Initiators dieser Gruppe eröffnet wurde: die Ausstellung *Frühling, Sommer, Herbst, Winter* mit den gleichnamigen Bildern von Salomé.

Als Castelli, dessen Mal- und Zeichenstil sich seit 1976/77 zunehmend gelockert und dessen Bildsprache sich 1978 in eine stark vom Impetus des Gestischen getragene Ausdrucksmalerei gewandelt hatte, am Moritzplatz die auf großen Formaten in grellen Farben ausgeführten Bilder von Salomé mit ihren provozierenden Themen und den wie im Rausch auf die Leinwand geworfenen Pinselhieben sah, spürte er sofort die Wesensverwandtschaft. Er ließ sich mit Salomé bekannt machen und wurde von diesem noch am selben Abend in seine Wohn- und Arbeitsräume eingeladen, die unmittelbar über der Galerie gelegen waren. Dort zeigte Salomé Luciano Castelli weitere Bilder. Bis in die frühen Morgenstunden erzählten sich die beiden aus ihrem Leben und unterhielten sie sich über Kunst und Musik. Als sie auseinandergingen, verabredeten sie, ein gemeinsames Musikprojekt in Angriff zu nehmen. Bereits am darauffolgenden Tag kamen Castelli und Salomé wieder zusammen. Sie studierten erste Stücke ein und gründeten als Duo die Punkrockband *Geile Tiere*, die wenige Monate später durch einige Musiker aus dem Dunstkreis der Kreuzberger Künstlerszene ergänzt wurde. Mit ihrer harten, lauten und wavigen Musik und mit ihren exzentrischen Auftritten im martialischen Outfit wurden die *Geilen Tiere* rasch zu einer der bekanntesten Gruppen der Berliner Subkultur. Sie spielten mehrere Schallplatten ein und traten überall dort in Erscheinung, wo die Szene gerade am Brodeln war: im *Dschungel*, im *Exzeß*, im *SO 36* und als Vorgruppe für Nina Hagen, die sich stets nach talentierten Künstlern umgesehen hat.

Parallel zu diesen musikalischen Aktivitäten schuf Luciano Castelli auf großen Formaten und mit heftig bewegter Pinselführung zahlreiche Doppelporträts von sich und Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere*. Eines Tages kamen die beiden Künstler auf die Idee, nicht nur Musik zusammen zu machen, sondern auch gemeinsam Bilder zu malen. Ab 1979 entstanden großformatige Kollektivarbeiten, auf denen Castelli und Salomé ihre Auftritte als *Geile Tiere*, aber auch andere gemeinsam veranstaltete Performances thematisierten, die sie bei verschiedenen Gelegenheiten zur Aufführung brachten. Zu diesen Performances zählen etwa der gemeinsame Auftritt anlässlich einer Modenschau von Claudia Skoda (*Big Birds*), die Performance *The bitch and her dog* sowie die im Atelier als Vorarbeit für das Gemeinschaftsbild *KaDeWe* ohne Publikum veranstaltete Aktion *Seiltänzer*. Auf seinen eigenen Bildern indes beschäftigte sich Castelli nicht nur mit den Themen aus seiner Zusammenar-

waren (*Madame X – Eine absolute Herrscherin*, 16 mm color, 141 min.). Darüber hinaus schuf Ulrike Ottinger zahlreiche Produktionen für den SFB und das ZDF – Spielfilme meist und einige Dokumentationen. Ihr berühmtestes Werk ist der Film *Freak Orlando* (1981, 35 mm color, 126 min.), der anfangs der 80er Jahre insbesondere beim jungen Kinopublikum großen Anklang gefunden hat. Inhaltlich handeln die Filme von Ulrike Ottinger meist von außergewöhnlichen Frauen mit starker erotischer Ausstrahlung. Es sind in Lack und Leder geschnürte, dandyhafte Femmes fatales, deren martialisches Erscheinungsbild für die Irene-Porträts, die Castelli 1978 schaffen sollte, von einigem Einfluß war.

beit mit Salomé, etwa mit Selbstbildnissen des Künstlers in dessen Rolle als Hund, sondern auch mit eigenen Motiven, beispielsweise mit ersten japanischen Sujets (ab 1980) und mit dem erotischen Frauenbild (bereits ab 1979). Auf großen und überlebensgroßen Formaten zeigte Castelli nackte oder halb nackte Frauen im Liebespiel und Frauen, die sich mit laszivem Gesichtsausdruck oder mit provozierenden Gesten den Blicken des Betrachters präsentieren. So sehr sich Salomé für die ungestüme Machart dieser Bilder begeisterte („Malen tut er wie ein Sauhund“ rühmte er die Bilder von Castelli wenig später¹⁹) und wiewohl er sich von der Japanbegeisterung seines Künstlerfreundes durchaus hat anstecken lassen, konnte er sich mit dem Thema des erotischen Frauenbildes nicht anfreunden. Die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé blieben bis zum Schluß auf Themen aus ihren gemeinsamen Projekten beschränkt.

Gegen 1981/82 war die Zeit der künstlerischen Zusammenarbeit mit Salomé vorüber. Beide waren inzwischen berühmte Maler geworden, die zur Teilnahme an internationalen Ausstellungen eingeladen wurden und kaum noch Zeit gefunden haben, sich gemeinsamen Aktivitäten zu widmen. Stattdessen arbeiteten die Künstler jetzt jeder für sich an ihren eigenen Themen. Castelli befaßte sich mit erotischen und exotischen Frauenbildern, mit japanischen Sujets, in die er die Darstellung weiblicher (Akt-)Figuren und das Bildnis seiner Selbst im Rollenspiel eingebunden hat, sowie mit einer Reihe von Selbstbildnissen nach der Vorlage der Fotos von Pierre Molinier, die er als posthume Hommagen an den 1976 aus dem Leben geschiedenen Künstler geschaffen hat. 1982 war für Castelli ein sehr produktives Jahr und eines, in dem er nach der Phase seiner Zusammenarbeit mit Salomé künstlerisch wieder ganz zu sich selbst gefunden hat.

Außer mit Salomé hatte Castelli, der 1981 ein frei gewordenes Atelier über der *Galerie am Moritzplatz* beziehen konnte, auch mit Rainer Fetting Freundschaft geschlossen. Fetting lebte und arbeitete ebenfalls in einer Etage über der *Galerie am Moritzplatz*, pendelte jedoch, finanziert durch ein Stipendium, das ihm durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) zugesprochen worden war, seit einigen Monaten zwischen New York und Berlin hin und her. Mit Fetting malte Castelli 1982 einige Gemeinschaftsbilder, auf denen die Künstler im kollektiven Miteinander die erotische Reizatmosphäre von Bordellen thematisierten bzw. auf denen sie sich nach den Motiven ihres im Sommer 1982 auf Lanzarote gedrehten Films *Room full of mirrors* in ihrer Rolle als Cowboy und Indianer porträtierten. Darüber hinaus schufen Castelli und Fetting jeweils für sich eine Vielzahl von Doppelporträts mit sich selbst in ihrer Rolle als Indianer. Von ausgesprochen kurzer Dauer war das Projekt *Opéra par Hassard*, das Luciano Castelli, Salomé und Rainer Fetting 1983 als Trio durch Frankreich führte und im Rahmen dessen die Künstlerfreunde einige Konzerte u.a. im *Centre Pompidou* und im *Théâtre Le Place* in Paris sowie im *C.A.P.C.* in Bordeaux gegeben haben. Mit diesen Auftritten, denen im *Musée d'art contemporain* in Bordeaux eine Ausstellung von Gemeinschaftsbildern vorausging²⁰, hatte das gemeinschaftliche Miteinander von Castelli mit Salomé und von Castelli mit Fetting seinen Abschluß gefunden.

Castelli drängte es nun zu neuen Taten. 1984 reiste er nach Venedig, um in der *Galeria Il Capricorno* eine Ausstellung vorzubereiten. Sein Aufenthalt dort inspirierte ihn zu dem Film *Venice by night*, den er teils in Venedig, teils in Berlin zusammen mit Knut Hoffmeister drehte, einem avantgardistischen Filmemacher, den und dessen Schwester Luciano Castelli mittlerweile in Berlin kennen gelernt hatte. Standbilder aus diesem Film sowie einige fotografische Ablichtungen, die der Künstler per Fernauslöser von sich aufgenommen hat, lieferten die motivischen Vorlagen für eine Reihe von Selbstbildnissen, auf denen er in dem martialischen Outfit eines mit

¹⁹ Salomé in seinem 1981 als Hommage an Castelli verfaßten Gedicht *rückwärts wie seine Biographie*, in: Kunsthalle Wilhelmshaven (Hrsg.), *Berlin. Eine Stadt für Künstler*, Wilhelmshaven 1981, S. 12.

²⁰ Musée d'art contemporain de Bordeaux (Hrsg.), *Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting. Peintures 1979-1982*, Bordeaux 1983.

enganliegenden Lederklamotten sparsam bekleideten Dompteurs und als Rudel wild sich gebärdender Hunde zu sehen ist. Zu diesen Bildern zählt eines der Hauptwerke von Luciano Castelli, das großformatige Gemälde *Venise by night*. Aber auch das erotische Frauenbild blieb eines der wichtigsten Themen, mit denen sich Castelli während dieser Zeit beschäftigte. Eine Spanienreise, die er 1984 unternommen hat, regte ihn zu einigen Toreroporträts und zu diversen Darstellungen mit dem Thema Stierkampf an. In Luzern bekam er als Auszeichnung für sein bisheriges Œuvre 1984 den mit einer stattlichen Summe Geldes dotierten Nordmann-Kunstpreis zugesprochen.

Mit Knut Hoffmeister und dessen Schwester Birgit, die des Künstlers neue Lebensgefährtin wurde, reiste Castelli 1985 und ein weiteres Mal 1986 auf die Philippinen, wo die drei einige Szenen zu dem Film *Piratin Fu* einspielten. Der Aufenthalt auf den Philippinen und die Fragmente des Films regten Castelli zur Ausführung zahlreicher Gemälde an, auf denen er und Birgit im Rollenporträt als Piraten zu sehen sind. Darüber hinaus schuf er 1985 und 1986 eine Reihe von Bildnissen nach philippinischen Modellen: Männerbilder, Frauenbilder, Büstenporträts in einem jetzt etwas gemäßigteren Malstil. Zum ersten Mal seit seinen künstlerischen Anfängen in Luzern entstanden nun auch wieder einige plastische Arbeiten: phantasievoll gestaltete und durch Verfremdungen in neue gegenständliche Zusammenhänge gebrachte Objekte, die Castelli als Installationen zu mehrteiligen Arrangements zusammensetzte.

Ebenfalls 1986 unternahm Castelli mit dem Multimediakünstler Kiddy Citny (geb. 1957)²¹ das Musikprojekt *B. Luft Production* mit einer Schallplatteneinspielung unter dem Titel *Mackie Messer*. Auch hatte 1986 der berühmte Modedesigner Yohji Yamamoto (geb. 1943), der seit 1981 in Paris lebte und dort soeben dem Höhepunkt seiner beruflichen Karriere entgegenstrebte²², Kontakt zu Castelli aufgenommen und ihn darum gebeten, ihm für die Katalogabbildungen zu seiner Herbst-/Winterkollektion *Yamamoto pour homme 1986/87* als Mannequin zur Verfügung zu stehen. Für die künstlerische Entwicklung von Luciano Castelli, der die Einladung zu den Fotoaufnahmen gerne angenommen hat, war die Begegnung mit Yamamoto freilich nicht von Bedeutung. Doch zeigt die Tatsache, daß dieser berühmte Modeschöpfer im fernen Paris ausgerechnet Castelli als Modell ausgesucht hat, wie populär der Maler schon damals bei Avantgardisten gewesen ist. Ausschlaggebend für diese Wahl war das Interesse von Castelli an fernöstlichen Themen und waren seine Selbstporträts, die er 1986 im Rollenporträt nach Motiven der Fotos von Pierre Molinier sowie, völlig anders, unter dem Rückgriff auf einige Bilder von Willem de Kooning und von Robert Delaunay mit verschiedenen Möglichkeiten der Abstraktion. Gestalterisch in eine andere Richtung zielen die von Castelli damals geschaffene Porträtreihen Buster Keaton und Louis Armstrong. Zu diesen Bildnissen wurde Castelli durch entsprechende Aufträge inspiriert, die mit der Anfertigung eines Plakats für eine Filmveranstaltung und für das Jazzfestival in Montreux verbunden waren.

Die heterogenen Themen, mit denen sich Castelli 1986 beschäftigte, und die verschiedenen stilistischen Ansätze, zu denen er dabei gefunden hat, zeigen, wie vielfältig und wie ideenreich sich seine gestalterische Phantasie entfalten konnte, aber auch wie unruhig der Künstler während dieser Zeit gewesen ist und wie sehr er danach strebte, neue bildnerische Ausdrucksformen zu finden. Insgesamt zeichnete sich dabei eine Tendenz zur

²¹ Kiddy Citny ist Mitte der 80er Jahre berühmt geworden, als er zusammen mit Thierry Noir und Christophe Bouchet Teile der Berliner Mauer bemalte (Fragmente davon finden sich heute im New Yorker Museum of Modern Art, in der Sammlung Rothschild und im Berliner Museum). Zugleich war Kiddy Citny als Graffiti-Künstler und als Musiker tätig. Er spielte u.a. in der Band von Nina Hagen, bei deren Auftritten er manchmal live auf der Bühne malte.

²² 1986 erhielt Yohji Yamamoto als einer der berühmtesten japanischen Designer u.a. die Auszeichnung *Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres* und den italienischen Preis *Mainichi Fashion Grand Prize* zugesprochen – eine Ehre, die bisher nur ganz wenigen lebenden Modeschöpfern zuteil geworden ist.

zwar nicht immer farblich beruhigten, doch hinsichtlich der Pinselführung gegenüber den früheren Bildern deutlich gemilderten Stilsprache ab, die erahnen läßt, daß Castelli schon damals auf bestem Wege war, die Malerei im Stil der *Neuen Wilden* zu überwinden und zu einer neuen künstlerischen Ausdruckssprache zu gelangen.

Bereits 1984 hatte sich Castelli in den Gebäuden eines aufgegebenen Weinguts bei Montepulciano in der Toskana ein Atelier eingerichtet, wo er seither regelmäßig die Sommermonate verbrachte. 1987 entstanden dort aus Fundstücken und Schrotteilen zusammengesetzte großformatige Eisenplastiken und erste frei modellierte Bronzearbeiten. Ferner inspirierte ihn die Umgebung des Weinguts zu einer Reihe von *Schrottplatz*-Bildern: einen für Castelli neuen Typus von Frauenbildern, auf denen menschliche Figuren kreuz und quer über einander liegen. Im Zusammenhang mit seinen plastischen Arbeiten entdeckte Castelli für sich die Werke von Alberto Giacometti, die er in einer Reihe von abstrakt stilisierten Gemälden vor dem Hintergrund der Berliner Mauer mit Funkturm abbildete. Auch die gleichermaßen ins Abstrakte überspielende Darstellung einer kleinen Kirche beschäftigte den Künstler während dieser Zeit. Die stark von der Fläche beherrschten Gemälde wurden zusammen mit einigen *Faces* und einigen Christusbildern im Museum für zeitgenössische Kunst in Dünkirchen ausgestellt und dokumentieren, daß sich Castelli zumindest für kurze Zeit durchaus auch mit religiösen Sujets beschäftigte.

1988 reiste Castelli immer häufiger nach Paris. Er hatte dort schon öfter ausgestellt und sich inzwischen einen kleinen Bekanntenkreis aufgebaut. Anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Jean Tinguely, der mit Castelli ein gemeinschaftliches Kunstprojekt unternehmen wollte, lernte er in Paris eine junge Studentin aus Deutschland kennen, Alexandra, mit der er im Frühjahr 1989 in Paris zusammenzog und die er am 8. Juni 1991 in Baden-Baden heiratete. Neben seinen Freundinnen Birgit und Alida, die dem Künstler bis dahin als Modell zur Verfügung gestanden haben, war es jetzt immer öfter Alexandra, die Castelli porträtierte. Bei einem Antiquitätenhändler in Luzern hatte er bereits 1986 eine Bleistiftzeichnung erworben, die von Ferdinand Hodler als Skizze zu dessen Allegorie *Die Wahrheit* ausgeführt wurde. Diese Zeichnung inspirierte Castelli zu einer Reihe von gleichermaßen allegorischen Gemälden, für die Alexandra von 1988/89 bis in die 90er Jahre hinein ebenfalls Modell gestanden hat. Das Frauenbild, gestalterisch noch immer in einem expressiven Malstil ausgeführt, insgesamt jedoch durch eine ruhigere Pinselführung gekennzeichnet, wurde für Castelli erneut zum wichtigsten Thema seines künstlerischen Schaffens. Es stand in lasziv erotischen, oft aber auch allegorisch gemeinten Bedeutungszusammenhängen und wurde jetzt nur noch selten nach Birgit und nach Alida, stattdessen meist nach Alexandra als Modell geschaffen.

Seit 1989 lebt und arbeitet Luciano Castelli überwiegend in Paris und in der Normandie. Wohl behielt er bis heute sein Atelier am Moritzplatz in Berlin, doch wurden die Zeiten, in denen er sich dort aufhielt, seither immer kürzer. Inzwischen sind es nur noch einige wenige Tage, die er im Lauf eines Jahres dort verbringt. Die Räume am Moritzplatz dienen ihm nicht mehr als Atelier, sondern in erster Linie als Übernachtungsgelegenheit und als Depot.

Die ersten Monate in Paris waren für Castelli nicht leicht. Es dauerte einige Zeit, bis er für sich und Alexandra eine geeignete Wohnung und ein Atelier gefunden hatte. Bis es soweit war, mußte er sich auf dem Gebiet der Malerei mit kleineren Formaten begnügen sowie mit der Anfertigung von druckgraphischen Arbeiten, die er in einer Lithographenwerkstatt ausführen und drucken konnte. Großformatige Leinwände sowie große Eisen- und Bronzeplastiken ließen sich nur in der Toskana anfertigen. Es entstanden zahlreiche Frauenbilder, zu denen Alexandra Modell gestanden hat, einige Carlo-Porträts sowie eine Reihe von Ölzeichnungen als motivische Variationen über die in Montepulciano geschaffenen plastischen Arbeiten. Auch das Selbstbildnis blieb für Castelli eines seiner wichtigsten Themen. Dabei experimentierte er mit dem Linolschnitt und der Fingermalerei, durch

die er zu einer neuen Stilsprache gelangen sollte. Darüber hinaus begann er jetzt damit, sich wieder intensiver mit der Fotografie zu beschäftigen. Die Jahre 1991 und 1992 waren eine Zeit der Suche.

Nachdem er mit Alexandra am Boulevard Clichy in unmittelbarer Nachbarschaft zum Place Pigalle eine große Wohnung beziehen konnte und er wenig später ganz in der Nähe auch ein geeignetes Atelier gefunden hatte, begann Castelli damit, sich einem für ihn ungewohnten Thema zuzuwenden: der Stadtlandschaft. Paris, die Aussicht von der Wohnung des Künstlers auf den Montmartre und auf Sacre Coeur, die Leuchtreklamen entlang des Boulevard Clichy fingen an, ihn zu interessieren, die Menschen schließlich, die aus aller Herren Länder am Place Pigalle auf den Straßen zu sehen waren. 1993 schuf Castelli seine Serie *Pigalle*, mit der er die Phase der *Revolving Paintings* eingeleitet hat. Dabei handelt es sich um figürliche Darstellungen, auf denen die einzelnen Motive einander transparent überlagern. Die Bilder, die jetzt entstanden, können auf die Seite gedreht oder auf den Kopf gestellt werden und geben in den zunächst abstrakt geglaubten Strukturen immer wieder neue Figuren zu erkennen: kokett lächelnde Thailänderinnen, Afrikanerinnen mit einem Säugling auf ihrem Rücken, alte Chinesen mit faltigem Gesicht, Black Boys, ein streunender Hund dazwischen, das Ganze in praller Farbigkeit bunt durchmischt und eingebunden in ein Dickicht aus kraftvoll auf die Leinwand geworfenen Pinselhieben. Ein neues Kapitel in der Malerei von Luciano Castelli hatte seinen Anfang genommen. All das, was in den folgenden Jahren bis in unsere Tage hinein entstehen sollte, leitete sich stilistisch von den drehbaren Bildern des Jahres 1993 ab. Dazu zählen die Städtebilder von 1996 ebenso wie die Schwarzweißbilder aus der Reihe *Xurumbambo* (1997) und die ab 2000 in einem neu eingerichteten Atelier in der Normandie geschaffenen Bilder mit dem gleichnamigen Titel *Normandie*. Dazu zählen aber auch fotografische Aufnahmen, die Castelli ab 1995 mit einer selbst gebauten Camera obscura als drehbare Bilder geschaffen hat sowie eine Vielzahl zwei- oder mehrfiguriger Darstellungen, die aus verschiedenen Positionen heraus betrachtet werden können. Nicht drehbare oder motivisch nicht durch mehrere einander transparent überlagernde Schichten gekennzeichnete Bilder waren von nun an eher die Ausnahme. Mit den *Revolving Paintings* hatte die Malerei von Luciano Castelli einen grundlegenden Wandel vollzogen.

Mittlerweile ist Castelli in Frankreich längst heimisch geworden. 1996 wurde sein Sohn Leandro geboren, 1999 seine Tochter Anjouli. Er ist ein erfolgreicher Maler, den es immer wieder in die Welt hinaus zieht, um neue Eindrücke zu sammeln und diese Eindrücke auf seinen Bildern zu verarbeiten. 1996 und 1997 beschäftigte er sich mit Städtebildern, auf denen er den Beobachtungen aus seinen Reisen nach Siena, nach Zürich und nach Budapest bildlichen Ausdruck verlieh, 1997 schuf er eine Reihe großer Holzdruck- und Glasmonotypien, 1998 entstanden in Murano große Glasskulpturen. So sucht und findet Castelli immer wieder neue thematische und gestalterische bzw. gestaltungstechnische Ansätze, aus denen heraus er seine Werke entwickelt. Dabei zählt er zu den innovativsten und vielseitigsten Künstlern unserer Zeit, zugleich zu denjenigen, die sich auf dem Gebiet des Tafelbildes unbeirrt mit der Hervorbringung neuer ästhetischer Erscheinungsformen beschäftigen, und zu denjenigen, denen es gelingt, zu immer wieder neuen künstlerischen Ergebnissen zu gelangen. Das häufig beschworene Ende der Malerei, dies zeigt das Œuvre von Luciano Castelli einmal mehr, ist noch lange nicht in Sicht.

3. Werkübersicht bis anfangs der 80er Jahre

3.1 Die Anfänge

Die künstlerischen Anfänge von Luciano Castelli fallen in die Zeit Ende der 60er Jahre. Schon als Kind hatte er, angeregt und gefördert durch die Eltern, seine Liebe zum Zeichnen, zum Malen und zum Basteln entdeckt. Im Alter von 16 Jahren sollte er damit beginnen, die Erlebnisse des Alltags in gemalten Tagebüchern wiederzugeben, um sie für sich persönlich in Erinnerung zu behalten. Aus der intensiven Beschäftigung mit dem Zeichnen und dem Malen, bald auch aus seinem wachsenden Interesse am plastischen Formen und an der Fotografie entstanden schließlich anfangs der 70er Jahre erste eigenständige Kunstwerke, mit denen Castelli bald auch auf internationaler Ebene auf sich aufmerksam machen sollte. Die Entwicklung dieser künstlerischen Anfänge sei das Thema der folgenden Kapitel.

3.1.1 Kinderzeichnungen

Bereits seit ihrer frühesten Kindheit wurden Luciano Castelli und seine Geschwister von den Eltern dazu angehalten, in ihrer freien Zeit zu malen und zu zeichnen. So war dem jungen Luciano der Umgang mit Zeichenstiften und Pinselfarben ebenso vertraut wie das Basteln mit bunten und glitzernden Materialien, die mit ihren funkelnden Oberflächen dem ästhetischen Empfinden eines Kindes stark entgegen kamen. Die gestalterischen Neigungen von Luciano Castelli konnten sich ungehemmt und spielerisch entfalten. Seine frühen Zeichen- und Bastelarbeiten waren die Grundlage für seine bald immer deutlicher sich herauskristallisierenden künstlerischen Ambitionen.

Wohl zeigen die Kinderzeichnungen von Luciano Castelli im Gestalterischen keine besonderen Auffälligkeiten, die sein späteres Talent hätten errahnen lassen, doch war ihnen schon früh der Charakter des Seriellen zu eigen, der sie von den Bildern anderer Kinder unterscheidet. Als kontinuierlich sich entwickelnde Bilder-geschichten entstanden Illustrationen zu Märchen und Sagen sowie Darstellungen, die von den Begebenheiten aus dem täglichen Leben des jungen Luciano erzählen und von den Phantasien, die sich an solchen realweltlichen Alltagserlebnissen entzündeten. Auch stellten die Eltern dem Jungen und seinen Geschwistern immer wieder ganz bestimmte Aufgaben (etwa die Darstellung von Tieren oder die Schilderung der Ereignisse eines Wochenendausflugs oder einer Urlaubsreise), mit denen sie den Motivkreis der Bilder ihrer Kinder sukzessive erweiterten.

Nur wenige Blätter aus der Kindheit von Luciano Castelli haben sich im Besitz des Künstlers und seiner Familie erhalten. Sie geben Zeugnis von der reichen Phantasie des Jungen und von seiner Fähigkeit, die gewählten Themen gestalterisch umzusetzen. Bemerkenswert an diesen Kinderzeichnungen sind allerdings einige Merkmale, die auch für die spätere künstlerische Arbeit von Luciano Castelli charakteristisch sein sollten: die lebendige Verbundenheit mit der Welt des Märchens und der Phantasie, die Einbindung der persönlichen Erlebnisse und der Menschen seiner unmittelbaren sozialen Umgebung in seine Bildwelt sowie die Neigung zum seriellen Arbeiten.

3.1.2 Gemalte Tagebücher

Die ersten Darstellungen, mit denen Castelli das naive Gestalten aus der Kinderzeit überwunden hat, finden sich in seinen *Gemalten Tagebüchern*, die er anstelle von sprachlich verfaßten Diarien ab 1967/68 zu führen begonnen hat. Dabei handelt es sich um persönliche Erinnerungsalben, in denen er Ansichtskarten, Briefe, Billets und sonstige bedeutsame Fundstücke des gelebten Alltags mit Pailletten, Federn oder bunten Papieren schmückte und zusammen mit weiteren Zeichnungen zu Collagen zusammenstellte: zweckentfremdete Fotoalben, deren Seiten Castelli eine um die andere bearbeitete. Für jeden Tag sollte ein Bild, an manchen Tagen auch zwei oder mehrere Bilder entstehen. Tagsüber absolvierte Castelli die Kurse an der Kunstgewerbeschule und abends saß er, oft bis spät in die Nacht hinein, in seinem Zimmer und bastelte, zeichnete und malte an seinen Alben. Bis anfangs der 70er Jahre waren es insgesamt acht Bände, die er nach und nach füllte.

Die Darstellungen der *Gemalten Tagebücher* thematisieren Ereignisse aus dem täglichen Leben von Luciano Castelli. Auf ihnen verarbeitete er seine Erlebnisse und seine daran gebundenen persönlichen Eindrücke. Sie waren als private Erinnerungsalben gedacht, die – ähnlich wie ein schriftlich verfaßtes Tagebuch – von niemandem anderen als ihm selbst jemals eingesehen werden sollten. Gestalterisch sind die Bilder der *Gemalten Tagebücher* noch eher ungelenke Arbeiten. Oft bildete Castelli die Begebenheiten des gelebten Alltags nicht in jenen episodischen Zusammenhängen ab, in denen sie sich tatsächlich zugetragen haben, sondern zeigte er nur einige kurze Ausschnitte aus den jeweiligen Szenen oder nur einige Gegenstände, die für ihren Zusammenhang von einiger Bedeutung waren. So erkennen wir beispielsweise auf dem im Sommer 1969 geschaffenen Blatt Abb. 1 rechts außen die breiten Malerpinsel, mit denen Castelli und seine Freunde während ihres gemeinsamen Urlaubs auf Sardinien ein Haus, das sie liebevoll als „Luzerner Hof“ bezeichneten, renoviert haben, und in der Mitte unten die Szene einer rasanten Motorradfahrt, die Luciano mit einem seiner Freunde unternommen hat. Hinten am Gepäckträger des Motorrads ist ein blauer Wasserkanister zu erkennen, über dem Motorrad vor einer Steinmauer mit Gebüsch und Olivenbaum ein steinerner Brunnen, zu dem die Freunde gefahren sind, um Wasser für die ganze Clique zu holen. Die mit der Aufschrift „Coppa Sardegna“ bezeichnete Eistüte sowie eine weitere, in roter Farbe dahinschmelzende Leckerei verstehen sich als Hinweis auf den Besuch in einer Eisdiele. Wofür indes die über die gesamte Bildfläche locker verteilten, auf gesonderten Papieren ausgeführten, ausgeschnittenen und auf das Blatt geklebten Jetons stehen, die mit der stilisierten Zeichnung kurvig gekrümmter Männchen in blumenverzierten langen Gewändern ausgestattet wurden, erschließt sich dem Betrachter nicht. Eventuell stehen sie für Luciano Castelli selbst und seine fünf Freunde, die gemeinsam ihre Ferien auf Sardinien verbrachten. Auf einem anderen Blatt erinnert sich Castelli an einen seiner Streifzüge durch die Hochlagen am Vierwaldstätter See mit den dort gepflückten Alpenblumen, die wie ein Feuerwerk aus einem Gebirgskegel zu schießen scheinen (Abb. 2). Die Bilder aus den gemalten Tagebüchern sind von individuellem Erinnerungswert. Sie erweisen sich als kryptisch verschlüsselte ikonographische Chiffren, deren inhaltliche Bedeutungen von einem fremden Betrachter nicht enträtselt werden können und nicht enträtselt werden sollen. Die gemalten Tagebücher sind für niemanden anderen bestimmt als für Luciano Castelli selbst und für seine persönliche Erinnerung.

Charakteristisch für die meisten Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern sind bedeutungsperspektivische Proportionsverhältnisse. Dabei werden die unterschiedlichen Bildelemente gemäß ihrer inhaltlichen Wichtigkeit in unterschiedlichen Maßstäben wiedergegeben: Bildelemente, die sich auf bedeutsame Sinnzusammenhänge beziehen, werden größer dargestellt, Bildelemente, die im Zusammenhang mit den Geschehnissen des betreffenden Tags weniger bedeutsam waren, entsprechend kleiner. An jenem Tag, an dem Castelli die Tagebuch-

seite Abb. 1 geschaffen hat, standen das Eisessen und die Tüncherarbeit am „Luzerner Hof“ im Vordergrund. Die Fahrt zu dem entlegenen Steinbrunnen war wohl nicht ganz so bedeutsam, als Episode indes bedeutsam genug, in gestalterischer Verfeinerung bildlichen Niederschlag zu finden.

Interessant im Hinblick auf den narrativen Kontext der Darstellungen der gemalten Tagebücher und ihre Bedeutungsperspektive ist die Doppelseite Abb. 3, auf der die Ereignisse eines weiteren Urlaubstags der Luzerner Freunde auf Sardinien wiedergegeben werden. Ein karikaturistisch umrissenes Männchen ist gerade dabei, mit einem überdimensional verlängerten Pinsel die Eingangstür des Ferienhauses zu streichen, während rechts daneben eine weitere Gestalt damit beschäftigt ist, frisch gewaschene Kleidungsstücke auf eine zwischen Haus und Steinmauer gespannte Wäscheleine aufzuhängen. Links vor dem Haus hockt eine dritte Figur mit einem Farbtopf neben sich am Boden und ist gerade dabei, diverse Einrichtungsgegenstände zu lackieren. Rechts oben eilt über dem Horizont wie schwebend eine weitere Figur mit einer Leiter vorüber. Links außen erscheint ein bärtiger Alter mit zwei gerupften Hühnern in den Händen. Ein drittes Huhn flattert aufgeregt über seinem kahlen Haupt. Hinter dem Haus ist erneut das Motorrad zu sehen, das die jungen Leute nach Sardinien mitgenommen haben und mit dem sie sich auf der Ferieninsel bewegten. Über diesem Gefährt ist eine Wolke zu sehen, aus der sich ein Regenschauer auf den „Luzerner Hof“ ergießt, nicht lange, denn dahinter strahlt bereits wieder die lachende Sonne. Am unteren Bildrand rechts hat es sich am Sandstrand jenseits der Umfriedung des Ferienhauses ein bärtiges dürres Männchen mit kurzer blauer Hose und leuchtend roter Sonnenbrille gemütlich gemacht. Dieses Männchen hat sein Buch, in dem es bis eben noch gelesen hat, zur Seite gelegt und räkelt sich nun genüßlich in der Sonne. Es stellt Castelli dar, wie sich bald herausstellt, der auf der unteren Hälfte der hier in Rede stehenden Doppelseite in vergleichsweise großem Maßstab wiedergab, was er während des Sonnenbades am Strand mit seinem Blick zum Himmel gesehen hat: einen prachtvollen Regenbogen, wie er bereits in der oberen Bildhälfte links über dem Horizont erscheint. Hinterfangen wird der Regenbogen auf der unteren Hälfte der Doppelseite von einer leuchtenden Sonne, die den Himmel so stark überstrahlt, daß die blauen Wolkenfetzen zu irisieren beginnen und das geblendete, durch eine Sonnenbrille nur unzureichend geschützte Auge amorphe rote Formen halluziniert, die neben den Sternen der flimmernden Sonne am Firmament zu tanzen begonnen haben.

Nur selten lassen sich die Seiten der gemalten Tagebücher so eindeutig interpretieren wie auf der Doppelseite Abb. 3. Auf der Darstellung Abb. 4 beispielsweise werden sieben heterogene Motive mit einander in Verbindung gebracht, deren inhaltliche Bedeutungen dem uneingeweihten Betrachter weitestgehend unverständlich bleiben. Links erkennt man auf einer Hängematte, die zwischen zwei Bäume gespannt wurde, eine in naiven Strichen wiedergegebene Bildfigur mit hellgrünem Pulli und langem Rock. Vielleicht handelt es sich dabei um Cornelia, die Schwester von Luciano Castelli, oder um eine Freundin, eventuell aber auch um Castelli selbst in transvestitistischer Kostümierung. Die gestalterische Stilisierung der Figur macht eine eindeutige Identifizierung unmöglich. Rechts daneben ist der zerbröckelnde Flügel eines Schmetterlings zu erkennen. Dabei handelt es sich um das Fragment eines toten Tieres, das Luciano Castelli an diesem Tag aufgelesen hat. Unterhalb des dunklen Flügels befindet sich das Motiv einer jungen Frau mit fliehenden Haaren, die im Spagatstütz auf einem verzerrt wiedergegebenen Barren Halt findet. Links neben ihr wurde ein kleiner ausgerissener Papierfetzen auf das Blatt geklebt. Er zeigt, als Fragment eines gedruckten Fundstücks, im Goldprägdruck einen geflügelten Löwen nach der Art der Löwen von San Marco in Venedig. Schräg darüber wurde unterhalb des Motivs mit der Hängematte ein weiteres ausgerissenes Papier auf die Seite geklebt, ein Fetzen Packpapier, auf dem sich die Zeichnung eines auf einem Rost stehenden Topfes mit austretendem Wasserdampf befindet. Im Umrißlinienstil wiedergegebene Zungen darum herum könnten die aufsteigenden Flammen des Feuers bedeuten, das unter dem Rost lodert.

Rechts unten erscheint, mit wirbelndem linkem Arm und mit gespreizten Beinen dem Betrachter frontal gegenüberstehend, in Vorderansicht ein kindlich gezeichnetes Männchen mit birnenförmigem Kopf und einem freundlichen Lächeln auf seinen Lippen. Vielleicht stellt es den jungen Künstler selbst mit heiterem Gemüt oder einen seiner Freunde dar, der sich winkend von ihm verabschiedet – man weiß es nicht. Es wurde auf einem gesonderten Papier ausgeführt, das entlang seiner oberen und seiner rechten Kante ausgeschnitten, entlang seiner unteren und seiner linken Kante aber grob ausgerissen und auf die hier genannte Seite des Tagebuchs aufgeklebt wurde.

Links daneben erkennt man, wieder auf einem ursprünglich separaten, jetzt entlang aller vier Seiten scharfkantig ausgeschnittenen und in das Album geklebten Stück Papier ausgeführt, die Draufsicht eines in naiver Perspektive wiedergegebenen Innenraumes, in dem sich mehrere Personen befinden. Am auffälligsten verhält sich eine langhaarige bärtige Männerfigur, vermutlich der Vater des Künstlers, der mit erhobenen Händen aufgebracht und wild gestikulierend durch den Raum zu springen scheint. Dabei hüpfert er in seiner Rage über ein kleines Modellhaus, das sich zwischen seinen Beinen am Boden befindet. An der oberen Stirnwand stehen erschrocken zwei kleine Figuren, ein Junge und ein Mädchen wie es scheint, Luciano und Cornelia vielleicht, die beschämt und ängstlich die Szene beobachten, die sich in der Mitte des Raumes abspielt. Links oben verläßt eine weitere Kinderfigur, Silvestro möglicherweise, durch den tobenden Vater heftig gescholten und mit schlechtem Gewissen soeben den Raum. Vor der unteren Stirnseite der Stube, deren untere Zone statt wie oben mit hellblauer Farbe nun mit einem magenta schimmernden Rosa aquarelliert wurde, sitzen, abermals in Draufsicht wiedergegeben, zwei weitere, gleichermaßen erschrocken in die Mitte des Raumes blickende Figuren hinter einem runden Tisch, auf dem sich ein Trinkgefäß befindet. Von den Figuren sind nur ihre Gesichter mit den weit aufgerissenen Augen und den rund geformten Mündern zu sehen. Um wen es sich bei ihnen handelt, um weitere Kinder vielleicht, um Spielgefährten der Castelli-Kinder oder um ihre Mutter und eine weitere Person, bleibt unklar. Links außen sitzt eine letzte Figur hinter einem Schreibtisch, auf dem sich ein Telefon befindet. Sie hat ein hageres Gesicht. Auch ihre Identität bleibt dem Betrachter fremd. An der links außen gezeigten Längswand ist hinter dem Schreibtisch ein großer Bilderrahmen zu sehen und gleich daneben ein aufwendig verziertes Portal.

Was es im Detail mit der hier gezeigten Szene auf sich hat, bleibt dem uneingeweihten Betrachter verschlossen. Es gelingt ihm nicht einmal zu definieren, wer die dargestellten Personen tatsächlich sind und in welchem Bedeutungszusammenhang sie stehen. Offensichtlich handelt es sich um die Schilderung einer Begebenheit in der Familie des jungen Künstlers, die für große Aufregung sorgte, für Lärm möglicherweise und für Unfrieden. Vielleicht wurden die Kinder gescholten, weil sie mit dem Modell eines Gebäudes spielten, dessen Fassade der Vater als Auftragsarbeit gestalten sollte. Vielleicht handelt es sich bei dem tobenden Mann aber auch um einen aufgebrauchten Kunden. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit jedenfalls spielt die Szene im Kontor der elterlichen Wohnung. Die letzten Zusammenhänge der dargestellten Szene leiten sich aus dem privaten Alltagsleben der Castellis ab und sind nicht für einen außenstehenden Betrachter bestimmt.

Werktechnisch kombinierte Castelli auf den Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern die im Umrißlinienstil ausgeführten Bleistift- oder Buntstiftzeichnungen meist mit der Aquarellmalerei und mit dem Gestaltungsprinzip der Collage. Als Bleistift- oder Buntstiftzeichnung wurden in aller Regel die Konturen der Bildgegenstände wiedergegeben sowie einige markante Elemente in deren Binnenbereich – insbesondere Augen, Nase und Mund innerhalb des Gesichts der Figuren, Kragen, Gürtel oder Hosenbund im Bereich ihrer Kleidung – sowie die räumliche Umgebung der Figuren und einige markante darin befindliche Ausstattungsstücke. Anschließend wurde die Umrißlinienzeichnung mit Buntstiften, farbigen Kreiden und/oder Aquarellfarben koloriert. Die

Einfärbung der betreffenden Partien orientierte sich in aller Regel an den jeweiligen Konturen. Nur in seltenen Fällen geschah es, daß Castelli eine ganze Seite oder weite Teile davon großflächig einfärbte und die Figuren undifferenziert mitkolorierte. Dabei grub er den Pinsel nicht selten mit dem spitzen Ende des Holzgriffs in die noch nasse Aquarellfarbe und ergänzte so die ursprüngliche Umrißlinienzeichnung mit zusätzlichen Kratzspuren.

Was das Kolorit dieser Bilder betrifft, so verwendete Castelli vorzugsweise hellblaue und rosa Töne, die ins Magentafarbene überspielen und sich nicht selten zu einem charakteristischen Violett vermischen. In hellblauer und rosa Aquarellfarbe wurden auch die gemalten Umrandungen ausgeführt, mit denen Castelli beinahe sämtliche Blätter seiner gemalten Tagebücher als transparenter Schimmer eingefäßt hat. Die Breite dieser Rahmen entsprechen dabei der Breite des Pinsels, den er entlang der Außenkanten und der Binnennaht der betreffenden Blätter führte.

Gestalterisch erinnern die manchmal etwas ungenau ausgeführten Abbildungen an die Erscheinungsformen der *Art brut* – ein Zusammenhang, der bereits von Erika Billeter gesehen wurde²³. Sie zeigen Ähnlichkeiten mit Bildern von Jean Dubuffet oder mit Zeichnungen von Pablo Picasso und von Paul Klee, die sich bisweilen gleichermaßen gezielt an der Bildästhetik infantiler Kinderzeichnungen orientierten. Auch das Fehlen einer den Bildgegenständen gemeinsamen Perspektive könnte im Zusammenhang mit den bewußt unräumlich aufgefaßten Darstellungen der *Art brut* gesehen werden. Zugleich zeigt sich in den Arbeiten der gemalten Tagebücher eine Verbundenheit mit der Phantasiewelt des Kindes. Mit diesem inhaltlich begründeten, dabei im Gestalterischen sich niederschlagenden Ansatz stehen die Darstellungen der gemalten Tagebücher von Luciano Castelli dem Gedankengut von Paul Klee näher als der bisweilen ironischen, die ästhetischen Wertvorstellungen der akademischen Tafelmalerei über Bord werfenden Bildsprache von Jean Dubuffet, der sich vor allem von den spontanen Bilderfindungen verhaltensauffälliger Kinder und Angehöriger „primitiver“ Kulturen inspirieren ließ. Solche Vorbilder hatte Luciano Castelli nicht. Dabei darf man nicht vergessen, daß es sich bei den gemalten Tagebüchern nicht um die intendierten künstlerischen Entäußerungen eines mit der Kunstgeschichte vertrauten Zeichners und Malers handelt, sondern um die autobiographischen Skizzen eines begabten, in der Geschichte der bildenden Kunst damals noch wenig bewanderten Kunstgewerbeschülers, der erst allmählich die Welt der Museen und Galerien zu entdecken begonnen hat. In diesem Sinne erweisen sich die Arbeiten von Paul Klee oder Jean Dubuffet eher als parallele Bildentwürfe, nicht aber als bewußt adaptierte Vorbilder. Solche Vorbilder im eigentlichen Sinne sucht man im Frühwerk von Luciano Castelli vergeblich. Statt sich stilistisch oder ikonographisch an irgendwelchen Leitbildern zu orientieren, schöpfte er ganz aus sich selbst. Dabei fühlte sich Castelli nichts anderem verpflichtet als der Absicht, die Geschehnisse des Alltags in szenischen Ausschnitten oder durch dinghafte Repräsentationen für sich in Erinnerung zu behalten. Wiewohl sich an diesen Bildern die Neigung Castellis zur liebevollen gestalterischen Behandlung seiner Motive deutlich ablesen läßt, sind sie doch nicht in der Absicht geschaffen worden, große Kunstwerke hervorzubringen.

Auf manchen Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern haben die Bildgegenstände einen beinahe fetischhaften Charakter, insbesondere dann, wenn es sich um die Abbildung von Kleidungsstücken oder Schuhwerk handelt. Die Darstellung Abb. 5 zeigt, in einen Doppelrahmen eingebunden und ziemlich durcheinander über die gesamte Bildfläche verteilt, eine Ansammlung von Damenschuhen mit hohen Absätzen und eng anliegenden, schulterfreien langen Kleidern bzw. einen Petticoat im Faltenstil. Auch ein Damenschlüpfer und ein Büstenhalter sind zu sehen. Bei diesen Gegenständen handelt es sich um einige Requisiten der transvestitistischen Selbstinszenierungen, die Castelli gegen Ende der 60er Jahre unternommen hat. Sterne durchwirken die Szene

²³ Erika Billeter, *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich*, Bern 1986, S. 15.

wie bunt über das Blatt geworfenes Konfetti, irgendwo schwebt ein Cocktailglas im luftleeren Raum. Die heitere Partystimmung, die dieses Blatt ausstrahlt, wird getrübt durch einige tränenförmige rosafarbene und hellblaue Tropfen sowie durch die in kindlicher Schreibweise aufgetragenen Worte „Es war so schön mein Err“, „Many Manny“ und „by by min liber Err“. Die Worte klingen melancholisch. Mit ihnen scheint sich Castelli an eine persönliche Begegnung zu erinnern, die mit Frauenkleidern zu tun hat und mit einem Cocktail. Vielleicht ergab sie sich während einer Party oder in einer Bar, jedenfalls endete sie mit einem Abschied, der vielleicht ein Abschied für immer war. Die näheren Begleitumstände bleiben indes für den außenstehenden Betrachter wieder unklar. Die Objekte allein und die sprachlichen Beifügungen sind in ihrer subjektiven Bedeutungslosigkeit ausreichend, als Chiffren die thematisierten Sinnzusammenhänge adäquat zu repräsentieren. Sie genügen, die Begebenheit, auf die sie sich inhaltlich beziehen, für Luciano Castelli in Erinnerung zu behalten.

Was die Bilder der gemalten Tagebücher kennzeichnet, ist der spielerische Umgang mit den Motiven an sich und mit den gestalterischen Mitteln, in denen sie ausgeführt wurden. Mit unbekümmerter Leichtigkeit setzte Castelli die manchmal nur fragmentarisch erhaltenen Fundstücke und die in motivischer Vereinzelung wiedergegebenen Bildgegenstände bunt nebeneinander, verschob und rückte er sie auf dem Papier so lange hin und her, bis ihre geeignete Position gefunden war, oder setzte er sie einfach dorthin, wo sie gerade Platz fanden. Als Objets trouvées – getrocknete Blumen, Teile von ausgerissenen Eintrittskarten, Bilddrucke, Federn und Pailletten etc. – blieben sie in ihrer Originalgröße erhalten. Für die unmittelbar auf das betreffende Blatt gezeichneten und mit Buntstiften oder Aquarellfarben kolorierten Elemente hingegen wurde häufig das Prinzip der Bedeutungsperspektive angewendet.

Weit in die Tiefe des Raumes fluchtende Motive gibt es auf den Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern nicht. Meist wurden die einzelnen Bildgegenstände im unmittelbaren Vordergrund wiedergegeben, was auch typisch für die späteren Arbeiten von Luciano Castelli werden sollte. In vorderster Ebene erscheinen sie über und neben einander, motivische Überlappungen sind kaum zu beobachten. In den wenigen Fällen, in denen Castelli einen größeren binnenräumlichen oder gar freilandschaftlichen Ausschnitt zeigte, wurden die Gesetze der Perspektive weitestgehend aufgehoben (z. B. Abb. 3). Dabei erinnern die Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern hinsichtlich ihrer perspektivischen Behandlung bisweilen an Illustrationen aus der mittelalterlichen Buchmalerei (z. B. Abb. 4). Es sind „naive“ Zeichnungen im wahrsten Sinne des Wortes. Unverbildet, spontan und in erster Linie dem Bedeutungsgehalt der einzelnen Motive verpflichtet, mit einer Freude an bunten Farben und an den gestalterischen Mitteln zeichnete und malte, klebte und bastelte Castelli an seinen Alben. Sie sind frei von der Leber weg entstanden und haben sich, obwohl Castelli 1969 volljährig geworden ist, den Charme des Kindlichen bewahrt. Vielleicht ist es gerade diese Unverbildetheit, die den jungen Künstler während dieser Zeit zu seinen originellen Bildideen führte und derentwegen die Zeichnungen der gemalten Tagebücher mit ihrem hohen Authentizitätsgrad für die weitere künstlerische Entwicklung von Luciano Castelli bedeutsamer gewesen sind als seine handwerkliche Ausbildung an der Kunstgewerbeschule.

Für die Auswahl seiner Materialien verwendete Castelli im Zusammenhang mit der gestalterischen Behandlung der Bilder aus den gemalten Tagebüchern größte Sorgfalt. Seine besondere Vorliebe galt dabei glitzernden und irisierenden Werkstoffen: Glimmerfarben, bunten Metallfolien, Glasperlen und Pailletten, die er raffiniert in seine Kompositionen eingebunden hat (Abb. 2 und Abb. 5). Daneben verwendete er auch immer wieder weiche und flauschige Materialien, Watte beispielsweise, Federn oder Kunstfasern (Abb. 1), wie er sie – ebenso wie die glänzenden Werkstoffe – noch bis weit in die 70er Jahre hinein auf seine Aquarellbilder applizieren sollte. Farblich zeichnen sich die Darstellungen der gemalten Tagebücher durch eine starke Buntheit aus. Dabei

verwendete Castelli beinahe sämtliche Töne, die ihm in seinem Aquarellkasten und mit seinen Buntstiften zur Verfügung standen. Überdies zeigt sich bereits auf diesen frühen Darstellungen eine deutliche Affinität des jungen Künstlers zu dem Kontrast von Hellblau und Rosa, der, mit fließenden Übergängen oft, für die Rahmen der Blätter kanonisch geworden ist, zugleich aber auch nicht selten für die einzelnen Motive verwendet wurde (z. B. Abb. 4). Rosa und Hellblau sowie die aus diesen beiden Farben auf dem Papier gemischten fliederfarbenen und violetten Valeurs sollten ebenfalls bis weit in die 70er Jahre hinein die bevorzugten Töne von Luciano Castelli bleiben.

Eine genauere Betrachtung verdient die „Rahmung“ der Bilder der gemalten Tagebücher: In lasierender Malweise umrandete Castelli entlang der Formatgrenzen der betreffenden Blätter beinahe jede Seite dieser Alben mit blauer Aquarellfarbe (Abb. 1 und Abb. 4). Die Breite jener meist eingangs ausgeführten Umrandungen schwankt zwischen einem halben Zentimeter und zwei Zentimetern, je nachdem, wie dicht die Binnenbereiche motivisch besetzt gewesen sind und je nach Breite des passend dazu ausgewählten Pinsels. Meist wurden sie in einem, manchmal aber auch in mehreren transparent einander überlagernden Pinselzügen ausgeführt. Manche Blätter weisen eine doppelte Rahmung auf (z. B. Abb. 5). Dabei wurde die blaue, gelegentlich ins Violette überspielende Aquarellfarbe bisweilen so stark verdünnt, daß sie sich kaum vom Weiß des Papiers unterscheidet (z. B. Abb. 2). Auf anderen Blättern hingegen erscheint sie in kräftigen Valeurs, so daß sich insbesondere dann, wenn es sich um eine doppelte Umrandung handelt, eine passepartoutartige Rahmenwirkung ergeben hat, die den Bildcharakter dieser Darstellungen, mithin das Prätentiose und das Artifizielle ihrer Motive, optisch betont. Durch ihre Umrandung erfahren die Bilder der gemalten Tagebücher eine feierliche Inszenierung. Bei aller naiven Einfachheit der Bildgegenstände wurde auf deren gestalterische Behandlung jedoch und auf ihre ikonographische Inszenierung größter Wert gelegt. In modifizierter Form werden wir dem Rahmenmotiv auch auf den späteren Bildern von Luciano Castelli verschiedentlich wieder begegnen (vgl. hierzu etwa Abb. 114 f, Abb. 398 oder Abb. 862). Wohl steht auf den späteren Darstellungen das Rahmenmotiv in anderen ästhetischen Erscheinungszusammenhängen, doch das Prinzip, ein Motiv innerhalb der Formatgrenzen nach allen vier Seiten durch eine Umrandung gesondert zu rahmen, hat in den Darstellungen der gemalten Tagebücher seine grundsätzliche gestalterische Voraussetzung.

Richtungsweisend für das spätere künstlerische Schaffen von Luciano Castelli ist auch die überwiegend zeichnerisch erfolgte Gestaltungsweise, in der die Bilder der gemalten Tagebücher ausgeführt wurden. „Gemaltes Tagebuch“ – das klingt nach pastosem Farbauftrag und bis zu den Bildrändern mit Farbe bedeckten Blättern. Doch dies ist eher die Ausnahme (z. B. Abb. 3). Sehr viel häufiger hingegen erfolgte der Farbauftrag eher dünnflüssig, sparsam überdies und oft so, daß das Weiß des Papiers über weite Bereiche offen zutage tritt (Abb. 1 f und Abb. 4 f). Wie bei den späteren großformatigen Leinwandbildern auch, hat Castelli bereits hier die Grenzen zwischen Zeichnung und Malerei aufgehoben. Zwar wurden die Bilder der gemalten Tagebücher durch das Einkleben von Fundstücken und glänzenden oder flauschigen Fremdmaterialien nach dem Prinzip der Collage oftmals zusätzlich ausgeschmückt, doch handelt es sich bei ihnen meist um nichts anderes als um kolorierte Bleistift- oder Buntstiftzeichnungen, auf denen die Bildgegenstände hauptsächlich durch die Konturen definiert werden. Gewiß sollte Castelli seine Gemälde später überwiegend mit dem Pinsel ausführen, doch auch dort wird verschiedentlich zu beobachten sein, daß sich die Bildgegenstände gleichermaßen aus ihren Umrißlinien heraus entwickeln. Dieses eher als „pinselzeichnerisch“ zu beschreibende denn tatsächlich „malerische“ Gestaltungsprinzip hat in den Bildern der gemalten Tagebücher seine unmittelbaren arbeitsmethodischen Vorläufer.

1973 begann Castelli damit, seine Alben nicht mehr nur mit Fundstücken, Zeichenstiften und Aquarellfarben auszugestalten, sondern immer öfter auch mit fotografischen Ablichtungen zu bekleben: mit Fotos, die der Künstler von sich per Selbstauslöser aufgenommen hat – von sich alleine, von sich und seinen Luzerner Freunden oder von sich und seinem Bruder Silvestro. Bisweilen wurden die Ablichtungen mit Gold- oder Silberfolie unterlegt und mit einer Rahmung aus blauer und/oder ins Magentafarbene überspielender rosa Aquarellfarbe versehen (Abb. 6 ff). Ihrer effeminierten bzw. dezidiert transvestitistischen Themen wegen und weil auf den Blättern dieser Alben die fotografischen Ablichtungen gegenüber den malerischen und zeichnerischen Elementen deutlich überwiegen, sprach Castelli nun nicht mehr von einem gemalten Tagebuch, sondern vom *Transformer-Fotoalbum*.

Der Begriff „Transformer“, der sich auf die Erscheinungsformen des Transvestitistischen in der bildenden Kunst bezieht, stammt von Jean-Christophe Ammann, den Castelli im November 1968 in der Kunstgewerbeschule kennengelernt hatte und der seit anfangs der 70er Jahre damit befaßt war, dem Phänomen der transvestitistischen Selbstinszenierung in der zeitgenössischen Kunst nachzuspüren. Das Ergebnis seiner Untersuchungen sollte 1974 in einer Ausstellung im Luzerner Kunstmuseum präsentiert werden²⁴. Als Castelli mit seinem *Transformer-Fotoalbum* begonnen hatte (das letzte übrigens, das er aus der Reihe der gestalterisch behandelten Tagebücher schuf), war Ammann bereits mit den Vorbereitungen zu der *Transformer*-Ausstellung beschäftigt. Nachdem er das Album von Castelli gesehen hatte, lud er ihn zur Teilnahme an der Ausstellung ein. Allerdings zeigte Ammann dort nicht das Fotoalbum selbst, sondern einige vergrößerte Aufnahmen aus diesem Diarium sowie großformatige Aquarellbilder, die parallel zu den fotografischen Selbstinszenierungen entstanden sind.

Auf den Aufnahmen aus dem *Transformer-Fotoalbum* ist Castelli mit geschminktem Gesicht und in transvestitistischer Kostümierung zu sehen (Abb. 9) oder aber während seiner Verwandlung am Schminktisch (Abb. 7). Manchmal fotografierte er sich mit nacktem Oberkörper (Abb. 6) und in lasziven effeminierten Posen (Abb. 8). Schon während der Entstehung der Aufnahmen achtete Castelli auf einige bildästhetische Details, die später im Fotoalbum mit Aquarellfarben oder Materialapplikationen ihre gestalterische Fortsetzung finden sollten. So verwendete Castelli beispielsweise zur Ausführung des Fotos Abb. 6 einen blau getönten Linsenaufsatz, der die beiden Figuren in beinahe dem gleichen Ton wiedergibt, mit dem das später ins Album eingeklebte Bild umrandet wurde. Zugleich bewirkte der blaue Filter, daß die Lippen der Bildfiguren in einem violett schimmernden Rosa erscheinen, welches sich rechts in den inneren Zwickeln der Umrandung ebenfalls wiederholt. Castelli bezog sich mit der koloristischen Behandlung der Rahmung des Bildes nicht auf die farblichen Vorgaben der fotografischen Ablichtungen, sondern unterwarf – ganz im Gegenteil – die farblichen Verhältnisse der Fotografie bereits während ihrer Entstehung dem koloristischen Kanon, zu dem er in seinen gemalten und gezeichneten Tagebüchern gefunden hat. Auch für die Ausführung des Fotos Abb. 9 verwendete Castelli einen blauen Filter, einen etwas schwächeren allerdings, der die weiße Bluse der Bildfigur bläulich schimmern läßt und zugleich die blauen Umrandungen der aufwendig geschminkten Augen in ihrer Erscheinungswirkung intensiviert. Die braunen und beigefarbenen Federn, die im Album als Kopfbedeckung über das Haupt geklebt wurden, beziehen sich farblich auf das Inkarnat der Figur und auf das bräunlich schimmernde Wangenrouge. Die hellblauen und schwarzblauen Federn wiederholen den blauen Lidschatten und die bläulich schimmernde Bluse. In der zarten Umrandung dieses Bildes finden sich sowohl das Blau als auch einige rosa Akzente wieder. Auch dieses Beispiel zeigt, daß sich die Fotos, die Castelli für sein *Transformer-Fotoalbum* anfertigte, und die gestalterische Behandlung, mit der sie später überarbeitet wurden, zumindest farblich deutlich auf einander beziehen. In diesem Zu-

²⁴ Kunstmuseum Luzern (Hrsg.), *Transformer. Aspekte der Travestie*, Luzern 1974.

sammenhang sei auch auf die Darstellung Abb. 8 hingewiesen, wo kleine Schwarzweißaufnahmen mit silberner, also ebenfalls in Schwarzweißmodulationen schimmernder Folie unterlegt wurden.

Außer solchen gestalterischen Aspekten sind aber auch die motivischen und die inhaltlichen Gesichtspunkte der Aufnahmen aus dem *Transformer-Fotoalbum* von Bedeutung, denn dort zeigte sich Castelli zum ersten Mal tatsächlich in transvestitistischer Aufmachung mit geschminktem Gesicht oder in dem Kostüm einer elegant gekleideten jungen Frau. Daß Castelli dies nicht ohne Selbstironie tat, gibt die Darstellung in Abb. 9 zu erkennen, wo er im schweizerisch-alemannischen Dialekt mit Glimmerfarbe und in kindlich anmutender Handschrift den mahnenden Wortlaut „schändi“ geschrieben hat: „schäme dich“. Dabei ist dieser Wortlaut nicht als Selbststigmatisierung zu verstehen, sondern als Protest gegen bürgerliche Normen. Wiewohl es damals in der jugendlichen Subkultur Mode war, sich im Gesicht zu schminken und Frauenkleider anzulegen, evozierten solche transvestitistische Inszenierungen in der breiten Bevölkerung entschiedenen Widerspruch. Mit solchen Worten wie „schäme dich“ angefeindet zu werden, war sicherlich noch eine eher harmlose Variante bürgerlicher Ablehnung. Doch auch diesen Aspekt des Transvestitistischen, der mit dem Generationenkonflikt und mit der kategorischen Verneinung normativer Verhaltensdiktate zu tun hat, wollte Luciano Castelli in seinem *Transformer-Fotoalbum* thematisieren.

Was dem jungen Künstler bei seinen transvestitistischen Verkleidungsaktionen entgegenkam, war seine beinahe androgyne Erscheinung. Doch nicht nur narzißtische Neigungen waren es, denen Castelli während seiner Selbstinszenierungen nachgegeben hat, auch der Prozeß der Verwandlung an sich weckte sein größtes Interesse: das sukzessive Hineinschlüpfen in eine andere Rolle. So behandelte er auf seinen Darstellungen des *Transformer-Fotoalbums* zugleich mehrere Aspekte der Travestie: den der androgynen Erscheinungswirkung des knabenhaften Jünglings (Abb. 6), den des Prozesses der Verwandlung (Abb. 7), den des effeminierten Cross-over (Abb. 8) und den der täuschend echten Travestie (Abb. 9).

Ein weiterer Aspekt ist für die fotografischen Selbstinszenierungen aus dem *Transformer-Fotoalbum* von Bedeutung, der auch für die weitere künstlerische Entwicklung von Luciano Castelli wichtig sein sollte: Für dieses Album benutzte Castelli keine aus seinen realweltlichen Lebenszusammenhängen heraus entstandene Fotografien, die ihn authentisch und in seinem natürlichen Erscheinungsbild wiedergeben, sondern er benutzte ausschließlich solche Aufnahmen, die er eigens zum Zweck der Selbstinszenierung in künstlich geschaffenen Situationen von sich gemacht hat. Um diese Fotos aufzunehmen, suchte Castelli Orte auf, an denen er ungestört arbeiten konnte: etwa ein schattiges Eck im elterlichen Garten (Abb. 6) oder eine ungenutzte Stelle in der Wohnung der Eltern mit einer neutralen Wandfläche als Hintergrund (Abb. 8). Manchmal arrangierte er seine Umgebung aber auch so, daß sie beim Betrachter einen bestimmten Eindruck erzeugt. Das Foto aus Abb. 7 beispielsweise wurde im Castellis eigenem Zimmer aufgenommen. Dabei wurde der räumliche Ausschnitt so gewählt, daß die lichtdurchflutete Umgebung wirkt, als handele es sich bei ihr um die Garderobe eines Theaters. Sich als Frau zu schminken, aus Luciano „Lucille“ werden zu lassen, hatte für den Künstler nicht nur etwas Prozessuales, sondern hatte zugleich auch mit spielerischen Aspekten zu tun, mit Schauspielerei und mit dem Rollenspiel. Eben diesen spielerischen und schauspielerischen Aspekt, die spezifische Atmosphäre, die einem inszenierten Rollenspiel vorausgeht, brachte Luciano Castelli auf diesem Foto durch die Modifizierung der Erscheinungswirkung der räumlichen Verhältnisse zum Ausdruck.

Es zeigt sich, daß die Fotos für das *Transformer-Fotoalbum* durch und durch inszeniert sind. Sie zeigen Castelli an ausgesuchten Plätzen im Rollenspiel und sind in der Absicht entstanden, beim Betrachter einen ganz bestimmten Eindruck zu erzeugen. Auch dies war für die künstlerische Entwicklung von Luciano Castelli von

großer Bedeutung: Er schuf seine Bilder, auch wenn es sich im Fall der *Transformer*-Selbstinszenierungen um fotografische Ablichtungen handelt, jetzt immer stärker unter dem Gesichtspunkt ihrer Wirkung auf den Betrachter. Damit hatte er einen ersten großen Schritt in jene Richtung getan, die aus dem privaten, überwiegend für sich selbst arbeitenden Bildermacher einen öffentlich in Erscheinung tretenden Künstler werden ließ. Sein erstes großes Leitmotiv war dabei die Selbstdarstellung. Immer intensiver befaßte sich Castelli jetzt mit der Fotografie als eigenständigem künstlerischem Ausdrucksmittel, das bald nicht mehr der Einbindung in ein gestalterisch aufbereitetes Album bedurfte, sondern im Sinne eines autonomen Kunstwerks alleine für sich selbst stehen sollte. Parallel dazu begann Castelli jetzt auch damit, die Fotos, die er von sich und seinen Luzerner Freunden aufgenommen hat, nach dem Vorbild der fotorealistischen Gemälde von Franz Gertsch als motivische Vorlagen für seine gemalten und gezeichneten Bilder zu verwenden. Dies war der Beginn eines neuen Abschnitts im frühen Œuvre von Luciano Castelli. Ehe wir uns dieser neuen künstlerischen Phase widmen wollen, sei ein Blick auf jene Zeit geworfen, in der Castelli den Schritt vom privaten Bildermacher hin zum öffentlichen Künstler vollzogen hat.

3.1.3 Vom privaten Bildermacher zum öffentlichen Künstler

Bereits vor seiner Arbeit am *Transformer-Fotoalbum* begann Luciano Castelli damit, kleine plastische Objekte aus Ton zu formen: phantasievoll gestaltete Haschischpfeifen, sog. *Chiloums*, die der Künstler ähnlich, wie zuvor die Bilder seiner gemalten Tagebücher, mit Perlen und Pailletten, mit Wolle, Hanf oder Papierschnipseln besetzte und abschließend mit blauen oder rosa Wasserfarben bemalte. Was die Gestalt dieser ab 1971 entstandenen kleinformigen Tonobjekte betrifft, bildete Castelli in ihnen oft diverse Gegenstände des täglichen Gebrauchs nach, die er in ihrem Inneren mit einem Hohlraum und außen mit einem kleinen Tabakskopf sowie mit einem nicht immer auf Anhieb zu erkennenden Mundstück ausgestattet hat, so daß die *Chiloums*, obschon man es ihnen nicht immer auf Anhieb ansieht, tatsächlich als Haschischpfeifen hätten benutzt werden können – ein Umstand übrigens, der Luciano Castelli, sobald er diese Tonobjekte öffentlich ausstellte, bisweilen einigen Ärger einbrachte.

Seiner schlichten kubischen Form wegen ließ sich das Motiv eines Taschentuchs besonders leicht als Pfeife umfunktionieren (Abb. 10). Die Mundöffnung befindet sich am einen Eckzipfel des Taschentuchs, der Rauchgang verläuft diagonal zur gegenüberliegenden Ecke, an dessen Oberseite der rund geformte Tabakskopf angebracht wurde. Die Ober- und die Unterseite des Tonobjekts wurden parallel zu seinen Außenkanten mit einem orthogonalen Streifenmuster versehen, der Rand selbst, ähnlich wie bei einem wirklichen Stofftaschentuch, statt mit Garn mit einer Kordel grob eingefast. So, wie das Streifenmuster in den noch weichen Ton eingeritzt wurde, finden sich im Binnenbereich einige weitere, allerdings unregelmäßig verteilte amorphe Eingrabungen, die als Schneuzreste zu deuten sind und im Zusammenspiel mit der dünnflüssig aufgetragenen blauen Wasserfarbe darauf hinweisen, daß dieses Objekt motivisch auf einen real existenten Gebrauchsgegenstand zurückgeht: auf ein benutztes blaues Stofftaschentuch.

Ein weiteres Taschentuchobjekt wurde mit gewirnten und aufgedrehten Hanfschnüren, ferner mit getrockneten Alpenblüten und Blumenblättern sowie mit Kunststoffperlen und bunten Papiersternen besetzt (Abb. 11). Es wurde zwar ebenfalls als *Chiloum* betitelt, ist jedoch als Pfeife nicht zu benutzen: Pfeifenkopf, Rauchkanal

und Mundstück fehlen. Das wirft die Frage auf, wie Castelli den Begriff des Chiloums eigentlich definierte. In einem Interview sagte er 1972 über diese Objekte: „Sie sind Teil meines Lebens. Sie entstehen wie Leben, das reift. Meine Gegenstände entstehen nicht aus der Absicht, Kunst zu machen. Es sind eigentliche Zweckobjekte, mit denen ich mich oft stundenlang auseinandersetze, von denen jedes eine bestimmte Bedeutung besitzt. Ich glaube, daß wenn man die Dinge, die man im eigenen Alltag verwendet, selbst macht, so aussehen, wie man selbst ist. Sie erhalten ein Gesicht, das die symbolhafte Ausdehnung der eigenen, unmittelbaren Erfahrung mit sich selbst darstellt.“ Und weiter: „Ich wähle, je nach Stimmung, das mir innerlich am nächsten liegende Chiloum. Es dient als Einstieg, und da ich jeden Tag ein anderer Mensch bin, bringt es mich auf eine andere Bahn mit neuen Erlebnissen und neuen Bildern.“²⁵

Wenn Castelli die Chiloums als „Zweckobjekte“ bezeichnet, so meint er damit natürlich nicht zwingend die Möglichkeit ihres funktionalen Gebrauchs als Haschischpfeifen, sondern vor allem ihre inspirative Kraft, mit der sie dem Künstler zu neuen Ideen anregten. Sie waren das Produkt seiner „eigenen, unmittelbaren Erfahrung mit sich selbst“ und schickten ihn zugleich auf eine Reise in die Welt seines tiefsten Inneren. Wie ein Haschischraucher die Pfeife als mediales Hilfsmittel benutzt, um seine Droge zu sich zu nehmen und damit eine veränderte Wahrnehmung seiner selbst und seiner Umgebung in Gang zu setzen, gelang es Castelli, durch den meditativen Umgang mit seinen Tonobjekten gleichermaßen eine Vision zu aktivieren. Dazu bedurfte es nicht des funktionalen Gebrauchs seiner Chiloums als Haschischpfeifen, vielmehr genügten ihr bloßer Dingcharakter und das Erlebnis ihrer rundlich gestalteten, mit irisierenden und flauschigen Materialien besetzten Formen, um die Phantasie des Künstlers und seine bildliche Vorstellungskraft in Gang zu setzen. Auf das Anbringen eines Mundstücks und eines Tabakskopfs konnte er durchaus verzichten.

Die kleine plastische Arbeit *Luciano + Marina* (Abb. 12) zeigt in winzigem Maßstab zwei stark stilisierte kleine Figuren – Luciano und seine damalige Freundin Marina –, aus deren überlangen Haaren sie sich ein Nest gebaut haben. Dieses Nest dient den Figuren eher als ideelles denn als tatsächlich Schutz bietendes Bollwerk. Ängstlich und mit weit geöffneten Augen blicken Luciano und Marina, eng aneinander geschmiegt und in ihrem Schrecken sich gegenseitig Halt gebend, aus ihrem Nest heraus in die Welt. Luciano hat vor Entsetzen den Mund weit aufgerissen, Marina wirkt vor lauter Angst wie erstarrt. Das zierliche Arrangement ist zart und zerbrechlich, fragil wie die Seelen der beiden Figuren, die genau zu wissen scheinen, daß sie den von außen auf sie einwirkenden Bedrohungen nichts entgegenzusetzen haben. Welcher Art die Bedrohungen sind, die den beiden Liebenden so sehr zusetzen, bleibt dem Betrachter verborgen. Vielleicht ist er es gar selbst, der das junge Paar in seiner trauten Zweisamkeit gefährdet, und möglicherweise tut er dies unabsichtlich alleine durch seine Größe, durch die er die kleinen Figuren wie die Brut in einem Vogelnest zu Tode erschreckt.

Bei dieser kleinformatischen Plastik handelt es sich nicht um die Darstellung eines Gegenstandes des täglichen Gebrauchs und auch nicht um die Abbildung einer realweltlich geschauten Szene. Vielmehr ist sie eine freie Erfindung des Künstlers, eine dramatische Schreckensvision, die, selbst wenn es so scheint, mit der realweltlichen Lebenssituation von Luciano Castelli und seiner Freundin Marina nichts zu tun hat. Es ist eine romantische Phantasie, die den Eindruck erweckt, als wäre das Miteinander der Liebenden durch äußere Bedrohungen gefährdet gewesen. Allerdings scheinen diese Bedrohungen die emotionale Bindung der beiden Liebenden eher zu verfestigen, so daß am Ende geradewegs das Gegenteil dessen bewirkt wird, was ursprünglich vermutlich der Zweck dieser äußeren Bedrohungen gewesen ist. Die gegenseitige Bindung zwischen Luciano und Marina ist durch die äußere Bedrohung noch intensiver geworden, das Miteinander der beiden Figuren noch

²⁵ Luciano Castelli in Harald Szeemann (Hrsg.), *Documenta 5*, Kassel 1972, S.16/173.

zärtlicher und ihre Liebe zu einander noch stärker. Von eben solchen Phantasien erzählt die kleine plastische Arbeit *Luciano + Marina*. Auch *Ueli im Schlafsack* (Abb. 13) erweist sich als reine Fiktion. Diese Miniatur erzählt von der Bedrohungsangst eines Freundes von Luciano Castelli und davon, wie sich dieser Freund – Ueli – in einen großen Schlafsack verkriecht, aus dem er mit abwehrender Armbewegung ängstlich hervor schaut. Realweltlich erlebt hat Castelli ein solches Verhalten seines Freundes Ueli nie. Das Motiv, das der Künstler in Ton geformt, mit Hanf ausgeschmückt und in ein selbst gestricktes Säckchen gepackt hat, entsprang alleine seiner Phantasie.

Als thematische Fiktionen unterscheiden sich diese kleinformatigen Plastiken inhaltlich grundlegend von den Nachbildungen der Gegenstände des täglichen Gebrauchs. Wiewohl sie Castelli die Gelegenheit geboten haben, sich ausgiebig seiner Neigung zum Erfinden von Märchen und Geschichten hinzugeben (einer Neigung im übrigen, die später für die Erfindung der Motive seiner gemalten und gezeichneten Bilder von großer Bedeutung sein sollte), waren sie doch eher die Ausnahme. Stattdessen widmete sich Castelli 1971 auf dem Gebiet der Kleinplastik überwiegend der Darstellung von Gegenständen des täglichen Lebens, wobei es oft eigene Nutzgegenstände gewesen sind, die er in Ton modellierte: Motorradmützen, Schuhe, Lederstiefel, Teppiche (Abb. 14 f). Allerdings verschwistern sich in diesen realweltlich inspirierten Darstellungen ebenfalls nicht selten fiktionale Aspekte. Der Teppich beispielsweise, der in Abb. 14 links außen zu sehen ist, ist kein konventioneller Bodenbelag, wie er die Stuben einer bürgerlichen Wohnung ziert, sondern wurde von Castelli als „fliegender“ Teppich bezeichnet, mithin als ein Relikt aus der Welt des Märchens und der Phantasie. Ihn mit einem Mundstück und einer runden Vertiefung für den Tabak auszustatten und ihn dadurch ausdrücklich als Chiloum auszuweisen, steht in einem inhaltlichen Bedeutungszusammenhang mit den Flugvisionen, die durch den Konsum halluzinogener Wirkstoffe während des Rauschs erlebt werden. Allerdings ist ein solcher Drogenrausch nicht vonnöten: Der fliegende Teppich wird zu einem fliegenden Teppich durch die Phantasie des Betrachters. Diese wird ihrerseits freigesetzt durch die motivischen Vorgaben des Künstlers.

Auch die *Motorradmütze* mit ihrem roten Stern auf der rechten Wange ist mehr als nur ein Überbleibsel aus der realen Welt (Abb. 14). Mit ihren Verwerfungen im Bereich der Stirn und den eigentümlichen Löchern, die sich in die Tiefen des Tons gefressen haben, weckt sie Erinnerungen an das Gesicht von Monstern oder Fabelwesen. Dieser Kopfschutz wirkt mit seinem zickzackförmig in den Ton gegrabenen Muster wie eine aus Metallfäden gestrickte Eisenmaske, wie eine Reliquie oder ein Fundstück des Künstlers aus seinen Reisen in die Welt der Märchen und der Phantasie. Wirklichkeit und Phantasie gehen fließend in einander über: Schuhe werden zu funkelnden Zauberschuhen, Teppiche zu fliegenden Teppichen, Motorradmützen zu dämonischen Masken. Es waren die Gegenstände des realen Alltags, die Castelli zu seinen Objekten inspirierten, und es waren die aus Ton gebildeten, durch Einritzungen und Materialapplikationen geschmückten Objekte, die ihn umgekehrt zu weiteren Phantasien inspirierten. Was Castelli mit seinen Tonobjekten geschaffen hat, sind Requisiten einer Gegenwelt. Sie erzählen vom Ich des Künstlers, der sich kraft seiner Phantasie in diese Gegenwelt hinein träumt. In diesem Sinne lassen sich die Fetische einer parallelen Existenz verstehen, als Ding gewordene Relikte der seelischen Tiefenschichten des Künstlers, der mit ihnen seine Fiktionen objektiviert und sie als die Utensilien eines in der Phantasie gelebten Lebens in die realwirkliche Welt des Hier und Jetzt herüber rettet. Man könnte sie mit Jean-Christophe Ammann als „Erkenntnisinstrumente“ bezeichnen²⁶.

²⁶ Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock und Harald Szeemann, *Befragung der Realität – Bildwelten heute. Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5, 2. Konzept (März 1971)*, in: Manfred Schneckenburger (Hrsg.), *Documenta – Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien*, München 1983, S. 116.

Wie sehr die kleinplastischen Arbeiten aus Ton von Luciano Castelli mit seinen parallelen Identitäten zu tun haben und mit dem Rollenspiel, zeigen die Objekte von 1972. Dort verfremdete oder formte der Künstler nicht solche Gegenstände nach, die er dem realweltlich gelebten Alltag entnommen hat, sondern solche, die er sich besorgt oder erschaffen hat, um sich mit ihnen in die Rolle der Lucille hinein zu träumen, jener jungen Frau, die er während seiner Schmink- und Kostümierungsaktionen in seiner Phantasie geworden ist. Die Objekte von Castelli begannen jetzt, inhaltlich und gestalterisch „verspielter“ zu werden. Der *Cadillac-Schuh* ist ein solcher Gegenstand (Abb. 16). Dabei handelt es sich um einen mit roter Aquarellfarbe bemalten und an seinen Flanken, die den Flügeln eines Cadillac nachempfunden wurden, mit Silberfolie und mit Blattgold überzogenen Plateauschuh, von dem sich Castelli vorstellte, ihn in seiner Rolle als Lucille tatsächlich an den Füßen zu tragen. Dieser Schuh ist ein reines Phantasieprodukt: nach der aktuellen Mode in seinen Formen idealisiert und mit der extremen Position des Fußes, der in diesen Schuh zu schlüpfen versucht, eine kaum zu tragende Utopie. Er ist ein Objekt, an dem sich die Phantasie des Künstlers ebenso entzündet wie sich die Phantasie des Betrachters an ihm entzünden soll. Er steht stellvertretend für das Lebensgefühl von Castelli, der sich für die glänzenden, funkeln- den und glitzernden Requisiten eines modebewußten Mädchens interessierte und dafür, was so eine junge Frau empfindet, die sich mit derlei Accessoires auf die Straße begibt. Das Prinzip, sich mittels erfundener Gegenstände in das Leben einer fiktiven Phantasiefigur hineinzusetzen, brachte Castelli schließlich auf die Idee, eine ganze Reihe von Utensilien aus dem Alltag des geträumten Lebens der Lucille nachzubilden: diese Utensilien in Ton zu formen, sie mit Perlen, Goldfolien und bunten Farben zu schmücken und sie als Relikte der Glanz- und Glitzerwelt der zeitgenössischen Popkultur liebevoll zu arrangieren (Abb. 26).

Ehe sich Castelli in diesem Sinne mit der Anfertigung weiterer kleinplastischer Arbeiten befaßte, die ihrer transvestitischen Sinnzusammenhänge wegen als *Transformer-Objekte* bezeichnet werden könnten, fertigte er anfangs des Jahres 1972 allerdings zunächst einige kleinformatige Zeichnungen an, auf denen er sich erneut mit dem Thema der *Chiloums* beschäftigte. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um die diesmal nicht vollplastisch ausgeführten, sondern zeichnerisch und malerisch geschaffenen Abbildungen weiterer Pfeifenobjekte, die zwar durchaus in Ton hätten nachgebildet werden können, tatsächlich jedoch nie dreidimensional ausgeführt wurden. Dabei mühte sich der Künstler, den Bildgegenstand trotz seiner vereinfachten Darstellung so deutlich wiederzugeben, daß er als Ding an sich sowie mit seinen funktionalen Zusammenhängen auf Anhieb zu identifizieren ist. Sie stehen stellvertretend für die Idee von plastischen Gebilden mit ästhetischen und zugleich funktionalen Aspekten, sind jedoch ihrerseits gleichermaßen nach formal ästhetischen Gestaltungsprinzipien ausgeführt und verstehen sich als eigenständige künstlerische Bilder.

Abstrakte Formen waren auf den Chiloumzeichnungen eher die Ausnahme. Abb. 17 zeigt eine vom Mundstück zum Pfeifenkopf hin in einer konvexen Wölbung konisch sich verdickende Längsform mit polygonal gebrochenem Korpus. Daneben befindet sich, lose durch einen Haken mit dem Pfeifenobjekt verbunden, ein zweites, deutlich kleineres Teil, das als ebenfalls konisch sich verdickender, im Bereich seiner Spitze gekappter Kegel wie ein Stopfpfropfen anmutet, der sich seinerseits als Negativform in die Öffnung des Pfeifenkopfes einpassen läßt. Möglicherweise handelt es sich bei dem mit Bleistift ausgeführten Haken, der allerdings kurz vor dem oberen Abschluß des Pfropfenstücks endet, um eine Kette oder eine Schnur, durch die dieser mit der Pfeife verbunden ist. Auffallend an dieser Darstellung ist, daß Castelli das Innenleben der Pfeife andeutet. In deren oberem Bereich findet sich, durch gepunktete Umrißlinien konturiert, ein zum Pfeifenkopf hin sich weitendes Rechteck, das jenen Hohlraum markiert, der für den Tabak vorgesehen ist. Auf weiteren Chiloumzeichnungen, die Castelli anfangs des Jahres 1972 schuf, verzichtete der Künstler auf solche funktionale Hinweise. Stattdessen konzen-

triierte er sich ganz auf die Darstellung der äußeren Gestalt der Haschischpfeifen. Der schöpferischen Phantasie des Künstlers waren hierbei keine Grenzen gesetzt. Einmal formte Castelli seine Pfeife als *Kniendes Mädchen*, dessen Schädeldecke zu einem runden Tabakskopf geöffnet wurde und dessen nach hinten ausgestreckten Beine als Rauchkanal mit den Füßen als Mundstück fungieren (Abb. 18), ein anderes Mal wird der runde Pfeifenkopf durch neun kreisförmig angeordnete Pfauen gebildet, deren Köpfe wie bei einer Hydra aus einem einzigen, nach unten hin konkav sich verjüngendem Leib wachsen, wobei das durch eine Kehlung verdickte Ende dieses Leibes, durch den sich der Rauchkanal zieht, das Mundstück des Pfeifenobjektes bildet (Abb. 19). Aber auch Gegenstände des täglichen Gebrauchs ließen sich in der Vorstellung von Luciano Castelli als Chiloums nutzbar machen, wie etwa die *Glühbirnenfassung mit Flügeln* belegt (Abb. 20). Dort dient das Schraubgewinde einer Glühbirne als Pfeifenkopf. Die daran wie Flügel befestigten Hohlbügel fungieren als Rauchkanal und Mundstück zugleich.

Der Erfindungsreichtum, mit dem Castelli seine gegenständlich begründeten, phantasievoll ergänzten Motive in Rauchgeräte umfunktionierte, erinnert an die oft gleichermaßen spielerisch zustande gekommenen Skulpturen des Surrealismus, mit dem Luciano Castelli während seiner Zeit an der Kunstgewerbeschule durch seinen Lehrer Max von Moos in Berührung gekommen ist. Aus ursprünglich funktionalen Gebrauchsgegenständen durch phantasievolle Kombinationen ein ästhetisch eigenständiges Objekt zu schaffen, war unter den Surrealisten und unter den Dadaisten eine beliebte Methode, um zu neuen motivischen Erfindungen zu gelangen. Dabei wurden nicht selten Fundstücke und Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu Kunstobjekten zusammengesetzt. Dieses Arbeitsprinzip, das in der *Glühbirnenfassung mit Flügeln* anklingt, war bereits für die Entstehung der Objekte von 1971 von einiger Bedeutung, mit denen Castelli Gegenstände des täglichen Gebrauchs in Ton nachbildete und zu rauchfähigen Pfeifen umfunktionierte. Besonders deutlich kommt es auch auf der Zeichnung *Göttin der Weisheit* zum tragen, die Ende 1971, also kurz vor den hier in Rede stehenden Chiloumzeichnungen entstanden ist und die das nach dem Typus der *Caritas Romana* gebildete Motiv einer dreiteiligen Figurengruppe mit der Armierung zweier als Flügel an der Schulter der Göttin der Weisheit befestigter Glühbirnenfassungen kombiniert (Abb. 21). Auch hier werden zwei ursprünglich heterogene Motive (die dreiteilige Figurengruppe und die Schraubfassungen für die Glühbirnen) zu einer neuen motivischen Einheit zusammengesetzt. Man erinnert sich an den berühmt gewordenen Spruch des Dichters Lautréamont, der einst die „Schönheit des zufälligen Zusammentreffens einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Seziertisch“ rühmte²⁷.

Gar so zufallsgebunden wie die Skulpturen des Surrealismus ergaben sich die Motive der Chiloumzeichnungen von Castelli allerdings nicht. Genau genommen ging er gerade einen umgekehrten Weg. Er fand nicht irgendwelche Gegenstände, die er spielerisch zu beliebig sich ergebenden Motiven zusammensetzte, sondern suchte ganz gezielt nach solchen Formen, die sich zur Pfeife umgestalten ließen. Erst in seinen großen Plastiken aus der Zeit Ende der 80er und Anfangs der 90er Jahre (Abb. 1028 ff) sollte Castelli die Methode des spielerischen Zusammensetzens zufällig aufgelesener Fundstücke zu gegenständlichen Motiven nach dem berühmt gewordenen Prinzip von Pablo Picasso „Ich suche nicht, ich finde“ aufgreifen.

Wie schon die Chiloums aus Ton wurden auch die Chiloumzeichnungen in kleinen Formaten ausgeführt. Sie messen zehn auf zehn oder zehn auf zwanzig Zentimeter und wurden unter ein weißes Passepartout gelegt, dessen innere Schnittkanten eine goldgelbe Färbung aufweisen, woraus sich eine zwar dezente, doch stets vorhandene Umrandung der dargestellten Objekte ergeben hat. Die Chiloums selbst wurden nicht ganz formatfüll-

²⁷ Compte de Lautréamont (eigentl. Isidore Ducasse), *Die Gesänge des Maldoror* (Paris 1879), in: ders. *Das Gesamtwerk*, Reinbek 1988, S. 223.

lend und ohne gestalterische Behandlung des Hintergrunds aufs Papier gebracht, so daß sie schwerelos und von jeglichen räumlichen Verhältnissen befreit im Nichts zu schweben scheinen. Auf die Wiedergabe von Licht-Schatten-Effekten wurde dabei weitestgehend verzichtet, wodurch ihnen ein objektivierter, dinghafter Charakter zu eigen ist, der ihre Darstellung ikonographisch in die Nähe dokumentarischer Abbildungen rückt. Durch ihre Unabhängigkeit von den Gegebenheiten des Raums wirken sie wie eine Vision, die im Zusammenhang mit dem umgebenden Nichts trotz der nur kleinen Formate dieser Bilder den Objekten selbst eine monumentale Erscheinungswirkung verleiht. Schwerelosigkeit und physische Präsenz verbinden sich.

Die gestalterische Behandlung der Chiloumzeichnungen erfolgte zunächst durch eine druckstark mit weichem Bleistift ausgeführte Umrißlinienzeichnung, mit der Castelli die Außenkonturen seiner Objekte und die wichtigsten Elemente ihres Binnenbereiches wiedergab (z. B. Abb. 17 oder Abb. 19 f). Korrekturen waren dabei kaum möglich. Das bedeutet, daß Castelli, ehe er diese Zeichnungen ausführte, bereits eine konkrete Vorstellung davon haben mußte, wie die Objekte, die er abbilden wollte, am Ende aussehen sollten. Für spontane Erfindungen während des Arbeitens blieb dabei nur wenig Spielraum. Nach Vollendung der Umrißlinienzeichnung wurden die Objekte mit blauen und/oder roten bzw. rosa Aquarellfarben koloriert. Dabei hielt sich Castelli ziemlich genau an die durch die Umrißlinienzeichnung vorgegebenen Konturen. Das kleine Format dieser Bilder brachte es mit sich, daß dem Farbauftrag eine expressive Note zu eigen ist, die allerdings nicht aus einer wirklich impulsiven Pinselführung resultiert, sondern aus der kleinen Bildfläche an sich, zu dem sich die Pinselbreite und der Duktus relativ großzügig verhalten.

Einige Besonderheiten gegenüber diesen Gestaltungsprinzipien weist die Darstellung *Kniendes Mädchen* auf (Abb. 18). Dort erfolgte die Vorzeichnung mit einem harten Bleistift und wurde das figürliche Motiv nach seiner Kolorierung mit zart blau schimmernder und magentaroher Aquarellfarbe mit einigen Kratzspuren versehen, die mit dem spitzen Ende des hölzernen Pinselgriffels in die noch nasse Farbe eingeritzt wurden. Diese Kratzspuren wiederholen die Umrißlinien der Vorzeichnung im Bereich der nach hinten ausgestreckten Beine und im Bereich des Oberkörpers (insbesondere im Bereich des linken Armes der Figur und ihres Gesichts sowie entlang der Konturen des von dem knienden Mädchen in seinen Händen gehaltenen blauen Gefäßes) und geben die Strukturen des strähmig nach unten fallenden langen Haares wieder, die durch diese Kratzspuren ihren zotteligen Charakter erhalten.

In einer ähnlichen Mischtechnik entstand auch die jetzt auf größerem Format ausgeführte Darstellung *Taschentuch* (Abb. 22), die sich motivisch auf bereits im Jahr zuvor entsprechend geschaffene Chiloums bezieht (vgl. hierzu Abb. 10 und 11). Auch hier wurden die Umrisse des Bildgegenstands sowie die Konturen der orthogonal angeordneten Randstreifen in seinem Binnenbereich mit Bleistift vorgezeichnet, wobei sich Castelli überraschend genau an die Vorlage eines Stofftaschentuchs gehalten hat. Selbst die Saumkante wurde durch die Verdoppelung der äußeren Umrißlinien angedeutet. Die Schneuzreste gelangten durch entsprechende Markierungen im Binnenbereich ebenfalls zur Darstellung. Diese Detailgenauigkeit sollte auch auf den späteren Werken von Luciano Castelli trotz der ansonsten oft stark vom Impetus des Gestischen getragenen „wilden“ Malerei, in der sie ausgeführt wurden, verschiedentlich zu beobachten sein.

Nachdem das Taschentuch unter einer nur vergrößerten Einhaltung der Konturen der äußeren Umrißlinie mit blauer Farbe dünnflüssig und unregelmäßig koloriert worden war, kratzte Castelli auch hier mit dem spitzen Ende des Pinselgriffels einige Umrißlinien der Randstreifen sowie einige Schneuzflecke in den Binnenbereich des Taschentuchs. Dort, wo das Papier durch das Kratzen und Schaben mit dem Holzgriffel in seiner Oberfläche beschädigt wurde, konnte die nasse Aquarellfarbe tief in die Fasern des Blattes eindringen, so daß sich an den

betreffenden Stellen intensivere Blaufärbungen ergeben haben als auf den an ihrer Oberfläche unversehrt gebliebenen glatten Partien. Die Kratzspuren entlang der Konturen der Randstreifen im Binnenbereich des Taschentuchs wurden in krakelig gezogenen Linien aufs Papier gebracht, die Kratzspuren in den Binnenfeldern dieser Randstreifen sowie im Mittelbereich des Taschentuchs hingegen als ungerichtete Kritzeleien ausgeführt, die im einen Fall eine farblich abgesetzte Fläche, im anderen Fall die amorphen Strukturen der Schneuzreste wirklichkeitsgetreu wiedergeben. Wo die Farbe bereits angetrocknet war geht das konzentrierte Blau der Kratzspuren in den silbern schimmernden Grauton der Bleistiftzeichnung über. An manchen Stellen wurde die Papieroberfläche mit dem spitzen Ende des Pinselgriffels so stark beschädigt, daß das Weiß der tiefer gelegenen Zellschichten des Blattes deutlich zum Vorschein kommt.

Mit dem *Taschentuch* von 1972 hatte sich Luciano Castelli vom Motivkreis der Chiloums verabschiedet. Anders als die 1971 geschaffenen Taschentuch-Chiloums (Abb. 10 f), anders auch als die zuletzt genannten Chiloumzeichnungen ist das hier gezeigte Taschentuch nicht als Haschischpfeife ausgewiesen. Es besitzt kein Mundstück und keinen Tabakskopf. So, wie sich Castelli gegen Mitte des Jahres 1972 auf dem Gebiet seiner kleinplastischen Arbeiten in Ton allmählich von dem Motiv gebrauchsfähig modellierter Haschischpfeifen verabschiedet hat, verabschiedete er sich auch im Bereich seiner Aquarellzeichnungen nach und nach von diesem Themenkreis. Stattdessen fand er jetzt zu freien Sujets, zu denen er sich von den Gegenständen des täglichen Lebens und seinen spielerisch daraus abgeleiteten Phantasien inspirieren ließ.

Zu diesen Arbeiten zählt die Darstellung *Hydrant* (Abb. 23). Sie zeigt drei ungleichmäßig über das Blatt verteilte, mit Bleistift wiedergegebene und mit Aquarellfarbe dunkel übermalte Wasserhydranten, aus denen nach allen vier Himmelsrichtungen Fontänen strömenden Wassers herausschießen. Ein vierter Hydrant, der sich links oben befindet, ist unter den sprengenden Fluten beinahe völlig verschwunden. Die Wasserstrahlen, mit krakeligen Zickzacklinien in Bleistift wiedergegeben, scheinen das gesamte Papier zu überschwemmen. Sie wirken wie energetische Kraftströme, die mit der Wucht ihres Austritts die Hydranten beinahe zum Bersten bringen. Das Papier ist über und über mit blauer und roter Aquarellfarbe bedeckt, die naß in naß aufgetragen wurde und immer wieder kleine Pfützen ausbildet. In diesen Pfützen sammelt sich die Farbe bald in konzentrierter, bald in stark verwässerter Konsistenz, was dem Betrachter einen unmittelbaren Eindruck von den Wassermassen vermittelt, welche die gesamte Szene sintflutartig überschwemmen.

Bei dieser Darstellung fällt auf, daß Luciano Castelli das ganze Blatt mit Farbe bedeckt hat, während er auf seinen früheren Bildern stark dazu neigte, das Weiß des Papiers in weiten Bereichen unbehandelt zutage treten zu lassen. Trotz des flächendeckenden Farbauftrags gibt der Hintergrund keinen wirklich stabilen Boden ab, vielmehr scheinen die Hydranten in dem blau-roten Farbnebel förmlich zu schweben. Keine Bodenhaftung bindet sie an ihre Standfläche, keine Lichtführung verleiht ihnen Volumen oder den Eindruck von schwerlastigem Eigengewicht. Trotz ihrer gußeisernen Substanz wirken sie schwerelos und beinahe so, als hätten sie sich wie Fremdkörper in die hier gezeigte Szene verirrt. Das verleiht dieser Darstellung etwas Irreales. Im Zusammenspiel mit den fließend in einander übergehenden blauen, hellblauen und rosa Farben wirkt die Szene wie eine Bild gewordene Vision, wie eine Traumphantasie, die sich zwar an realweltlich Geschautes entzündet, sich in der Vorstellung des Künstlers jedoch zu einem halluzinogenen Scheinbild verselbständigt hat.

Motivisch handelt es sich bei dem Aquarellbild um die Antwort Castellis auf eine Installation, die er selbst anlässlich seiner Teilnahme an der *Biennale des Jeunes* in Paris bereits 1971 unter dem gleichen Titel angefertigt hat. Diese Installation zeigte in kreisförmiger Anordnung zehn gußeiserne Wasserhydranten, die durch Kunststoffschläuche mit einander verbunden waren. Durch diese Schläuche wurden die Hydranten mit Gas versorgt,

so daß sie, statt Wasser zu speien, ein loderndes Feuer hervorbrachten. Besonders im Dunkeln war diese Installation, die im Winter 1996/97 anlässlich ihrer neuerlichen Ausstellung im Innenhof der Baseler Galerie Thorens um zwei weitere Hydranten erweitert worden war, ein beeindruckendes Erlebnis. Die Fiktion des Künstlers von Flammen speienden Hydranten wurde durch ihre dingliche Objektivierung sichtbare, hörbare (rauschendes Gas), spürbare (Wärme) und riechbare (Brandgeruch) Wirklichkeit.

Mit seinen Arbeiten von 1971 und 1972 hatte Luciano Castelli die Phase des privaten Bilder- und Objektmachens endgültig überwunden. Er schuf seine Werke nicht mehr für sich selbst und für seine persönliche Erinnerung, auch nicht mehr vor allem in jener Absicht, seine eigene Selbstwahrnehmung zu schärfen bzw. sein eigenes Bewußtsein im Sinne einer Selbstextension konzeptionell zu erweitern, wie dies auf dem Wege der transvestitischen Selbstinszenierung oder mit Hilfe der *Chiloums* geschehen sollte, sondern verfolgte mit seinen Arbeiten jetzt an ein externes Publikum gerichtete künstlerische Ziele, die auf inhaltlicher wie auf formal-ästhetischer Ebene ihren unmittelbaren bildnerischen Ausdruck gefunden haben. Einem festen Programm folgte Castelli dabei allerdings nicht: weder inhaltlich, noch gestalterisch und selbst nicht im Hinblick auf ein bestimmtes künstlerisches Medium. Gemalte und gezeichnete Bilder (*Göttin der Weisheit*, *Chiloum-Zeichnungen*, *Taschentuch*, *Hydrant* etc.) sowie ab 1973 fotografische Selbstinszenierungen (*Transformer-Fotoalbum*) interessierten ihn ebenso wie die Anfertigung von kleinformatigen Objekten aus Ton (*Chiloums*, ab 1973 die mit irisierenden Materialien besetzten Objekte aus Ton) und die Schaffung von Installationen (*Hydrant*). Mythologische Inhalte beschäftigten ihn (*Göttin der Weisheit*), die dingliche Erscheinung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs (*Taschentuch*), deren halluzinogene Verfremdung (*Glühbirnenfassung mit Flügel*) oder deren zweckentfremdete Gebrauchsfähigkeit (*Taschentuch-Chiloum*). Auch mit den Personen aus seinem privaten Umfeld, die er teilweise in frei erfundene Dramen eingebunden hat (*Marina + Luciano*), setzte sich Castelli in seinen Arbeiten verschiedentlich auseinander (z. B. *Ueli im Schlafsack*). Vor allem aber beschäftigte er sich auf seinen Bildern immer wieder mit sich selbst im transvestitischen Rollenspiel (*Lucille*) oder im Augenblick der Verwandlung (*Luciano schminkt sich*).

Mit einer eigenen Bildsprache schöpfte Luciano Castelli ganz aus sich selbst: aus seiner subjektiven Wahrnehmung und aus seinen daran sich entzündenden Phantasien. Dies rückt seine Werke aus den frühen 70er Jahren in eine unmittelbare Nähe zu den Konzepten der Visualisierung vormals kognitiv erschlossener Bedeutungszusammenhänge und der „individuellen Mythologien“ (Harald Szeemann), weswegen seine Arbeiten guten Grundes in damals so bedeutenden Ausstellungen wie *Visualisierte Denkprozesse* (Kunstmuseum Luzern 1971) oder der *Documenta 5* (Kassel 1972) der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Künstlerische Vorbilder hatte Castelli dabei nicht. Anregungen und Inspirationen zu seinen Werken bezog er alleine aus sich selbst. Dies war bereits bei seinen früheren Arbeiten der Fall gewesen. Der Unterschied zwischen den jetzt geschaffenen Darstellungen und den privaten Erstlingswerken liegt darin, daß jetzt die entstandenen Darstellungen explizit dazu geschaffen wurden, einem breiten Publikum vorgestellt zu werden. Aus dem privat für sich selbst arbeitenden Ich ist um 1971/72, zu jener Zeit also, da Castelli mit dem Abschluß seiner Ausbildung zum Schriftenmaler beschäftigt war und von der ab er sich uneingeschränkt seinen eigenen künstlerischen Interessen widmen konnte, im fließenden Übergang ein an die Öffentlichkeit sich wendender, dabei in verschiedenen Disziplinen tätiger Künstler geworden. Das künstlerische Frühwerk von Luciano Castelli sollte seinen Anfang nehmen.

3.2 Das Frühwerk

Zu Beginn der 70er Jahre hatte sich das Leben von Luciano Castelli grundlegend geändert. Aus dem zeichnenden, malenden und bastelnden Knaben war ein junger Erwachsener geworden, der 1972 seine Lehre zum Schriftenmaler abgeschlossen hatte und noch während dieser Ausbildung seine ersten künstlerischen Erfolge verzeichnen konnte. So war ihm für die Saison 1970/71 das Kiefer-Hablitzel-Stipendium zugesprochen worden und hatte er 1971 seine erste Einzelausstellung in der Galerie Toni Gerber in Bern. Auch durfte er sich an der Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* in Luzern sowie erstmals an einigen internationalen Gruppenausstellungen in New York und in Paris beteiligen. 1972 wurde er zur Teilnahme an der *Documenta 5* in Kassel eingeladen. Er war seinerzeit der jüngste Künstler, der bis dahin an dieser Kunstschau teilgenommen hatte. All jene, die damals in ihrer Funktion als Ausstellungsmacher oder als Galerist mit ihm zu tun hatten, waren sich darin einig, daß Luciano Castelli auf dem besten Weg war, ein berühmter Künstler zu werden. Auch Castelli selbst war sich seiner künstlerischen Zukunft sicher, wußte aber noch nicht so recht, wohin ihn dieser Weg führen sollte. Er stand in Kontakt mit bekannten und mit weniger bekannten Malern, vor allem mit dem berühmten Fotorealisten Franz Gertsch, dessen Wohnhaus unweit von Bern für Castelli seit 1970 zu einer zweiten Heimat geworden ist und der neben Jean-Christophe Ammann dem jungen Luciano als Berater, Ideengeber und Kritiker zugleich hilfreich zur Seite stand.

Sein finanzielles Auskommen war Castelli zunächst durch das *Kiefer-Hablitzel-Stipendium* (1970/71) sowie durch Erlöse aus dem Verkauf seiner Arbeiten gesichert. Nach dem Abschluß seiner Lehre konnte er im Geschäft seines Vaters aushelfen und sich so über Wasser halten. Später kam ihm dabei das *Eidgenössische Kunststipendium* zu Hilfe (1973-75). Alles in allem ging es Castelli relativ gut und er hatte ein sorgenfreies Leben, das er weitestgehend seinen künstlerischen Interessen widmen konnte. Dabei befand er sich in einer Phase des Suchens und des Experimentierens. Er malte und er zeichnete mit Aquarellfarben sowie mit Blei- und mit Buntstiften, er formte kleinformatische plastische Arbeiten aus Ton, die er zum Teil mit aufwendigen Applikationen besetzte. Er begann, sich mit der Fotografie als eigenständigem künstlerischem Ausdrucksmittel zu beschäftigen und schuf, wenn sich ihm die Gelegenheit dazu geboten hat, raumgreifende Installationen, mit denen er einiges Aufsehen erregte. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang neben der genannten Installation *Hydranten* auch sein Beitrag zu der Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse*, für die er einen Raum des Kunstmuseums Luzern mit Silberfolie ausgekleidet und mit zwölf ca. 150 x 150 x 150 cm großen Gummwürfeln ausgestattet hat, die ihrerseits mit Luft gefüllt gewesen sind. Ein dreizehnter Würfel schwebte, transparent und mit Helium gefüllt, schwerelos in der Luft. Der Raum selbst war vom Tageslicht abgedunkelt und alleine von künstlichem Blaulicht und dem nervösen Blitzgewitter eines Stroboskops beschienen, das von der umgebenden Silberfolie tausendfach reflektiert wurde. Untermalt wurde die begehbare Installation von den sphärischen Klängen einer „schwebenden“ Musik²⁸.

Auf dem Gebiet der kleinformatischen Plastik aus Ton und der Fotografie beschäftigte sich Castelli ab 1971/72 immer öfter mit dem Transformer-Themenkreis und mit dem Thema der transvestitischen Selbstinszenierung. Bald schon, ab 1973, sollte er damit beginnen, sich in seiner Rolle als *Lucille* sowie seine jugendlichen Freunde in effeminierten Aufmachungen zu porträtieren und sich dabei intensiv mit den bildnerischen Ausdrucksformen der Malerei zu befassen. Castelli hatte sein Medium gefunden: Die Malerei wurde ihm von nun an

²⁸ Die Beschreibung dieser Installation geht auf Luciano Castelli zurück, der mir in einem unserer Gespräche seinen Beitrag zur Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* beschrieben hat. Vgl. hierzu auch den Katalog des Kunstmuseums Luzern (Hrsg.), *Visualisierte Denkprozesse*, Luzern 1970, unpag.

zum wichtigsten Aufgabengebiet, wenngleich er die Fotografie sowie das plastische Arbeiten nie vollständig aus den Augen verloren hat. Mit Installationen beschäftigte sich Castelli indes, obschon er auf diesem Gebiet, wie die Projekte *Hydranten* und *Visualisierte Denkprozesse* eindrucksvoll belegen, über einiges schöpferisches Potential verfügte, später kaum mehr.

Malerei, Fotografie und plastische Arbeiten waren die Tätigkeitsfelder, auf die sich Luciano Castelli von nun an konzentrierte. Eines seiner wichtigsten Themen, zu denen er dabei gefunden hat, war die Darstellung seiner selbst: nicht als natürliche bzw. authentische Repräsentation des Ich, sondern im Rollenspiel, zu dem Castelli ab 1973 als zentralem Thema gefunden hat. Was die gestalterischen Ausdrucksmittel betrifft, verhielt sich der Künstler bis in die zweite Hälfte der 70er Jahre hinein relativ moderat. Zwar verwendete er insbesondere anfangs der 70er Jahre gerne glänzende und glimmernde Materialien, flauschige Werkstoffe, die er auf seine Tonobjekte, teilweise auf seine Fotografien und auf seine Aquarelle applizierte, doch die Farben, die er verwendete, waren eher zart und gebrochen und der Bewegungsfluß des Pinsels eher verhalten. Erst ab 1976/77 sollte sich dies allmählich ändern. Das Frühwerk ging seinem Ende entgegen und Castelli entwickelte nach und nach jene in kraftvollen Farben ausgeführte und mit heftig bewegtem Duktus spannungsgeladen auf die Bildfläche geklatschte Ausdrucksmalerei, die man später als Malerei im Stil der *Neuen Wilden* bezeichnen sollte. Von der künstlerischen Entwicklung des Frühwerks, also von jenen Arbeiten, die der Malerei im Stil der *Neuen Wilden* vorausgegangen sind, sollen die folgenden Abschnitte berichten.

3.2.1 Tonobjekte 1972/73

1972 verabschiedete sich Luciano Castelli auf dem Gebiet der kleinformigen Tonplastik allmählich vom Thema der gestalterischen Umformung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs in rauchfähige Haschischpfeifen. Statt sich mit der Frage zu befassen, wie sich banale Alltagsgegenstände zu Chiloums umfunktionieren ließen, interessierte sich der junge Künstler jetzt immer mehr für die Accessoires, die Requisiten und die Gebrauchsgegenstände einer jungen Frau: für ihre Schminkutensilien, für ihre Taschen und Täschen, für ihre Käämme, für ihren Schmuck, für ihre Mieder, ihre Schuhe usw. Diese Gegenstände waren für Castelli Repräsentanten des Weiblichen. Sie konnten nicht bunt genug sein und mußten glimmern und funkeln, duften oder sich weich anfühlen, um den Geschmack, die Verspieltheit und die Zartheit einer jungen Frau widerzuspiegeln. Castelli begann damit, solche Utensilien zu sammeln, sie ausgiebig zu studieren und sich mit ihnen als Katalysatoren in die Rolle einer jungen Frau zu versetzen. Dabei gab er sich nicht mit vorgefundenen Requisiten zufrieden, sondern begann er nun damit, solche Gegenstände gemäß eigener ästhetischer Ansprüche selbst herzustellen. Das war die Geburtsstunde jener kleinplastischen Arbeiten, die man in Anlehnung an den Begriff *Transformer-Fotoalbum* als *Transformer-Tonobjekte* bezeichnen könnte.

Eine der ersten dieser neuen Objekte war der *Cadillac-Schuh* von 1972 (Abb. 16). Dabei handelt es sich um einen Plateauschuh mit hoch gestelztem, breitem und massivem Absatz, der dem Fuß eine so extreme Position abverlangt, daß er eigentlich überhaupt nicht getragen werden kann. Der *Cadillac-Schuh* ist eine ins Extreme getriebene Idealisierung jener Schuhe, wie sie anfangs der 70er Jahre in Mode gekommen sind. Eine besondere Leitbildfunktion kam dabei den damals in exzentrischen Aufmachungen dem Publikum sich anbietenden Popmusikern zu: den Mitgliedern solcher Bands wie den *New York Dolls*, *The Sweet* und den *Coquettes* oder solchen

Musikern wie Alice Cooper, Garry Glitter oder Elton John und vor allem, als Vorbild für Luciano Castelli von besonderer Bedeutung, David Bowie. Diese traten, was das ästhetische Empfinden der jungen Leute nachhaltig beeinflusste, nicht nur in glitzernden und funkelnden Outfits auf, sondern trugen zu ihren eng anliegenden Gewändern und den ausgestellten Schlaghosen oftmals ebenfalls solche hoch gestelzten, nicht selten bunt gefärbten oder durch Materialapplikationen zum Glänzen gebrachten Plateauschuhe. Sie wurden von Männern und Frauen gleichermaßen getragen, wie überhaupt die damalige Mode stark dazu tendierte, die Geschlechtsunterschiede aufzuheben. Es war die wilde Zeit nach den 68er-Revoluten, die nicht nur in Berlin und Frankfurt Platz gegriffen haben, nicht nur in Paris und in New York, sondern auch in Zürich und in Basel sowie mit einiger kultureller Verspätung schließlich auch in der Provinz, wo die neue Popkultur politische und gesellschaftspolitische Interessen verfolgte und im Ästhetischen ganz eigene Erscheinungsformen ausbildete. Die bürgerliche Geschmackskultur war den jungen Leuten ein Greuel. Ihre exotische Aufmachung verstanden sie als Ausdruck ihres Protests gegen bürgerliche Norm- und Moralvorstellungen und gegen damals herrschende Verhaltenskonventionen. Vor diesem kulturellen bzw. subkulturellen Hintergrund sind der *Cadillac-Schuh* und die anderen Transformer-Tonobjekte zu sehen.

Der *Cadillac-Schuh* ist nicht nur eine Hommage an die Geschmackskultur einer jungen Frau, dabei gar nicht so sehr ein Fetisch des Transvestitistischen, sondern vor allem ein Bekenntnis des Künstlers zu der geschlechterübergreifenden Mode der Zeit anfangs der 70er Jahre. Er steht stellvertretend für das Ideal einer von normativen Zwängen befreiten, dem Einfluß des Bürgerlichen sich entziehenden jugendlichen Lebensart. Zugleich ist er eine Ikone des Pop und zeigt sicherlich nicht zufällig eine ikonographische Nähe zu den Objekten von Claes Oldenburg, die im übrigen von dem Zürcher Galeristen Thomas Ammann, dem Bruder von Jean-Christophe Ammann, gesammelt und vertrieben wurden. Schwer und klobig, etwas uneben aus Ton geformt und mit roter Aquarellfarbe bemalt, wirkt der *Cadillac-Schuh* trotz seines verkleinerten Maßstabs monumental in Szene gesetzt. Die Seiten des Fersenplateaus und die Flanken des Mittelfußes sowie der Zehen werden von golden und silbern funkelnden Flügeln geziert, die von den verchromten Schmuckteilen eines ausladenden Fließhecks inspiriert wurden, genauer gesagt von den Formen des länglich geschwungenen Kotflügels eines Cadillac aus den 60er Jahren, wie er als Statussymbol von den Superstars der Popkultur gerne gefahren wurde. Es geht bei diesem Objekt also nicht nur gestalterisch um *Pop Art*, nicht nur um Glanz und Glamour des Transvestitistischen oder der ins Effeminierte überspielenden, dabei geschlechterübergreifenden Jugendmode an sich, sondern es geht bei dem *Cadillac-Schuh* auch und gerade um die ästhetischen Erscheinungsformen des Pop als Ausdruck einer von hedonistischen Interessen geleiteten Jugendkultur und als Ausdruck eines antibürgerlichen, unkonventionellen und exzentrischen Lebensgefühls.

Mit Transvestitismus im engeren Sinne hatte der *Cadillac-Schuh* kaum etwas zu tun. Allerdings bereitete sich in ihm ganz unmittelbar vor, was wenige Monate später zur vollen Entfaltung gelangen sollte: eine Ästhetik der Effemination, eine Ästhetik des Transvestitistischen und eine Ästhetik des Weiblichen. Eines der typischen Beispiele für die jetzt entstandenen Objekte ist die kleinplastische Arbeit *Straps* (Abb. 24). Es zeigt einen aufwendig gerüschten und mit zahlreichen Materialapplikationen versehenen Straps Gürtel, der um die Hüften getragen wird, um daran mittels Strapsbänder oder Clips an sich halterlose Seidenstrümpfe zu befestigen. Was früheren Generationen mangels entsprechend dehnbarer Materialien als notwendiger Bestandteil der Unterbekleidung diente, wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem erotisch konnotierten Dessous. In eben dieser Funktion bildete Castelli seinen Straps Gürtel gemäß seiner eigenen Geschmacksvorstellungen als reich verziertes Gummiband ab. Die aus Ton geschaffene Grundform wurde dabei so aufwendig mit verschiedenen Materialien

besetzt, daß der irdene Kern dieses Objekts unter den getrockneten Rosenblättern, den Federn, dem Blattgold und den Perlen kaum mehr zu sehen ist. Ton wurde nicht als eigenwertiger Werkstoff benutzt, sondern als funktional begründeter Formträger, der dem Objekt Stabilität und Festigkeit verleiht.

Anders als die *Chiloums* und als der *Cadillac-Schuh* ist das Strapsobjekt nicht vollplastisch durchgebildet, sondern wie ein Relief geformt und dementsprechend nicht auf eine Rundumsicht hin konzipiert, sondern auf eine einzige Vorderansicht ausgerichtet. Dabei wurde der Gürtel so wiedergegeben, als läge er in der Auslage eines Dessousgeschäfts oder in der Schublade eines Wäscheregals: flach, mit waagrecht liegendem Rückenteil und V-förmig nach unten sich zuspitzendem Vorderteil. Durch diese charakteristische Perspektive ergab sich ein Blick des Betrachters ins Innere des Strapsgürtels, der mit flauschigen Federn ausgekleidet wurde. Das Äußere des Gürtels gliedert sich in drei gleich breite Zonen, wobei die obere und die untere mit getrockneten Rosenblättern besetzt wurde und die mittlere Zone wie ein aufgenähtes und in sich gerafftes Zierband erscheint, welches seinerseits mit Blattgold und Glimmer wie ein Brokatband zum Glänzen gebracht wurde. Gegenüber der Mitte ein wenig nach links versetzt²⁹ findet sich eine kleine Schleife, durch die das mittlere Band zusammengehalten wird und mit deren Hilfe sich die Paßform des Strapsgürtels scheinbar individuell korrigieren läßt. Verziert ist diese kleine Schleife mit einer irisierenden Glasperle. Auch im Bereich des federbesetzten Daunenfutters erkennt man einige matt schimmernde Kunststoffperlen, die das Objekt in seiner Gesamtheit zum funkeln bringen. Das Objekt sollte insgesamt flauschig und weich erscheinen, durch einen Gummizug in sich gerafft, mit Stoffrüschen, Brokatbändern und funkelnden Materialien besetzt, ganz so, wie es einem modischen Strapsgürtel als exklusivem Accessoire entspricht. Es sollte beim Betrachter Assoziationen von Zartheit, Weichheit und Duftigkeit erzeugen und auch im Stofflichen den harten Ton, aus dem es in seinem Kern geschaffen wurde, kaschieren.

Der Kontrast aus den weinrot nachgedunkelten Rosenblättern und dem Gold des vermeintlichen Brokatbandes, die weißen Federn dazu und die glänzenden Perlen verleihen dem Objekt insgesamt eine kostbare Erscheinung. Die Frau, zu der es paßt, sollte ein elegantes Mädchen sein, das mutig genug ist, die erotischen Reize seines Körpers zur Geltung zu bringen, und verwöhnt genug, sich nur mit dem Feinsten auszustatten. Es handelt sich bei diesem Gegenstand nicht um die Darstellung eines bloß zweckgebundenen Wäschestückes, sondern um die eines wertvollen Kleinods, das viel zu schade ist, unter einem Rock versteckt zu werden. Doch nicht nur das Motiv des Strapsgürtels wirkt edel und kostbar, auch das Objekt an sich ist als plastisches Gebilde als Kleinod zu verstehen. Die getrockneten Rosenblätter und die weichen Federn, deren flauschige Konsistenz den Betrachter dazu verführt, das Objekt mit den Händen zu berühren, machen es zu einem fragilen Gegenstand, der mit großer Sorgfalt zu behandeln ist. Eine falsche Berührung, und das Objekt ist dahin.

Im Vergleich zu den früheren Arbeiten fällt auf, daß Castelli jetzt dazu überging, seine in Ton geformten Objekte in größeren Formaten auszuführen. Der Strapsgürtel ist mit seinen zwanzig Zentimetern Spannweite fast in Originalgröße wiedergegeben. Dies gilt auch für das Objekt *Paillettenjacke II* (Abb. 25), das etwas robuster beschaffen ist. Es zeigt eine achtlos auf den Boden geworfene, tailliert geschnittene Jacke mit hellem Innenfutter. Außen ist sie über und über mit Pailletten besetzt, innen wurde sie mit weichen Federn flauschig wattiert. Obschon die Jacke wie zufällig dahingeworfen erscheint, wurde sie doch ganz gezielt so arrangiert, daß von ihr das Innen- wie das Außenfutter zu sehen ist. Der taillierte Schnitt der Jacke ist an diesem Objekt ebenso abzulesen wie das Gewicht des schweren Stoffes, aus dem sie geschneidert zu sein scheint und der sich unter seiner eigenen Last in tiefe Falten wirft. Wem diese Jacke gehört erfahren wir durch das Namensschild, daß anstelle des

²⁹ Seitenbezeichnung heraldisch.

Aufhängers in der Höhe des Kragens am Innenfutter befestigt wurde: Lucille, jener in der Phantasie von Castelli immer lebendiger gewordenen jungen Frau, deren Identität er im Rollenspiel übernehmen sollte.

Auch dieses Objekt wurde so stark mit Aquarellfarbe überarbeitet und so reich mit Blattgold, Pailletten und Federn geschmückt, daß das irdene Material, aus dem es in seinem Kern geschaffen wurde, am Ende nicht mehr zu erkennen ist. Der weiche Ton, aus dem die Jacke wie ein Relief gebildet wurde, hat seinen eigenständigen Materialcharakter verloren und diente dem Künstler lediglich dazu, die Form des Jäckchens an sich naturgetreu zu modellieren. Die stoffliche Beschaffenheit des Jäckchens indes adäquat wiederzugeben, war er nicht geeignet. Daher kaschierte Castelli seine Oberfläche mit entsprechenden Bemalungen sowie durch die Anbringung von irisierenden und flauschigen Materialien, die das Anschmiegsame und das Weiche des Kleidungsstücks unmittelbar vor Augen führen.

Nicht nur die Jacke selbst gibt mit ihren aufwendigen Materialapplikationen und ihrem extravaganten Schnitt zu erkennen, daß es sich bei ihr um einen kostbaren Gegenstand handelt, auch die Art und Weise, in der Castelli dieses Kleidungsstück in Szene setzte, steht im Zusammenhang mit der Steigerung dieses Jäckchens zu einem beinahe wie eine Reliquie verehrten Fetisch. Die Inszenierung fand auf zwei Ebenen statt: Zum einen auf der Ebene der gestalterischen Behandlung des Jäckchens an sich und seiner kompositorischen Anlage mit der in Falten geworfenen Außenhaut und dem geschmeidigen, wie durch das Beiseiteziehen eines Vorhangs sich den Blicken des Betrachters eröffnenden Innenfutter. Zum anderen auf der Ebene der Präsentation des Objekts als solchem, denn die Jacke wurde, nachdem sie fertiggestellt war, von Castelli auf einen dunklen Stoff gelegt, auf den er zuvor weitere bunt schimmernde Pailletten verteilt hat, die den Besitz des Jackenstoffs zitieren und das gesamte Arrangement schließlich wie eine professionelle Ladendekoration erscheinen lassen. Das Jäckchen sollte dem Betrachter wie in einer Schaufensterauslage präsentiert werden, das Foto, das Castelli von seinem Arrangement gemacht hat, sollte den Betrachter an die Abbildungen eines Modekatalogs erinnern und ihn an die Stelle von Lucille versetzen, die während eines Stadtbummels in der Auslage einer Boutique oder Zuhause während der Durchsicht eines Modekatalogs dieses Jäckchen entdeckt und bewundert. So, wie sich die Phantasie des Künstlers an den von ihm gesammelten und betrachteten Gegenständen entzündete, sollte das Objekt und dessen fotografische Inszenierung den Betrachter ebenfalls zu entsprechenden Phantasien anregen. Gemeint war mit der *Paillettenjacke* nicht nur die Jacke an sich, nicht nur ihre Stofflichkeit und ihre äußere Erscheinung, gemeint war damit auch die Identität der Lucille, die durch diese Jacke repräsentiert wird: der Lebensstil, den sie in der Phantasie des Künstlers pflegt und die Begebenheiten, die sich in ihrem virtuell ersonnenen Leben ereignen.

Die Objekte, die Luciano Castelli aus dem Leben der Lucille geschaffen hat, stehen stellvertretend für die Identität einer jungen Frau, die es nur in der Phantasie des Künstlers gab. Sie in seiner Vorstellungswelt lebendig zu machen, sie mit ihren Schuhen, mit ihren Kleidungsstücken und mit ihrem Schmuck konkret in sein eigenes Leben hinein wirken zu lassen, war eine der Funktionen der *Transformer-Tonobjekte*. Wie an den Spielsachen eines Kindes sich dessen Phantasie entzündet, so sollten sich an den Objekten von Castelli des Künstlers eigene sowie die Phantasie des Betrachters entzünden. Diese Objekte erzählen von dem parallelen Leben und von der Identität einer fiktiven Person, die zwar lediglich in der Vorstellungswelt des Künstlers existiert, jedoch durch das Verdinglichen jener Requisiten, die auf ihre Gegenwart verweisen, immer greifbarer wird. In diesem Sinne erweisen sich die *Transformer-Tonobjekte* als Relikte einer parallelen Identität, als das Produkt einer bis in ihre Details gesponnenen individuellen Mythologie.

Vor dem Hintergrund solcher individualmythologischer Bedeutungszusammenhänge sind auch die Gegenstände des *Ausgeleerten Handtäschchens* zu sehen (Abb. 26). Dabei handelt es sich um eine Ansammlung ver-

schiedener Gegenstände, von denen sich Castelli vorstellte, daß sie sich in der Handtasche von Lucille befinden. Diese Gegenstände, als hätte Lucille den Inhalt ihrer Tasche soeben auf einem Tisch entleert und im bunten Durcheinander vor den Augen des Betrachters ausgebreitet, wurden von Castelli in Ton geformt und anschließend bis zur Unkenntlichkeit der Oberfläche ihres irdenen Ursprungsmaterials mit Aquarellfarbe bemalt und/oder mit Blattgold, kleinen Glasperlen und Glimmerfarben überzogen. Unter diesen Gegenständen befinden sich zwei Schlüssel, ein Lippenstift, eine flache runde Dose für Lipgloss oder Balsam, ein kleiner Geldbeutel mit bunten Glasperlen, die zu einem Blumenmuster zusammengesetzt wurden, ein (Liebes-?)Brief mit der Aufschrift „my nice little Lucille“, ein Benzinfeuerzeug mit der Aufschrift „it’s so cold in alaska“, ein leeres goldenes Etui und eine kleine Box mit drei Herzen und einer Krone darüber. All diese Gegenstände vermitteln dem Betrachter den Eindruck von Privatsphäre und Intimität. Sie tun dies insbesondere dann, wenn sie mit einer Aufschrift versehen sind, die sich ganz konkret auf das gelebte Leben der Lucille beziehen, etwa im Fall des Briefs durch die in Schreibschrift angegebene Adresse oder im Fall des Feuerzeugs durch den aufgedruckten Wortlaut, der dem Betrachter suggeriert, daß es sich hierbei um das kleine Geschenk von einer Reise handelt. Sie tun dies aber auch, wenn sie ihre näheren Zusammenhänge nicht zu erkennen geben, also keine Rückschlüsse darauf zulassen, wieviel Geld sich etwa in dem kleinen Portemonnaie befindet oder welchen Inhalts wohl der in einem Couvert aufbewahrte Brief sein mag. Jeder einzelne Gegenstand, so glaubt man, hat eine ganz besondere Bedeutung und steht in einem konkreten, biographisch begründeten Zusammenhang. Beim Lippenstift ist es einfach: Er ist der Stift, mit dem Lucille ihre Lippen schminkt. Auch die Funktion des glasperlenbesetzten Geldbeutels scheint klar: in ihm bewahrt Lucille ihre Münzen auf. Das leere goldene Etui könnte für die Scheine bestimmt sein; die beiden Schlüssel mögen zu den Haus- und Wohnungstüren der Lucille zu gehören. Was aber hat es mit der kleinen Box mit den drei Kronen auf sich? Wir erfahren es nicht, sollen und brauchen es letztlich auch nicht zu wissen. Die Gegenstände an sich sind mit ihren individuellen Erscheinungsformen prägnant genug, eine mitten im Leben stehende Existenz dinghaft zu repräsentieren.

Ähnlich verhält es sich mit der Miniatur *Lucilles Boudoir* (Abb. 27), die in stark verkleinertem Maßstab den mit einem dreiflügeligen Spiegel ausgestatteten Schminktisch von Lucille wiedergibt. Auf dem Tisch liegen verschiedene Gebrauchsgegenstände: eine Bürste, ein Lippenstift, diverse Behältnisse für Cremes, Puder oder Tinkturen jeglicher Art, ein Flacon für edle Düfte sowie eine Schminktuch-Schachtel mit der charakteristischen Öffnung. Die Unordnung auf dem Tisch und die offenen Schubladen, in denen weitere Toilettenartikel zu vermuten sind, schließlich der zurück geschobene kleine Stuhl vermitteln dem Betrachter den Eindruck, Lucille habe bis eben vor ihrem Schminktisch gesessen. Die private Atmosphäre, die dem Arrangement zu eigen ist, drückt sich nicht zuletzt auch in dem kleinen Format aus, in dem der Schminktisch und die darauf ausgebreiteten Gegenstände wiedergegeben wurden, sowie in der Unaufgeräumtheit, in der die Szene insgesamt erscheint. Lucille selbst bekommen wir zwar nicht zu sehen, doch wir spüren ihre Gegenwart und lassen uns treiben von der spielerischen Neugier, mit der wir in die Intimsphäre ihres Privatlebens eindringen.

Daß der Schminktisch mit seinen Gebrauchsgegenständen und dem zurückgeschobenen Stuhl ursprünglich aus Ton geformt ist, ist angesichts der Glätte der Oberflächen und ihrer farbigen Buntheit kaum mehr zu erkennen. Das im weichen Zustand bequem zu formende Trägermaterial wurde in seiner charakteristischen Beschaffenheit mit Aquarellfarbe, Blattgold, Glasperlen und Glimmer, auf der Sitzfläche des Stuhls überdies mit Pailletten kaschiert. Die Spiegelfelder des Schminktischs wurden mit reflektierender Folie ausgekleidet, die Flügel (ihrer schwingenhaften Gestalt entsprechend tatsächlich als Engelsflügel gestaltet) entlang ihrer mit Blattgold eingefassten Kanten sowie auf den Rückseiten mit flauschigen Federn beklebt. Die Schubladen wurden so in die

hohlen Fächer eingepaßt, daß sie sich tatsächlich herausziehen oder schließen lassen. Die Utensilien auf dem Schminktisch liegen lose umher, so daß auch sie ganz nach belieben verschoben werden können. Angesichts der Detailgenauigkeit und der Verspieltheit der einzelnen Elemente fühlt man sich ein wenig an das in verkleinertem Maßstab wiedergegebene funktionsfähige Mobiliar einer Puppenstube erinnert, mit dem sich Kinder ihren tagträumerischen Phantasien hingeben. Nichts anderes tat auch der Künstler während und nachdem er dieses Arrangement geschaffen hat, mit dem Unterschied jedoch, daß er nicht mit Puppen spielte, sondern das tägliche Leben der Lucille in seiner Vorstellungswelt sich ereignen ließ.

Lucille, die phantasiegeborene junge Frau, wurde in der Vorstellung des Künstlers immer gegenwärtiger. Die Utensilien, die er aus ihrer fiktiven Existenz in die sichtbare Wirklichkeit herüber rettete (ihre Schuhe, ihre Kleidungsstücke, der Inhalt ihrer Handtasche und die Schminksachen aus ihrem Boudoir) waren nicht nur *ihre* Gegenstände, sondern waren zugleich auch die *seinen*. Castelli hatte damit begonnen, selbst in die Rolle der Lucille zu schlüpfen: sich wie Lucille zu kleiden, sich wie Lucille zu schminken, sich wie Lucille zu verhalten und virtuell jenen Alltag zu leben, den er sich für sie ausgedacht hat – ein unbeschwertes, leichtes und sinnenfrohes Leben, wie er es sich auch für sich selbst im täglichen Leben wünschte. In der Vorstellungswelt des Künstlers, vor allem aber in aufwendig inszenierten und fotografisch dokumentierten Verkleidungsaktionen wurden Luciano und Lucille eins. Die große Zeit der transvestitistischen Selbstinszenierungen sollte ihren Anfang nehmen.

3.2.2 Transvestitistische Selbstinszenierungen in der Fotografie

Anknüpfend an die gemalten Tagebücher, die er 1967 bis 1969 geführt hatte, begann Castelli anfangs des Jahres 1973 das *Transformer-Fotoalbum* anzulegen, in dem er seine transvestitistischen Selbstinszenierungen fotografisch dokumentierte. Die Aufnahmen, die er von seinen Verkleidungsaktionen per Selbstauslöser machte, wurden gestalterisch weiter bearbeitet und zeigen den jungen Künstler oder ihn und seinen Bruder Silvestro als zart gebaute Jünglinge von androgyner Schönheit, ihn selbst während des Schminkens, in koketten effeminierten Posen oder mit transvestitistischer Aufmachung in seiner Rolle als Lucille. Der ästhetische Eigenwert, den Castelli in diesen Aufnahmen entdeckte, inspirierte ihn bald dazu, seine fotografischen Selbstinszenierungen nicht mehr in einem gestalterisch aufbereiteten Album zu sammeln, sondern als autonome Bilder aus sich selbst heraus wirken zu lassen. So entstanden während der Sommermonate und im Herbst 1973 schließlich eine Reihe von Aufnahmen mit einer selbständigen ästhetischen und inhaltlichen Bedeutung. Dabei hatte sich Castelli von der Vorstellung einer parallel zu seiner eigenen Person existierenden Identität befreit und zu transvestitistischen Selbstinszenierungen gefunden, die sich nicht auf das private Leben der Lucille beziehen, sondern auf die Transformation an sich und auf die Verwandlung des äußeren Erscheinungsbildes von Luciano Castelli in die Gestalt einer jungen Frau. Nicht Lucille war das Thema dieser Selbstfotografien, sondern Luciano im Zustand der Effemination. So trugen die Aufnahmen, die jetzt entstanden, auch nicht mehr den Titel *Lucille*, sondern den Titel *Selbstportrait* (Abb. 30), *His Majesty the Queen* (Abb. 29) oder in begrifflicher Anspielung auf den Handlungs-ort den lapidaren Titel *Spiegelsaal* (Abb. 33-43).

Die Inhalte, die Castelli mit diesen Selbstaufnahmen verbunden hat, waren durchaus unterschiedlich. Auf den Selbstporträts Abb. 30 und Abb. 31 zeigte er sich als Diva in dem spärlichen Outfit einer verruchten Tänzerin aus den 20er Jahren. Das Schwarzweiß dieser grobkörnig ausgeführten Ablichtungen spielt auf die Ästhetik alter Fotografien an und erinnert mit dem lasziven körpersprachlichen Ausdruck der Bildfigur an Aufnahmen

von Marlene Dietrich oder mit der sparsamen Kostümierung an die frühen Filme mit Josephine Baker. Die Überarbeitung des Fotos Abb. 31, die später durch Pierre Molinier erfolgte, steigerte den Eindruck des Nostalgischen und verklärte die wie ein Vamp sich in Szene setzende Bildfigur durch Weichzeichnungen und retuschierende Akzentuierungen der Hell-Dunkel-Kontraste ins Romantische (Abb. 32).

Die auf abenteuerliche Weise zustande gekommenen Fotos aus der Reihe *Spiegelsaal* (Abb. 33-43) behandeln narzißtische Aspekte ebenso wie die ironische und selbstironische Ausgelassenheit eines überdrehten Transvestiten. Auf einigen Aufnahmen kommen melancholisch verträumte oder romantische Aspekte zum tragen (z. B. Abb. 40 und Abb. 42), auf anderen der Ausdruck von Schamhaftigkeit (z. B. Abb. 35-37), wieder auf anderen der Ausdruck von Verführungskraft und Koketterie (z. B. Abb. 38 f und Abb. 41). Diese Fotos entstanden unter der Assistenz eines Freundes (vgl. hierzu die auf dem rechten Spiegel der Abb. 42 an der Innenseite angeschnittene Rückenfigur mit schwarzer Hose, Plateauschuhen und grauer Bluse) im Spiegelkabinett der obersten Etage des Turms auf dem Weltausstellungsgelände in Luzern. Sie mußten in Windeseile per Selbstauslöser mit einer auf einem Stativ befestigten Kamera aufgenommen werden, da das Spiegelkabinett durch einen Aufzug der Öffentlichkeit zugänglich war und als touristische Attraktion von zahlreichen Besuchern täglich besichtigt wurde. Die Ablichtungen, die Castelli dort vorgenommen hat, sollten allerdings ohne Publikum entstehen, damit er sich ungezwungen in jene Posen begeben konnte, in denen er sich auf seinen Fotos zeigen wollte. Er mußte, um den Spiegelsaal für sich alleine zu haben, warten, bis der Turm menschenleer war. Dabei war zu fürchten, daß jeden Augenblick jemand den Aufzug betreten und nach oben fahren könnte. So blieben ihm für die Anfertigung seiner Aufnahmen nur wenige Minuten Zeit, und es ist erstaunlich, welche Vielfalt des körpersprachlichen Ausdrucks ihm in dieser kurzen Zeit gelungen ist und welche Varianz in seinem kostümischen Outfit er dabei erzielte. Weshalb Castelli ausgerechnet das Spiegelkabinett des Luzerner Weltausstellungsgeländes für diese Selbstinszenierungen wählte, ist den fotografischen Aufnahmen unmittelbar zu entnehmen. Er wollte sich die Übereckstellung der dort angebrachten Spiegel zunutze machen, um seinen eigenen Körper in simultaner Mehrsichtigkeit von allen Seiten darzustellen. Die narzißtischen Implikationen dieses Projekts sind nicht zu übersehen.

Auf *His Majesty the Queen* (Abb. 29) stilisierte sich Castelli in seinem transvestitischen Outfit zu einer verehrungswürdigen Majestät. Diesem Objekt, das mit seinem prunkvollen Rahmen und der feierlichen Tafel am unteren Ende wie ein repräsentatives Andachtsbild erscheint und seiner Funktion nach der virtuellen Verehrung der darauf dargestellten Königin dienen soll, liegt eine fotografische Selbstaufnahme zugrunde, auf der sich Castelli vor dem neutralen Hintergrund einer kahlen Wandfläche im Haus seiner Eltern in voller Montur in Szene setzte: in einem langen, mit bunten Pailletten besetzten Kleid, mit hochschäftigen, bis zu den Knien reichenden Stiefeln aus Schlangenleder an seinen Füßen und mit stark geschminktem Gesicht (Abb. 28). Mit den Glasperlen auf seiner Stirn erinnert er an eine buddhistische Inderin, mit seinen langen Haaren an einen europäischen Hippie, mit dem stark geschminkten Gesicht und dem kostbaren Abendkleid an eine mondäne Femme fatal. Als solche zeigt er sich mit überzeichneter Aufmachung in seiner Rolle als „Drag-Queen“ und spielt dabei mit den Begriffen: Der Titel *His Majesty the Queen* – also „seine Majestät die Königin“ – bezieht sich auf die würdevolle und prächtige Selbstinszenierung des Künstlers in seiner Rolle als Frau und auf seine transvestitische Persiflage im Sinne einer Drag-Queen zugleich. Beide Aspekte spielen auf dieser fotografischen Selbstinszenierung und auf der Weiterverarbeitung dieses Fotos zur verehrungswürdigen Devotionalie eine Rolle.

Was den fotografischen Selbstaufnahmen von Luciano Castelli aus dem Jahr 1973 gemeinsam ist, ist ihre aufwendige Inszenierung. Castelli verpaßte sich eigens für die fotografische Ablichtung eine bestimmte kostü-

mische Aufmachung, schminkte sich und machte sich zurecht, wählte ganz bestimmte Orte und ganz bestimmte Posen, in denen er sich vor der Kamera in Szene setzte, um einen ganz bestimmten Eindruck von sich zu erzeugen: den einer lasziven Diva, den eines selbstverliebten Transvestiten oder etwa den einer würdevollen Drag-Queen. In allen Fällen hatte die Selbstinszenierung des Künstlers mit Effemination zu tun und mit der Rolle einer jungen Frau, in die er anlässlich seiner Selbstaufnahmen geschlüpft ist. Eine feste Identität war diesen Rollen allerdings nicht zu eigen. Castelli verkörperte immer wieder einen anderen Frauentyp mit immer wieder anderen körpersprachlichen Ausdrucksformen und anderen inhaltlichen Aspekten.

Von der parallelen Identität des Künstlers in seiner Rolle als Lucille jedenfalls hatte sich Castelli zumindest vorübergehend verabschiedet. So, wie die hier in Rede stehenden Selbstfotografien als eigenständige Kunstwerke geschaffen wurden, handelt es sich bei ihnen zugleich auch um autonome Darstellungen einer jeweils spezifisch konstruierten imaginären Identität. Dennoch war *Lucille* für Luciano Castelli nach wie vor ein großes Thema, das er jetzt allerdings dem Bereich des gemalten Bildes vorbehalten hat. 1973 war nicht nur ein Jahr, in dem sich Castelli mit der fotografischen Selbstinszenierung beschäftigte, sondern es war auch eine Zeit, in der er damit begann, sich unter dem Eindruck der Werke von Franz Gertsch und in Anlehnung an die Kunst des Fotorealismus intensiv mit der Porträtmalerei zu befassen: mit dem Bildnis seiner Freunde in Luzern und mit dem Selbstporträt des Künstlers in seiner Rolle als Lucille.

3.2.3 Ich und die anderen. Das Bildnis des Künstlers und seiner Freunde 1973

Unter dem Eindruck der Gemälde von Franz Gertsch, mit dem Castelli seit 1970 befreundet war und dem er seither für zahlreiche Bilder als Modell zur Verfügung gestanden hat, sowie unter dem Eindruck der Methode der diaskopischen Motivübertragung, die unter den Vertretern der Malerei des Fotorealismus gängige Praxis gewesen ist und ihrerseits darin besteht, daß eine fotografische Aufnahme als Diapositiv auf die Leinwand projiziert und dort Zug um Zug auf die Bildfläche übertragen wird, faßte Castelli 1973 den Entschluß, sich ebenfalls mit dieser Arbeitsweise zu beschäftigen und die Motive seiner fotografischen Aufnahmen in den Bereich der Malerei zu übertragen. Dabei löste er sich bereits von Anfang an von den Vorgaben des fotografierten Bildes und fand zu motivisch veränderten bzw. gestalterisch verfremdeten Lösungen, die – von den vergrößerten Formaten abgesehen – dem gemalten Bild eine andere ästhetische Ausdruckswirkung verleihen als sie der fotografischen Motivvorlage ursprünglich zu eigen war. Wiewohl die jetzt entstandenen Bilder von den Arbeitsmethoden des Fotorealismus inspiriert waren und infolge der Verwendung fotografischer Ablichtungen als Vorlagen durchaus auch an die Erscheinungsästhetik des fotografierten Bildes anknüpften, handelt es sich bei den 1973 geschaffenen Aquarellen nicht um fotorealistische Bilder im gestrengen Sinne, sondern um Bilder mit einem eigenen, motivisch wie gestalterisch verfremdeten Charakter.

Thematisch interessierte sich Castelli auf den hier in Rede stehenden Aquarellen nicht für die artifizielle Selbstinszenierung, die ihn in seinen Rollen als Frau wiedergibt, sondern für den aus der Laune des Augenblicks heraus entstandenen Schnappschuß, der ihn bzw. seine Luzerner Freunde in transvestitistischer Aufmachung zeigt. Es entstanden PorträtDarstellungen nach der Vorlage spontan zustande gekommener Fotos von Ueli, von This und von Marina, der damaligen Freundin des Künstlers, sowie von Castelli selbst, die er per Fernauslöser aufgenommen hat oder die von seinen Freunden aufgenommen wurden. Hatten die zuvor genannten Selbstinsze-

nierungen des Jahres 1973 durch die gestellten Posen, in denen sich Castelli mit transvestitistischer Aufmachung vor der Kamera in Szene setzte, immer etwas Ostentatives, so war den Motiven der jetzt entstandenen Aufnahmen der Ausdruck des Privaten, des Spontanen und des Augenblicklichen zu eigen, des zwar manchmal durchaus Affektierten, doch stets eher zufällig zustande gekommenen, das nicht darauf ausgerichtet war, beim Betrachter einen bestimmten Eindruck zu erzeugen, sondern sich auf die aktuelle Stimmungslage der betreffenden Personen bezieht. Wiewohl die Figuren dieser Darstellungen in transvestitistischer Aufmachung wiedergegeben wurden, handelt es sich bei diesen Porträts nicht wirklich um Rollenporträts bzw. um Rollenselbstporträts im strengen Sinn, sondern um die natürliche Repräsentation eines kostümisch bzw. schminktechnisch verfremdet sich seiner Umgebung stellenden Individuums. Das, was Castelli auf diesen Bildern zeigte und das, wofür er sich auf diesen Bildern interessierte, war zwar nicht das realweltliche Ich der Bildfigur, aber doch ein bestimmter Teil ihres authentischen Wesens: ihre weibliche Seite.

Eines der frühesten Bilder dieser Serie ist die Darstellung *Lucille (Selbstportrait)*, die allerdings von den veristischen Gestaltungsformen des Fotorealismus weit entfernt zu sein scheint (Abb. 47). Sie zeigt vor motivisch neutral gebliebenem weißem Hintergrund im halben Profil nach rechts die Büste von Luciano Castelli mit geschminktem Gesicht und halb langen, seitlich gescheitelten Haaren. Seine Wangen ziert ein ins Pinkfarbene überspielendes Rouge, seine Lippen sind rot geschminkt, die Augen ähnlich, wie es auf dem Foto *His Majesty the Queen* (Abb. 28) zu sehen ist, mit einem dunklen blauen Lidschatten umgeben und von den Umrissen einer dunkelblauen Fischblasenform umrandet. Der Hautton wurde im Bereich des Halses mit einer intensiveren rosafarbenen Tönung wiedergegeben, so daß das in seinem Inkarnat jenseits der geschminkten Partien insgesamt etwas heller gehaltene Gesicht wie gepudert erscheint oder wie von einer hellen Camouflage überzogen. Die schattigen Partien im Bereich des Kinns und der Stirn sowie in der Region des Halses unterhalb des seitlichen Kinnknochens wurden mit blauer Aquarellfarbe abgedunkelt. Mit blauer Farbe wurden auch die Haare wiedergegeben sowie das kragenlose Oberteil. Ob es sich bei diesem Kleidungsstück um eine Bluse handelt oder um das Oberteil eines Kleides vermag man angesichts des knappen Bildausschnitts nicht zu entscheiden. Jedenfalls spricht die fleckige gestalterische Behandlung des Stoffes für eine glitzernde Oberfläche, so daß zu vermuten steht, daß es sich bei diesem Gewand um das Oberteil des selben Kleides handelt, das Castelli bereits auf seinem Foto *His Majesty the Queen* getragen hat (Abb. 28). Der Kragen dieses Gewandes ist mit einer goldenen Stickerei eingefasst, deren fischgrätenmusterähnliche Struktur sich in der Schulterregion in ein Blütenornament verwandelt. Nicht zuletzt an dieser verspielten Schmuckform ist zu erkennen, daß es sich bei der Bluse eindeutig um das Kleidungsstück einer Frau handelt und bei der Büste insgesamt, wie auch der Titel dieses Bildes zum Ausdruck bringt, um ein Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Lucille.

Die räumliche Nähe des motivisch ausgesparten Hintergrunds dokumentiert sich in den mit zarter Aquarellfarbe wiedergegebenen Schlagschatten, die rechts und links des Kopfes die Büste rahmen. Durch diese partielle Schattierung entsteht der Eindruck, Castelli befände sich in seiner transvestitistischen Aufmachung unmittelbar vor einer senkrecht den Bildausschnitt nach hinten abschließenden Wandfolie. Die Szene, so scheint es, wird von einem hellen Licht gleichmäßig von vorne beschienen. Nur durch diese frontale Lichtführung erklären sich die rahmenden Schatten rechts *und* links des Kopfes zugleich.

Trotz der harten, etwas ungenau erscheinenden Erfassung der physiognomischen Verhältnisse der Büste und ihres Oberflächenreliefs hat Castelli seine Mal- und Zeichentechnik gegenüber den Aquarellen von 1971 und 1972 erkennbar verfeinert (vgl. hierzu etwa Abb. 18 oder Abb. 21). Auch verzichtete er jetzt auf die zuvor so wirkungsintensiv zum Einsatz gebrachte Umrißlinienzeichnung (vgl. hierzu etwa Abb. 19 f). Noch immer al-

lerdings waren Blau und Rosa seine Lieblingsfarben (und sollten sie es bis auf weiteres auch bleiben), wobei sich das zuvor nicht selten ins Magentafarbene überspielende Rosa hier zu einem intensiven Pink gewandelt hat. Dabei trug Castelli die Farben jetzt allerdings abwechslungsreicher auf und so, daß sie nicht nur fließend in einander überspielen, sondern sich an manchen Stellen gegenseitig transparent überlagern. Dieser Schichtenmalerei, der eine mit Rosa übermalte blaue Schattenzeichnung zugrunde liegt, begegnet man insbesondere im Bereich des Halses, wo die körperbaulichen Strukturen dieser Region mit ihren Sehnen, Knorpeln und Muskeln ebenso subtil wie treffgenau wiedergegeben wurden. Für alle Partien im Binnenbereich der Büste gilt, daß die Farbe reich moduliert in feinen Nuancen aufgetragen wurde. Leuchtintensive und farbstarke Partien wurden dadurch erzielt, daß die Aquarellfarbe an den betreffenden Stellen mit wenig Wasser vermischt und teilweise mit fast trockenem Pinsel verrieben wurde. Hell schimmernde Partien wurden hingegen dünnflüssig aufgetragen und so, daß das Weiß des Papiers transparent durch die Farbe hindurch scheint. Im Bereich des seitlichen Kinnknochens sowie im Bereich des Halses direkt unter dem Kinn sind zudem einige zarte Weißhöhlungen zu beobachten, die dem Antlitz insgesamt ein anatomisch zwar nicht ganz schlüssiges, aber doch in Höhlungen und Wölbungen geschiedenes Oberflächenrelief verleihen.

Ausgesprochen erfinderisch nimmt sich die gestalterische Behandlung der Bluse aus, deren Binnenfläche eingangs partiell mit einem saugfähigen flauschigen Zellstoff beklebt und anschließend in unregelmäßigen Intensitäten mit blauer Aquarellfarbe koloriert wurde. Dadurch ergab sich eine fleckige Oberflächenwirkung, deren irisierende Effekte an den metallischen Glanz des aus dem Foto *His Majesty the Queen* bekannten Paillettenkleides erinnert (Abb. 28).

Auf eine mit Bleistift oder mit Buntstiften ausgeführte Vorzeichnung wurde bei dieser Darstellung vollständig verzichtet. Das überrascht, denn die Aquarelltechnik läßt keine Korrekturen zu und fordert, insbesondere im Zusammenhang mit der farblich nuancierten Schichtenmalerei, bereits von Anfang an eine exakte Vorstellung von den ikonographischen Verhältnissen des darzustellenden Bildgegenstands. Erklärbar wird das Fehlen einer Vorzeichnung ebenso wie die charakteristische Lichtführung im Bereich des Gesichts und die gestalterische Behandlung der Halsmuskulatur dadurch, daß Castelli die Büste anders als seine vorherigen Bilder nicht aus der Phantasie erschaffen hat, sondern nach der Vorlage einer fotografischen Selbstaufnahme, an deren motivische Gegebenheiten er sich – mit Ausnahme des ausgesparten Hintergrunds – exakt gehalten hat. Eine freie Übertragung der motivischen Verhältnisse der fotografischen Bildvorlage ist allerdings eher auszuschließen, so daß davon auszugehen ist, daß es nicht ein fotografischer Abzug war, nach dem Castelli dieses Selbstbildnis angefertigt hat, sondern ein Diapositiv, das er auf die Bildfläche projizierte und dort mit Aquarellfarbe aufs Papier übertrug. Beachtenswert in diesem Zusammenhang sind die Nadellöcher in allen vier Ecken des Blattes, die zu erkennen geben, daß dieses Selbstbildnis nicht an einer flachen Werkbank ausgeführt wurde, sondern auf einem senkrecht an die Arbeitsfläche applizierten Bogen.

Es zeigt sich, daß die Aquarellbilder von 1973 einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel im Œuvre von Luciano Castelli markieren: Thematisch, indem sich Castelli auf das Thema der Porträtdarstellung konzentrierte, gestalterisch, indem er sich um eine möglichst wirklichkeitsgetreue Erfassung der Bildfiguren bemühte, und arbeitsmethodisch, indem er vom flach auf einer Arbeitsfläche abgelegten Bildträger zu einem in die Aufrechte genommenen Bildträger wechselte und somit eine Optimierung seiner Arbeitsbedingungen erzielte, in deren Folge es ihm auf Anhieb möglich war, die gestalterischen Dispositionen des Bildgegenstands mit den optischen Qualitäten seiner natürlichen Erscheinung zu vergleichen. Eine neue Phase im Œuvre von Luciano Castelli hatte ihren Anfang genommen. Diese neue Phase kam jedoch nicht durch einen radikalen Bruch mit den früheren Ar-

beiten des Künstlers zustande, sondern vollzog sich in einem fließenden Übergang. Dies zeigt sich im Fall des Selbstbildnisses *Lucille (Selbstportrait)* in der Farbgebung des Bildes, die den bereits früher favorisierten Kontrast von Hellblau und Rosa wiederholt, ferner in der Verwendung von weichen und flauschigen Materialien, die hier als Zellstofffasern im Bereich der Bluse zum Einsatz gelangten, sowie schließlich in dem Gebrauch glitzernder und funkelnder Werkstoffe, an deren irisierende Oberflächenwirkung die goldene Glimmerfarbe im Bereich des Kragens erinnert. Thematisch bezog sich Castelli mit seinen Selbstbildnissen von 1973 auf die zuvor alleine im Fotografischen dokumentierte transvestitistische Aufmachung des Künstlers in seiner Rolle als Frau. Bei aller paradigmatischen Neuorientierung weisen die Aquarelle von 1973 also insgesamt doch einige Anknüpfungspunkte zum früheren Œuvre von Castelli auf, die deutlich zu erkennen geben, daß sich seine künstlerische Entwicklung nicht in radikalen Brüchen, sondern mit schleichenden Übergängen prozessual vollzogen hat.

Das Selbstporträt nicht als reines Aquarellbild auszuführen, sondern die Aquarellmalerei mit goldener Glimmerfarbe und weichen Werkstoffen (hier: Zellstoff) zu ergänzen, ist eine Weiterführung der gestalterischen Ansätze der Bilder aus den gemalten Tagebüchern, die Castelli ebenfalls vielfach mit weichen, zarten oder flauschigen Materialien sowie mit glitzernden Farben und funkelnden oder irisierenden Materialien besetzte (vgl. hierzu etwa Abb. 1 f oder Abb. 9). Auch seine Chiloums und seine kleinplastische Arbeiten aus Ton bestückte Castelli oft mit entsprechenden Applikationen oder mit partiellen Bemalungen in Glimmerfarbe (z. B. Abb. 11 f und Abb. 24). Auf dem Büstenselbstporträt *Lucille* nehmen sich die funkelnden und stofflichen Ergänzungen noch eher verhalten aus. Auf weiteren Aquarellen von 1973 hingegen wurden sie zu einem wesentlichen Bestandteil der Darstellungen, die in ihrer gestalterischen Ganzheit glitzern und glimmern, weich und duftig erscheinen und dem figürlichen Motiv an sich trotz seiner zarten Eigenfarbigkeit eine starke physische Präsenz verleihen.

Zu diesen Bildern zählt das aus drei großen Papierbögen zusammengesetzte Selbstporträt *Haarzipfer*, das zusätzlich zu den rosafarbenen und hellblauen Aquarelltönen mit Glimmerfarben bemalt sowie mit Glassteinen, getrockneten Rosenblättern und Federn beklebt und an verschiedenen Stellen partiell mit Blattgold ausgekleidet wurde (Abb. 45). Es zeigt vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund das Porträt von Castelli im halben Profil nach links als Ganzfigur mit langschäftigen Stiefeln aus Schlangenleder an seinen Füßen, mit einer eng anliegenden rosafarbenen Strumpfhose an den Beinen und einer tief dekolletierten ärmellosen Wickelbluse am Leib. Sein rechtes Bein hat Castelli mit leicht eingewinkelt Knie zur Seite ausgestellt, sein linkes Bein in schräger Position gerade durchgestreckt. Mit seinen Armen greift sich Castelli in die durchwühlten Haare und zupft er sie mit einem feisten Lachen auf dem Gesicht in die Länge. Über der rosa Netzstrumpfhose trägt er einen blau schimmernden transparenten Wickelrock. Seinen Hals ziert eine aus getrockneten Rosenblättern gebildete Kette und sein linkes Handgelenk ist mit zwei massiven Armreifen von unterschiedlicher Breite geschmückt. Auch an seinem rechten Handgelenk trägt er einen schmalen Reif, der allerdings, vom oberen Bildrand überschritten, nur ein kleines Stück weit innerhalb des Bildgevierts zu sehen ist. Insgesamt wirkt die Figur wie aus der Mitte des Bildes herausgerückt. Die Hände verschwinden mit den Spitzen der gerauften Haare jenseits des oberen Bildrandes. Im unteren Bereich hingegen verbleibt zwischen den Stiefeln und der unteren Formatgrenze eine motivisch ausgesparte Leerfläche, die ganz unten durch eine scheinbar versehentlich dorthin geratene rote Kunstfeder aufgelockert wird. Daß die Feder die Aufgabe erfüllt, den dort entstandenen Leerbereich gestalterisch zu beleben, zeigt sich am linken oberen Bildrand, wo sich infolge der von links unten nach rechts oben leicht in die Diagonale genommen Körperachse der Bildfigur ebenfalls eine größere Leerfläche ergeben

hat, die ihrerseits durch eine zweite, erneut wie versehentlich aufs Bild geratene Feder gleichermaßen aufgelockert wird.

Die rosa Netzstrumpfhose, der darüber getragene transparente, farblich sich erst zwischen den Beinen verdichtende blaue Wickelrock, ferner die hellblaue Bluse sowie schließlich das zart rosafarbene Inkarnat der Figur mit ihrem stark geschminkten Gesicht und den langen blauen Haaren wurden mit Aquarellfarben wiedergegeben. Die Stiefel hingegen wurden im Bereich ihrer Sohlen mit rosa, im Bereich des Fußes und ihres Schaftes mit bronzener Glimmerfarbe ausgeführt und anschließend mit getrockneten Rosenblättern beklebt, in deren Mitte ein farbiger Glasstein sitzt. Auch die Glieder der Halskette bestehen aus getrockneten Rosenblättern. Deren Mitte wurde mit einem Tupfen aus bronzener Glimmerfarbe markiert. Die Bluse ist mit hellblauer Farbe wiedergegeben, die hauchdünn aufgetragen und mit weißen Tupfen besetzt wurde. Ihre Falten werden durch schmale Streifen aus goldener Metallfolie wiedergegeben. Goldfolie findet sich auch im Bereich des Gesichts, wo sie – erneut in schmale Streifen geschnitten – die Augenbrauen markiert bzw. die geschminkten Umrandungen der Augen selbst. Die Haare führte Castelli mit hellblauen, teils ins Rosafarbene überspielenden, teils grau schimmernden Aquarellfarben aus. Sie sind vereinzelt mit kleinen flauschigen Federn beklebt. Auch im Beckenbereich sind solche weiche, allerdings lang geformte und bunt gefärbte Kunstfedern zu beobachten. Sie wirken zart und flaumig und erscheinen ein letztes Mal, jetzt allerdings in deutlich verkleinerter Ausführung, auf der Oberfläche des transparent schimmernden Wickelrocks. Dort handelt es sich um kleine rote Federn, die mit einigem Abstand zu einander auf die Bildfläche appliziert wurden.

Insgesamt wurde das Gemälde auf drei bündig an einander gefügten Blättern ausgeführt, von denen das oberste mit seinen Maßen von 60 x 90 cm etwas kleiner ist als die beiden unteren (je 72,5 x 90 cm). Diese Dreiteilung hat einerseits pragmatische, andererseits aber auch ästhetische Gründe. Die pragmatischen Gründe liegen darin, daß dem Künstler zum Zeitpunkt der Ausführung dieses Bildes Papiere, die groß genug waren, die menschliche Figur in voller Lebensgröße darzustellen, nicht zur Verfügung gestanden haben und daß er darauf angewiesen war, das monumentale Bildformat aus mehreren Bögen zusammensetzen. Die ästhetischen Gründe haben mit des Künstlers Neigung zu tun, ein stark in seiner Höhe sich entfaltendes Motiv in drei Kompartimente zu unterteilen und so in einen Kopf-, in einen Mittel- und in einen Fußteil zu scheiden. Diese Neigung läßt sich sowohl in den gemalten Tagebüchern beobachten, deren Bilder sich oft gleichermaßen aus mehreren auf separaten Blättern ausgeführten und hernach auf die betreffende Seite aufgeklebten Einzelmotiven zusammensetzen (vgl. hierzu etwa Abb. 4 oder Abb. 1 und dort insbesondere entlang des rechten Bildrandes die beiden über drei bündig zusammengefügte Blätter sich erstreckenden Malerpinsel), als auch auf den frühen Aquarellzeichnungen des Künstlers, etwa auf *Göttin der Weisheit*, wo die Glühbirnenfassungen das Kopfstück, die Oberkörper der Figuren das Mittelstück und ihre Beine das untere Teil des Bildes einnehmen (Abb. 21). Manchmal verteilte Castelli sein Bildmotiv auch auf zwei Bögen, wie es etwa auf der Aquarellzeichnung *Pfauenchiloum* zu sehen ist (Abb. 19). Das Zusammenstückeln des Bildträgers, das gerade in der Frühzeit oft unter der Verwendung von vorderseitig auf den Papieren angebrachten Klebestreifen erfolgte, betont den gestalterischen Aspekt der betreffenden Darstellungen und somit nicht ihren Abbildungs-, sondern ihren Vorstellungscharakter. Es ist keine mimetische Augentäuschung, die Castelli mit seinen Bildern im Sinne einer visualisierten Ersatzwirklichkeit schaffen möchte, sondern es ist der Charakter des Bildlichen an sich, den er auf diese Weise hervorhebt. Hinter diesem formalen Ansatz steckt die Auffassung des Künstlers vom Bildgegenstand als nicht in erster Linie *dingliches*, sondern als in erster Linie *gestalterisches* Problem.

Das oberste Blatt sowie das obere Viertel des zweiten Blattes des Bildes *Haarzipfer* wurden mit einem matt schimmernden Transparentpapier überzogen, auf dem der Oberkörper der Figur ausgeführt wurde und das sich unter der wäßrig aufgetragenen Aquarellfarbe partiell in Wellen geworfen hat. Dieser Effekt war durchaus beabsichtigt. Er verleiht dem Bild ebenso wie die flauschigen Federn, die Glasperlen und die Rosenblattapplikationen eine ins Dreidimensionale überspielende haptische Qualität, die dazu dient, die physische Präsenz der Figur zu intensivieren und eine *Vorstellung* von dem stofflichen Charakter ihrer Kleidung, ihrer Haare und ihrer Accessoires zu geben. Auch diese Betonung des Materialhaften des Bildes steht im Dienst der Auffassung des Bildgegenstands als in erster Linie ästhetischem, gestalterischem bzw. stofflichem Problem, das den Dingcharakter des Sujets und seine porträtgenaue Wiedererkennbarkeit an zweite Stelle setzt.

Mit der breitbeinigen Körperhaltung und den wie in Ekstase gerauften, dabei wild durcheinander geratenen Haaren wirkt die Figur wie die Darstellung einer Wahnsinnigen. Doch ihre Rage ist keine furiose, sondern eine heitere und ausgelassene. Es ist die fidele Ekstase eines fröhlichen Possenreißers, die sich körpersprachlich entäußert, die Ausgelassenheit einer beschwingten Hexe, wie sie im Narrenspiel der schweizerisch-alemannischen Fastnacht gegeben wird. In diesem Sinne war dem Künstler am körpersprachlichen und mimischen Ausdruck der Bildfigur mehr gelegen als an ihrer porträtgenauen Erfassung. Daraus erklärt sich, daß der Künstler mit den motivischen Vorgaben der fotografischen Selbstaufnahme, die diesem Bild als Vorlage zugrunde liegt (Abb. 44), recht freizügig umging. Was als erstes auffällt ist, daß das gemalte Bild die Figur in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergibt. Die psychologische Wirkung dieser Seitenverkehrung ist nicht zu unterschätzen. Eine der Leserichtung entsprechend von links nach rechts wiedergegebene Bildfigur evoziert die empathische Identifikation des Betrachters. Sie ist eine, die den sukzessiven Wahrnehmungsprozeß des Betrachters als Bildgegenstand begleitet, also eine, die sich als Bildgegenstand körpersprachlich und mit ihren Bewegungsrichtungen analog zu den von links nach rechts wandernden Blicken des Betrachters entwickelt. Die der Leserichtung entgegengesetzte, also körpersprachlich von rechts nach links sich zeigende Bildfigur hingegen wird als konfrontativ empfunden, als eine, die sich der Blickrichtung des Betrachters entgegenstellt und sich ihm gegenüber antipodisch verhält. Sie stellt sich dem Betrachter und seiner Vorstellungskraft entgegen und wird zu einer nicht empathisch beäugten Identifikationsfigur, sondern zu einem gegenständlich versachlichten Anschauungsobjekt. Es ging Castelli auf diesem Gemälde nicht darum, den Betrachter mit der Bildfigur mitfühlen zu lassen, vielmehr ging es ihm darum, ihm die Figur im Sinne einer visuellen Objektivation als Gegenstand zu präsentieren. Daß er dabei auf eine Schilderung der auf dem Foto im Hintergrund zu erkennenden räumlichen Umgebung verzichtete, erklärt sich in diesem Zusammenhang beinahe von selbst.

Statt den Hintergrund als flache Wandfolie aufzufassen, den auf dem Foto rechts außen angeschnittenen Vorhang wiederzugeben oder den mit einem Tuch ausgelegten Fußboden als solchen kenntlich zu machen, verzichtete Castelli vollständig auf jedwedes motivisches Beiwerk. Dabei löste er die Bildfigur aus ihrem räumlichen Kontext heraus und stellte er sie ohne weitere Hinweise auf den Ort des Geschehens vor einem motivisch ausgespart und (mit Ausnahme der beiden roten Federn) gestalterisch unbehandelt gebliebenen weißen Hintergrund dar. Kein Schlagschatten ist zu sehen (wie überhaupt die Figur völlig schattenlos wiedergegeben wurde), keine Bodenfläche, keine hinter der Figur aufragende Wand. Auch gab es im Kostümischen auf dem Gemälde gegenüber der fotografischen Bildvorlage eine bemerkenswerte Modifikation der motivischen Verhältnisse: Auf dem Foto ist der Wickelrock, den Castelli über seinen Netzstrumpfhosen trug, deutlich zu erkennen. Er bestand aus weich fließendem dunklem Chiffon oder Satin von blickdichter Konsistenz. Auf dem Gemälde hingegen wirkt der Rock, als bestünde er aus durchsichtiger Seide oder aus Tüll. Er schimmert transparent und ist so fein

gewoben, daß er kaum mehr als Kleidungsstück in Erscheinung tritt, während auf dem Foto der Rock das eigentliche Beinkleid darstellt und oberhalb des ausgestellten Knies den mit einer feinen Seidenstrumpfhose überzogenen Schenkel zu erkennen gibt. So zeigt sich, daß sich Castelli beim Arbeiten nach der fotografischen Bildvorlage nicht sklavisch an deren motivische Vorgaben gehalten hat, sondern daß er die fotografische Vorlage unter dem Aspekt psychologischer und inhaltlicher Implikationen mit Bedacht abgewandelt und gemäß seiner künstlerischen Intentionen in den Bereich der Malerei übertragen hat.

An anderen Stellen wiederum sind akribisch genau ausgeführte Übertragungen zu beobachten, die darauf hindeuten, daß Castelli das Motiv nicht frei oder etwa nach der Methode der Quadrierung auf die Bildfläche transferierte, sondern nach dem Prinzip der diaskopischen Motivübertragung. Dabei folgte er den Vorgaben der als Diapositiv in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf die Bildfläche projizierten Fotografie überraschend detailgenau. Solche exakt übertragenen Partien finden sich insbesondere entlang der Silhouette der Figur, deren Konturen mit einem feinen Bleistift vorgezeichnet wurden und die übereinstimmend zu den Umrissen der Figur auf der fotografischen Bildvorlage verlaufen. Leichte Abweichungen gab es lediglich im Bereich des am weitesten nach unten hängenden Rockzipfels und entlang der Oberkante der Stiefel. Ansonsten entsprechen die Umriss exakt den fotografischen Vorgaben. Selbst die Haarsträhnen hinter dem in die Höhe gehaltenen Arm mit den beiden Armreifen befinden sich mit ihrem charakteristischen Schwung genau dort, wo sie – freilich in spiegelbildlich seitenverkehrter Anordnung – auch auf der fotografischen Vorlage zu sehen sind.

Ähnlich verhält es sich im Binnenbereich der Figur: Die Anzahl der auf dem Foto an der Halskette aufgereihten Plättchen stimmt mit der Anzahl der getrockneten Rosenblätter auf dem gemalten Bild exakt überein; die mit Goldfolie angedeuteten Falten der Wickelbluse gehorchen mit ihren Verlaufsrichtungen, ihren Längen und ihren Lagen genau den Positionen der Falten des Oberteils auf dem Foto. Selbst die „Augen“ auf den in einer Schlangenlederoptik beschaffenen Stiefeln sitzen auf dem gemalten Bild exakt dort, wo sie auch auf dem Foto zu sehen sind. Alleine der Ausschnitt des Dekolletés ist auf der Ablichtung tiefer ausgefallen als auf dem Aquarell. Castelli war sich bei der Übertragung der fotografischen Bildvorlage sehr wohl im Klaren darüber, welche Elemente er aus der motivischen Vorlage übernehmen, welche er gestalterisch modifizieren und welche er gänzlich verwerfen wollte. Durch diesen kritischen Umgang mit dem fotografischen Ursprungsmaterial unterscheiden sich seine Gemälde grundsätzlich von den Werken des Fotorealismus und von den Bildern von Franz Gertsch, der die motivischen Verhältnisse seiner Fotos bis ins letzte Detail in den Bereich der Malerei übertrug. An solch einer mimetischen Übernahme der motivischen Gegebenheiten war Castelli nicht gelegen. Ihm dienten seine Fotos als motivische Anhaltspunkte, nicht aber als ultimative motivische Vorgaben.

Dies gilt auch für die übrigen 1973 geschaffenen Darstellungen, auf denen Castelli die zuvor fotografierte Bildfigur, wenn er sie nicht in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergab und in einem farblich verfremdeten Kolorit, doch zumindest aus ihrem ursprünglichen räumlichen Kontext herausgelöst und vor motivisch neutral gebliebenem weißem Hintergrund dargestellt hat – etwa für das frühe *Doppel-Selbstportrait* Abb. 46: Es zeigt links, noch im kindlich naiven Zeichenstil ausgeführt, vor gestalterisch ausgespartem Hintergrund formatfüllend beinahe frontal von vorne wiedergegeben, die nackte Büste von Luciano Castelli mit aufwendig geschminktem Gesicht und seitlich über den Kopf gekämmten langen Haaren. Das mit gelber Aquarellfarbe zart kolorierte Bildnis wurde mit Buntstiften und farbigen Pastellkreiden ausgeführt, in betont zeichnerischer, nämlich stark von der Linie beherrschter Darstellungsweise, mit der das bereits einige Jahre zuvor fotografierte Motiv ohne Zuhilfenahme diaskopischer oder auf eine Quadrierung der Arbeitsfläche zurückgehender Hilfsmittel frei auf die Bildfläche übertragen wurde. Eine physiognomische Ähnlichkeit mit dem etwa siebzehn- bis achtzehnjährigen Lu-

ciano ist auf diesem Selbstbildnis zwar durchaus gegeben, doch jene porträtgenaue Wiedererkennbarkeit, mit der das rechts daneben auf einem gesonderten Papier gezeigte Bildnis ausgeführt wurde, ist dieser linken Darstellung nicht zu eigen. Stattdessen ist dem linken Porträt dieses Diptychons noch das Ringen um eine naturgetreue Erfassung der Formen anzusehen und das nicht immer geglückte Bemühen des Künstlers um eine treffgenaue Wiedergabe der physiognomischen Details seines Gesichts.

Das rechte Selbstporträt, das mit seinen veränderten gestalterischen Mitteln zugleich den Paradigmenwechsel vom frei gezeichneten zum diaskopisch übertragenen Bildmotiv dokumentiert, zeigt – erneut vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund – den jetzt tatsächlich zweiundzwanzigjährigen Luciano mit geschminktem Gesicht. Sein Oberkörper ist im halben Profil nach rechts wiedergegeben, sein Kopf hingegen, als würde er auf das neben ihm befindliche erste Selbstporträt (und damit auf seine eigene Jugend) schauen, im halben Profil nach links. Der verhaltene körpersprachliche Ausdruck der linken Büste ist auf dem rechten Bild einer dynamisch bewegten, in diesem Sinn motivisch verlebendigten und auch gestalterisch sehr viel lockerer behandelten Körperlichkeit gewichen. Mit ihrer rechten Hand hält sich die Bildfigur ein seitlich unter die Achseln geklemmtes und um den rechten Unterarm gewundenes weißes Tuch vor die Brust – ein Tüllstoff vielleicht oder ein langes Kleid, das sie gerade abgelegt hat oder das sie soeben dabei ist anzuziehen. Zwar bleiben dem Betrachter die situativen Zusammenhänge der stark fragmentierten Szene infolge ihrer motivischen Beschränkung auf die Darstellung des Brustbereichs der Bildfigur verborgen, doch kann man der Spontaneität des körpersprachlichen Ausdrucks des Porträtierten entnehmen, daß dieses Bildnis nach einer Beobachtung aus dem wirklichen Leben geschaffen wurde.

Ein derart lebendiger und wie aus einer Laune des Augenblicks spontan zustande gekommener körpersprachlicher Ausdruck läßt sich nicht durch Spiegelarbeit erzeugen, sondern ist das Ergebnis der Übertragung einer fotografischen Motivvorlage, die in manchen Partien – etwa im Bereich des Handrückens oder im Binnenbereich des Gesichts mit dem charakteristischen Ausdruck der Augen und den individuellen Formen der Nase und des Mundes – hinsichtlich der Licht-Schatten-Verhältnisse (Hand), hinsichtlich des Körperbaus und hinsichtlich des organischen Oberflächenreliefs so treffsicher und so wirklichkeitsgetreu wiedergegeben wurde, daß ein anderes arbeitsmethodisches Vorgehen als das der diaskopischen Motivübertragung kaum in Frage kommt. Dabei zeigt sich, daß Castelli in dieser Vorgehensweise mittlerweile einige Übung entwickelt hat und daß es ihm inzwischen wesentlich leichter gefallen ist, das Bildnis seiner selbst porträtgenau wiederzugeben. Was die rechte Seite des Diptychons allerdings dem physiognomisch noch etwas ungelenk erscheinenden Gemälde *Haarzipfer* vergleichbar macht, ist der körpersprachliche Ausdruck des Spontanen und des Schnappschußartigen der Bildfigur, ihre in einem zufälligen Moment zustande gekommene Unbefangenheit, mit der sie den Blicken des Betrachters dargeboten wird.

Gestalterisch wurde auf dem Blatt der rechten Seite des Doppelselbstporträts ein deutlich größerer Aufwand betrieben als auf dem Blatt der linken Seite. Bei dem linken Selbstbildnis handelt es sich im wesentlichen um eine im Umrißlinienstil ausgeführte Buntstiftzeichnung, die mit kalkgebundenen Pastellkreiden überarbeitet und im Bereich des Inkarnats mit gelber Aquarellfarbe zart koloriert wurde. Die rechte Seite indessen wurde überwiegend mit Aquarellfarben ausgeführt und im Bereich der Haare mit einer geknitterten Goldfolie beklebt, auf die einige weitere Schnipsel aus bunt schimmernden Metallfolien appliziert wurden. Das Gesicht ist beinahe weiß und wirkt im Vergleich zum goldgelben Inkarnat des Oberkörpers wie gepudert. Es ist mit Lippenstift, Wangenrouge und einem gedoppelten Fischblasenmuster als Lidschatten geschminkt und weist oberhalb des Mundes in Form eines grauen Schattens den Flaum eines schmalen Oberlippenbärtchens auf, der sich einerseits

auf das jugendliche Mannesalter des Porträtierten bezieht, andererseits durch den Kontrast zur effeminierten Aufmachung des Gesichts den Aspekt des Transvestitischen betont.

Die Konturen des Oberkörpers und des Gesichts, die Licht-Schatten-Verhältnisse der Hand sowie das reiche Spiel der Falten des weißen Stoffes, den sich die Luciano vor die Brust hält, sind fein beobachtet und gehen ganz unmittelbar auf die fotografische Bildvorlage zurück, die Castelli auf die Bildfläche übertragen hat. Auch die Haare erweisen sich mit ihrer strähnigen Silhouette als direkte gestalterische Umsetzung des fotografischen Bildes. Lediglich die geknitterte Oberfläche der Goldfolie suggeriert dem Betrachter ein fülliges Lockenspiel, das den tatsächlichen Gegebenheiten nicht wirklich entspricht. Während innerhalb des Gesichts der Schwung der Lippen und der seitlichen Kinnknochen sowie die Form der Nase die individuellen Züge des jungen Mannes treffsicher wiedergeben, wurde der Bereich der Augen mit den mandelförmigen Augenschlitzen, den elegant geschwungenen Brauen und den in ihren Konturen graphisch geglätteten Lidschatten stark stilisiert. So treten auf diesem Selbstbildnis Wirklichkeit und Ideal, Naturform und Kunstform in eine Wechselwirkung, die sich auch im Kolorit beobachten läßt: Wangenrouge, Lidschatten und Lippenstift sind in jenen Farben wiedergegeben, in denen Castelli das Gesicht während seiner transvestitischen Rollenspiele für gewöhnlich tatsächlich geschminkt hatte (vgl. hierzu Abb. 28). Der goldgelbe Hautton des Oberkörpers und der Hand könnte man farblich als Anlehnung an das natürliche Inkarnat akzeptieren, das blasse Rosa im Bereich des Gesichts als Hinweis auf ein weißes Puder. Die goldenen Haare hingegen sind reine Phantasie und entsprechen nicht den natürlichen Gegebenheiten (Castelli hatte dunkelbraunes Haar). Stattdessen folgen sie eher der gestalterischen Vorliebe des Künstlers für glitzernde und glänzende Materialien, die er nach wie vor für seine Arbeiten verwendete und auch auf seinen Aquarellbildern häufig zum Einsatz brachte.

Trotz einiger gestalterischer Stilisierungen ist das rechte Selbstbildnis insgesamt deutlich porträtgenauer ausgeführt als das linke. Dennoch verhalten sich die Pinselzüge rechts lockerer und bewegter als die insgesamt etwas ungenau, oft druckstark und eher langsam zu Papier gebrachten gestalterischen Elemente auf der linken Seite. Zu danken ist diese gesteigerte Lockerheit der Methode der diaskopischen Motivübertragung, die es dem Künstler erlaubte, statt sich vornehmlich um die porträtgenaue Erfassung der Bildfigur zu kümmern sich stärker auf den Bewegungsrhythmus der Zeichenstifte und des Pinsels zu konzentrieren. Freilich war Castelli vom beschwingten Gestus der expressiven Ausdrucksmalerei der späten 70er und der 80er Jahre noch weit entfernt, von jener heftig bewegten Malerei also, die man schließlich als Malerei der *Neuen Wilden* bezeichnen sollte, doch erweist sich der Übergang vom frei gezeichneten Figurenbild, das mit der Porträtgenauigkeit und mit der anatomischen Stimmigkeit ringt, hin zur diaskopischen Motivübertragung, die dieses Bemühen arbeitsmethodisch deutlich vereinfacht, als einer jener Schritte, mit denen es dem Künstler gelungen ist, sich nach und nach in seinen gestalterischen Mitteln vom Diktat des Mimetischen zu lösen und zu einer zunehmend befreiten Auffassung des Bildnerischen zu gelangen. Je freier Castelli seine gestalterischen Mittel zum Einsatz brachte, desto lebendiger wirkte die dargestellte Bildfigur und desto überzeugender ist sie im Hinblick auf ihre Porträtgenauigkeit wiedergegeben.

Mit der Zeit wurde Castelli im Umgang mit den fotografischen Bildvorlagen, deren Figuren er nach dem Prinzip der diaskopischen Motivübertragung mit einigen gestalterischen Stilisierungen und diversen farblichen Verfremdungen auf die Bildfläche übertrug, immer sicherer und immer freier. Er ging nun dazu über, seine (Selbst-)Porträts nicht nur als Büsten oder im Brustbildnis wiederzugeben, sondern in größeren Ausschnitten und statt in der Ruhe in aktiven Bewegungen. Eines der charakteristischsten Beispiele für die im weiteren Verlauf des Jahres 1973 geschaffenen Aquarelle ist das ganzfigurige Selbstporträt *Lucille Strapse anziehend* (Abb. 48).

Es zeigt vor gestalterisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund im Profil nach links Luciano Castelli in seiner Rolle als *Lucille*, wie er gerade dabei ist, einen Straps Gürtel anzuziehen. Dazu hat er seinen Oberkörper weit nach vorne gebeugt, sein rechtes Bein leicht angewinkelt und seinen linken Fuß angehoben, um in das mit ausgestreckten Händen gehaltene Wäschestück einzusteigen. Seine langen Haare fallen ihm strähnig über den Rücken und seitlich des Kopfes senkrecht nach unten. Bekleidet ist er mit langen, bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfen und einem rüschenbesetzten Slip. Die seidigen Wäschestücke wurden mit Blattgold wiedergegeben, der ansonsten nackte Körper mit transparent schimmernden blauen und rosa Aquarellfarben, die einen lebendigen Wechsel von Hell und Dunkel erzeugen und die zum ersten Mal die Figur nicht in gleichmäßig helle Lichtverhältnisse tauchen, sondern in einem Wechsel aus Licht und Schatten.

Die strähnigen Haare wurden aus braunen Vogelfedern mit langen Kielen gebildet, die Castelli auf das Papier geklebt und anschließend mit blauer Aquarellfarbe partiell koloriert hat. So ergab sich ein lebendiger Wechsel von Hell und Dunkel, der das braune Haar in schattige und lichtbeschienene Zonen unterteilt. Der Straps Gürtel selbst wurde mit getrockneten Rosenblättern wiedergegeben, die sich gegenseitig überlappen. Sie verleihen dem Wäschestück mit ihrer samtigen Oberfläche eine weiche Erscheinungswirkung und fügen sich mit ihrer rostbraunen Farbe in einen harmonischen Kontrast zum Blattgold der Seidenstrümpfe. Wie exakt sich Castelli in der Ausführung dieses Bildes an die motivischen Vorgaben gehalten hat, zeigt sich nicht nur am Verlauf der Silhouette der Figur und an dem anatomisch schlüssigen Schwung ihrer Konturen, sondern überdies an einem motivisch zwar eher bedeutungslosen, gegenständlich jedoch fein beobachteten Detail: an den oberen Abschlüssen der Strümpfe nämlich, die sich in leichten Wellen um die Oberschenkel schließen und die durch das Spiel der Falten zu erkennen geben, daß die Strümpfe selbst noch nicht jenen optimalen Sitz gefunden haben, über den sie nach ihrer endgültigen Befestigung an den Halterungen des Straps Gürtels verfügen.

Lucille Strapse anziehend ist ein gutes Beispiel dafür, wie Castelli um 1973 die Technik der Aquarellmalerei mit den Spielarten der Collage und der Applikation flauschiger und glänzender Materialien kombinierte. In reiner Aquarelltechnik sind alleine die Fleischteile der Figur ausgeführt: das Gesicht des Porträtierten, sein nackter Oberkörper und die Oberschenkel, die zwischen den Strümpfen und dem rüschenbesetzten Slip hervorscheinen. Dabei übte sich Castelli in einer Schichtenmalerei, die naß in naß aufgetragen wurde und zart fließende Übergänge bildet, welche dem Oberflächencharakter samtig weicher Haut trotz ihrer farblich verfremdeten Wiedergabe mit Rosa und Blau überraschend nahe kommt. Der schmale Armreif, den die Bildfigur an ihrem linken Handgelenk trägt, wurde aus einer silbernen Metallfolie ausgeschnitten und mit grünlich schimmernden Glasperlen besetzt. Der wuchtige Ring am kleinen Finger ihrer linken Hand hingegen, der optisch mit dem Armreif korrespondiert, wurde in verschiedenen Nuancen mit grauer Wasserfarbe wiedergegeben.

Besonders interessant ist die gestalterische Behandlung der goldenen Seidenstrümpfe und des goldenen Slips. Diese Wäschestücke wurden nicht einfach Lage um Lage mit Blattgold ausgekleidet, sondern nach ihrem ersten Auftrag wieder abgekratzt und durch die unterschiedlichen Schab- und Wiederauftragungsspuren strukturell variiert, so daß am Ende gestalterisch zwischen der schieren Binnenfläche, dem Rüschenbesatz (Slip) und der stofflichen Verdichtung im Bereich der Oberschenkel (Strümpfe) sehr wohl unterschieden wurde. Auch die gestalterische Behandlung der Haare ist bemerkenswert. Sie erfolgte, nachdem die Fläche mit blauer Aquarellfarbe grundiert gewesen ist, mit langen Vogelfedern, deren Kiele in jener Richtung angeordnet wurden, in der auch die einzelnen Strähnen verlaufen. Abschließend wurden die Federn teilweise nochmals mit blauer Aquarellfarbe überarbeitet, so daß sie strähnig und flauschig zugleich erscheinen und den Materialcharakter des zotteligen langen Haares überraschend treffgenau imitieren.

Mit ähnlichen gestalterischen Mitteln wurde auch das Gemälde *Lucille auf Rücken* (Abb. 49) ausgeführt. Es zeigt, im verlorenen Profil schräg von der Seite gesehen, das Porträt von Luciano Castelli in seiner Rolle als Lucille, wie er mit angezogenen Beinen und über der Brust in einander verschränkten Händen nackt auf dem Rücken liegt. Seinen Kopf hat er hingebungsvoll und mit einem sanften Lächeln auf den Lippen nach rechts zur Seite genommen, sein körpersprachlicher Ausdruck wirkt verträumt und verspielt zugleich. Zartheit, Sanftheit und Introvertiertheit sprechen aus diesem Selbstbildnis, aber auch eine narzißtische Orientierung, die dem Künstler das Gefühl von Geborgenheit und von körperlichem Wohlbefinden bereitet.

Gestalterisch ging Castelli bei der Ausführung dieses Bildes kaum anders vor als bei der Ausführung des Gemäldes *Lucille Strapse anziehend*. Die Figur selbst wurde mit Aquarellfarben wiedergegeben, wobei es diesmal ein ins Magentafarbene überspielendes Rosa war, das der Künstler bald mit wenig, bald mit reichlich Wasser vermischte und so in seiner Helligkeit variierte. Blaue Abschattierungen finden sich insbesondere auf der Stirn. Im Bereich der Füße, des Gesäßes, des Brustkorbs und des rechten Arms wurde die blaue Farbe im Sinne eines Schattens als nur leichter Schimmer eingesetzt. Um den Hals trägt die auf dem Rücken liegende Bildfigur eine Kette von jener Art, wie sie bereits auf dem *Haarzupfer* zu sehen war (Abb. 45). Wie dort wurde die Kette aus getrockneten Rosenblättern wiedergegeben, die ihre ursprüngliche rote Farbe verloren haben und jetzt ins Rostbraune überspielen. Die Haare sind, ähnlich wie auf dem Gemälde *Lucille Strapse anziehend* (Abb. 48), erneut aus braunen Vogel- und Kunststoffedern gebildet, deren Richtungen dem natürlichen Verlauf der Strähnen der Bildfigur entsprechen. Auch hier wurden sie nachträglich mit diesmal intensiv leuchtender blauer Aquarellfarbe koloriert. Die Armreife und der Fingerring wurden aus silberner Metallfolie ausgeschnitten, die den Schmuckstücken eine glänzende Oberfläche verleiht. Ausgeschnitten wurde aber auch die ganze Bildfigur, die ursprünglich auf einem gesonderten Bogen ausgeführt, entlang ihrer Silhouette mit einer Schere herausgenommen und auf den 70 x 100 cm großen Bogen aufgeklebt wurde.

Genau genommen handelt es sich bei dem Gemälde *Lucille auf Rücken* also um eine in Mischtechnik ausgeführte Collage, wobei die Figur nicht in einen motivischen Hintergrund eingebunden, sondern – ganz im Gegenteil – aus ihrem ursprünglichen szenischen Kontext herausgelöst und als solitäres Bildmotiv in eine neutrale Umgebung eingefügt wurde. Diese motivische Isolation des Bildgegenstands war ein zentrales Anliegen der frühen Gemälde von Luciano Castelli. Nichts sollte den Betrachter von der Bildfigur als solcher ablenken. Er sollte sich ganz auf die ästhetische Erscheinungswirkung der Bildfigur konzentrieren und auf deren körpersprachlichen Ausdruck, der im Fall des Gemäldes *Lucille auf Rücken* von einem sanften, verträumten und introvertierten Wesen erzählt, von den weiblichen Anteilen in der Seele eines jungen Mannes. Durch die motivische Isoliertheit der Bildfigur wird der Betrachter mit den Kernfragen der transvestitistischen Themenstellung konfrontiert: ist es ein Mann oder ist es eine Frau, was macht das Wesen des Mannes aus und was das Wesen der Frau und schließlich wo sind die Grenzen zu ziehen zwischen den Verhaltens- bzw. den äußeren Erscheinungsformen des Männlichen und denen des Weiblichen? Dies sind die Fragen, mit denen sich Castelli damals beschäftigte und auf die er durch das transvestitistische Rollenspiels eine Antwort zu finden versuchte bzw. für die er den Betrachter durch das transvestitistische Selbstporträt sensibilisieren wollte.

Nicht alle Transformer-Selbstporträts zeigen jene sensitive Zartheit der Bildfigur wie die Darstellungen *Lucille Strapse anziehend* oder *Lucille auf Rücken*. Manche thematisieren einen ganz anderen Aspekt des Transvestitistischen, nämlich den der Überzeichnung des äußeren Erscheinungsbildes einer Frau und den einer Persiflage auf ihre Verhaltensmuster. Zu diesen Darstellungen gehört das von der Seite gesehene Büstenselbstporträt *Lucille* in Abb. 50. Es zeigt Castelli als Lucille mit einer weißen Glitzerbluse und einem mondänen roten Dreispitz

auf dem Kopf, der mit hoch aufragenden blauen Federn geschmückt ist. Im Gesicht ist Lucille mit Wangenrouge, weit über die Augenlider reichendem Lidschatten und rotem Lippenstift geschminkt. Die Mitte der Stirn wird ganz so, wie es auf dem Foto *His Majesty the Queen* (Abb. 28) zu sehen ist, von vier Glasperlen geziert, die in einer senkrechten Reihe angeordnet wurden. Die Perlenohrringe hingegen, die Castelli auf diesem Rollenselbstporträt an seinen Ohren trägt, wurden mit Aquarellfarben wiedergegeben. Der Hut wurde aus roter Metallfolie ausgeschnitten und aufs Papier geklebt. In seinem Binnenbereich finden sich einige Fasern aus weißer Watte, entlang seiner Silhouette eine mit rosa Glimmerfarbe gemalte breite Kontur. Die mit Aquarellfarben gemalten blauen Federn wurden zusätzlich mit rosa Kunstfedern überklebt. Die Haare sind diesmal tatsächlich mit ockerfarbenen, orange und braunen Aquarellfarben wiedergegeben und teilweise mit Weiß gehöhlt. Flauschige Kunst- oder Vogelfedern gelangten im Bereich der Haare diesmal nicht zum Einsatz. Silberne, rote, braune, graue und goldene Glimmerpartikel durchwirken die beinahe farblos aufgetragene hellgraue Aquarellfarbe, mit der die Bluse ausgeführt wurde. Eine Vorzeichnung ist dabei nicht zu erkennen, was darauf hindeutet, daß dieses Porträt unmittelbar nach einem auf die Bildfläche projizierten Diapositiv gemalt wurde. Auch die spontane, wie ein Schnapsschuß aus der Laune des Augenblicks heraus festgehaltene Mimik spricht für eine fotografische Ablichtung als motivische Bildvorlage, nach der Castelli dieses Selbstbildnis angefertigt hat.

Zu sehen ist, vor gestalterisch unbehandelt gebliebenem weißem Hintergrund in vorderster Ebene formatfüllend wiedergegeben, die Büste von Luciano Castelli im halben Profil nach rechts. Den Kopf hat er schräg über seine angehobene rechte Schulter gewendet, so daß das Gesicht beinahe in der Frontalen zu sehen ist. Während er seine Augen hingebungsvoll geschlossen hat, formen seine Lippen einen runden Kußmund, den er dem Betrachter kokett entgegen wirft. Der lang gestreckte Hals und das zart gerötete Gesicht wird von den langen braunen Haaren in fließenden Bewegungen gerahmt. Links³⁰ hat es sich Castelli hinter das Ohr gesteckt, rechts fällt es in einer sanften Welle locker über die angehobene Schulter und umschmeichelt dort die schulterwärts gewendete Seite seines Gesichts. Das Motiv ist aus der Bewegung heraus entstanden, wobei der Betrachterstandpunkt etwas tiefer gelegen ist als die Augen der Bildfigur. So blickt man zu diesem Bildnis auf wie zu einem Denkmal. Doch diese ikonographische Hoheitsformel, durch den roten Dreispitz mit dem ausladenden Federbesatz beinahe ins Grotteske getrieben, erweist sich als Persiflage. Körpersprachlich und durch die übertriebene Art des geschminkten Gesichts wirkt das Porträt mit dem kokett ins Genick geworfenen Kopf wie eine Karikatur. Es handelt sich bei dieser Darstellung um das Bildnis eines überschwenglichen Transvestiten, der mit seinem verführerischen Mienenspiel das Publikum provozieren möchte und im Zustand der Ausgelassenheit seine frivolen Späße mit ihm treibt.

Einen eher ins Pathetische überspielenden, schwelgerischen und zugleich genießerisch anmutenden körpersprachlichen Ausdruck hingegen zeigt Castelli in der gleichen kostümischen Aufmachung auf dem Selbstbildnis *Lucille* in Abb. 51. Dort trägt er die selbe weiße Bluse, die – wie jetzt zu sehen ist – zu einem zweiteiligen Kostüm gehört, hat er sein Gesicht nach der Art wie auf dem zuvor genannten Büstenselbstporträt geschminkt und trägt er das Haar in der gleichen Weise wie dort, mit dem Unterschied jedoch, daß ihm der rote Dreispitz mit dem opulenten Federschmuck fehlt, und daß er hier, als stark vom linken und vom unteren Bildrand überschrittene Dreiviertelfigur vor motivisch ausgespart gebliebenem weißen Hintergrund dargestellt, von der anderen Seite wiedergegeben wurde. Zu sehen ist Castelli in seiner transvestitischen Aufmachung im halben Profil nach links. Erneut hat er seinen Kopf in Richtung des Betrachters zur Seite und zugleich schräg nach hinten genommen. Allerdings scheint er diesmal die Anwesenheit des Betrachters nicht zu bemerken. Sein Gesichtsaus-

³⁰ Seitenbezeichnungen heraldisch.

druck wirkt mit den sanft geschlossenen Augen und dem elegant geschwungenen Mund in sich gekehrt und ganz auf die eigene Person konzentriert. Seine langen Haare fallen ihm strähnig über die Schultern und rahmen das zarte Antlitz nach der aus dem vorher genannten Büstenselbstporträt bekannten Art. Um seinen Hals trägt er, infolge der Schrägstellung des Körpers hier deutlich zu sehen, eine kurze Kette aus dicht an einander gefügten silbernen Blättchen sowie eine lange Perlenkette, die abwechselnd mit bronzener und silberner Glimmerfarbe wiedergegeben wurde. Auch diese Figur ist, wie die Position der langen Perlenkette und die Haltung des leicht nach hinten gelehnten Oberkörpers sowie ihr seitlich nach hinten genommener linker Arm zu erkennen geben, aus der Bewegung heraus gesehen – aus einer Bewegung, die etwas Tänzerisches hat und die die Figur beinahe wie in Trance erscheinen läßt.

Gestalterisch arbeitete Castelli erneut in einer transparent ausgeführten und in mehreren Schichten übereinander gelegten Aquarellmalerei, die mit dem Auftrag von Glimmerfarben und mit der Applikation von Glasperlen kombiniert wurde. Eine Vorzeichnung ist dabei nicht zu erkennen, so daß gerade auch im Hinblick auf die porträtgenaue Wiedergabe der Bildfigur und der genau beobachteten Faltenbildung im Bereich der Bluse davon auszugehen ist, daß auch diesmal die Figur nach der Vorlage einer diaskopisch auf die Bildfläche projizierten Fotografie geschaffen wurde. Dabei gelangte die Bildfigur, die Castelli auf vier bündig zusammengefügt Bögen von je 65 x 50 cm ausgeführt hat, zu einer ins Überlebensgroße gesteigerten Monumentalisierung, die ihrerseits durch die motivische Isoliertheit der Figur vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund eine zusätzliche Steigerung erfährt. Koloristisch dominiert neben dem zarten Grau der Bluse und den graubraunen Va-leurs für die Haare der Kontrast von Hellblau und Rosa. Diese beiden Farben waren seit den Darstellungen in den gemalten Tagebüchern die bevorzugten Töne des Künstlers und wurden hier für die farbliche Behandlung des Kopfes eingesetzt. Der Kombination von Hellblau und Rosa begegnet man auf den Aquarellbildern von 1973 in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder. Diese beiden Töne sollten über viele Jahre hinweg die Lieblingsfarben von Luciano Castelli bleiben und auch auf seinen späteren Werken in unterschiedlichen Anordnungen verschiedentlich zum Einsatz gelangen.

Das porträtgenau erfaßte Selbstbildnis, genauer gesagt das Bildnis des Künstlers in seiner transvestitischen Aufmachung als Lucille war im Lauf des Jahres 1973 das zentrale Thema der Bilder von Luciano Castelli geworden. Er zeigte es mit zunehmender Geübtheit und mit zunehmender Treffgenauigkeit im Büstenporträt, im halb- oder auch im ganzfigurigen Selbstbildnis, dabei stets vor motivisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund als Einzelporträt. Bald schuf Castelli aber auch Bildnisse seiner Freunde in Luzern oder Doppelporträts, auf denen er sich selbst an der Seite eines Freundes oder an der Seite seiner damaligen Freundin Marina darstellte. Auch auf diesen Gemälden löste Castelli die Bildfigur bzw. die Bildfiguren aus ihrem ursprünglichen szenischen Zusammenhang heraus und zeigte er sie vor gestalterisch unbehandelt gebliebenem weißen Hintergrund. Zu den Porträts der Freunde des Künstlers gehört das aus einem Dreiviertelprofil nach links heraus sich entwickelnde Brustbildnis *This* (Abb. 52). Es gibt den Freund des Künstlers mit geschminktem Gesicht und geöffneter Bluse wieder. In einer affektierten Pose hat er sich seine linke Hand mit gespreizten Fingern auf die Brust gelegt und seinen Kopf mit schnippischem Gesichtsausdruck so weit nach rechts gedreht, daß das mit Augenbrauenstift, Lidschatten, Wimperntusche und Lippenstift fraulich geschminkte Antlitz fast schon im Viertelprofil nach links zu sehen ist. Diese starke Wendung des Kopfes gegenüber dem Oberkörper läßt sich auf vielen Bildern Castellis von 1973 beobachten und ist für seine frühen Arbeiten fast schon kanonisch geworden (vgl. hierzu etwa auch die rechte Seite der Abb. 46 oder die beiden Selbstbildnisse Abb. 50 f).

Bekleidet ist This, dessen Spitzname so lautet, mit einer glitzernden Bluse, die mit dunkelgrüner Glimmerfarbe wiedergegeben und in ihren schattigen Bereichen in roter Glimmerfarbe ausgeführt wurde. Entlang der Seitennaht des rechten Ärmels findet sich überdies ein mit bronzenem Glimmer angedeuteter Streifen. Die Fleischteile indes, also das gelblich schimmernde Inkarnat der Figur und das mit Rot, Hellblau und Schwarz geschminkte Gesicht, wurden mit Aquarellfarben wiedergegeben. Dabei wurden die dunkleren Bereiche mit gelblichem Ocker, mit Umbra oder mit zartem Grau abgeschattiert und die lichtbeschienenen Partien mit Weiß gehöhlt. Dieses Porträt ist eines der ersten Gemälde von Castelli, auf denen die Figur in sehr helle, dabei von rechts oben auf die Figur treffende Lichtverhältnisse getaucht wurde.

Die glatt am Kopf anliegenden Haare wurden mit graubrauner Aquarellfarbe untermalt und anschließend mit Streifen aus Blattgold wiedergegeben. Die Verlaufsrichtung der beinahe bündig neben einander gesetzten Blattgoldstreifen orientiert sich dabei am natürlichen Verlauf der Haare und ihrer Strähnen. Nur an wenigen Stellen schimmert die graubraune Aquarellfarbe hindurch, was der ansonsten flächig verdichteten Goldschicht einen organische anmutenden Richtungsverlauf verleiht. Flächig erfolgte auch die gestalterische Behandlung der offen getragenen Bluse. Bei den Glimmerfarben, die Castelli verwendete, handelt es sich um eine mit glänzenden Kunststoffpartikeln angereicherte zähflüssige Paste, die sich nur flächig verreiben läßt und infolge der gleichmäßigen Verteilung der Glimmerpartikel die Verlaufsrichtungen des Pinsels nivelliert. Selbst die farblichen Absetzungen und die als Schattenzonen gedachten Partien verdichten sich zu ebenmäßigen Feldern, die sich in scharfen Konturen von ihren Nachbarbereichen abgrenzen. Spontane Mischungen und fließende Übergänge läßt die gallertartige Konsistenz der Glimmerfarben nicht zu. Trotz der gleichmäßigen Oberflächenwirkung der Farbe erscheinen sowohl die mit Glimmerfarben ausgeführte Bluse als auch das mit Blattgold besetzte Haar der Bildfigur überraschend plastisch. Dieser Effekt ist eine unmittelbare Folge der exakten Übernahme der Silhouetten der betreffenden Stellen aus der fotografischen Ablichtung, die diesem Gemälde als motivische Vorlage zugrundeliegt. Man könnte von einem Schattenrißeffekt sprechen, der den Haaren und der Bluse ein durch die Verlaufsformen im Binnenbereich in sich schlüssig gegliedertes Volumen verleiht und die Figur insgesamt, gestützt durch den Wechsel von Licht und Schatten in den Bereichen des Inkarnats, tatsächlich plastisch erscheinen läßt.

Bemerkenswert an dem Brustbildnis von This ist auch die gestalterische Behandlung des unteren Bildrandes. Sie reicht nicht, wie auf den vorher genannten Werken zu sehen, bis an die untere Formatgrenze heran, sondern endet mit unregelmäßigem Verlauf einige Zentimeter darüber. Diese an das Prinzip des *Non finito* anknüpfende Darstellungsweise hat zwei scheinbar einander widersprechende psychologische Effekte zur Folge: Zum einen betont sie den gestalterischen Aspekt des Bildes und ruft dem Betrachter in Erinnerung, daß es sich bei dem Porträt nicht um einen mimetisch erfaßten Wirklichkeitsersatz handelt, zum anderen betont es die Ausschnitthaftigkeit der figürlichen Szene und ermuntert den Betrachter dazu, sich die Bildfigur jenseits der Formatgrenzen fortgesetzt vorzustellen und sie somit in die realweltlichen Verhältnisse seiner eigenen räumlichen Umgebung wirken zu lassen. So gewinnt das Brustbildnis von This nicht nur durch seine Position im unmittelbaren Vordergrund des Gemäldes (und damit durch seine räumliche Nähe zum Betrachter), nicht nur durch das über zwei Papierbögen sich erstreckende monumentale Bildformat und nicht nur durch die organisch begründete Plastizität der Figur an sich, sondern auch und gerade durch die Überwindung der Bildgrenze an physischer Präsenz, die über das Bildgeviert hinaus reicht und das Porträt an sich, gestützt durch die Glanzeffekte der Glimmerfarbe und des Blattgoldes, die sich je nach den dort herrschenden Lichtverhältnissen den realräumlichen Gegebenheiten des Betrachters anpassen, in den Realraum des Betrachters vordringen läßt. Diesem sowohl ikonogra-

phisch als auch durch den gezielten Einsatz der gestalterischen Mittel verfolgten Prinzip der Überwindung der Formatgrenzen und des Wirkens der Bildfigur in den Realraum des Betrachters, also der Schaffung einer sowohl räumlichen als auch emotionalen Nähe zwischen der Bildfigur und dem Betrachter, begegnen wir im Œuvre von Luciano Castelli in diesem hohen Ausprägungsgrad hier zum ersten Mal. Es sollte von nun an bis heute eines der zentralen Anliegen des bildnerischen Schaffens von Castelli werden: Bildfigur und Betrachter einander näher zu bringen bzw. Bildraum und Realraum fließend in einander übergehen zu lassen und auf diese Weise Phantasie und Wirklichkeit, Fiktion und Realität mit einander zu verschwistern. Das gemalte Bild sollte keine Gegenwelt zeigen. Vielmehr sollte es mit seinen Inhalten und mit seinen Motiven zu einem festen Bestandteil der Erlebniswelt des Betrachters werden.

Den Grenzbereich zwischen realweltlicher Wirklichkeit und phantasiegeborener Fiktion thematisieren auch die Doppelporträts, die Castelli im weiteren Verlauf des Jahres 1973 von sich an der Seite einer seiner Luzerner Freunde oder von sich an der Seite seiner damaligen Freundin Marina geschaffen hat. Diese Doppelporträts zeigen die Bildfiguren mit spontanem körpersprachlichem Ausdruck zwar nicht wirklich im Rollenspiel, doch in ihrer transvestitischen Aufmachung als Frau. Auf dem Gemälde *Luciano und Ueli* (Abb. 53) steht Luciano, links zu sehen, in einer hellblauen ärmellosen Bluse neben Ueli, der mit einer engen Jeanshose und einer goldenen Kurzjacke bekleidet ist. Die Freunde befinden sich als Dreiviertelfiguren vor motivisch ausgespart gebliebenem Hintergrund in vorderster Ebene und wenden ihren Kopf ins halbe Profil nach links. Ihre Körperhaltungen wirken spontan und wie aus der Bewegung heraus zustande gekommen. Luciano hält eine bronzefarbene Jacke vor das hellblaue Frauenkleid, das er am Leibe trägt, und hat seinen Kopf herausfordernd und kokett zugleich mit einer ruckartigen Bewegung in die Höhe genommen, die so rasch ausgeführt wurde, daß sein langes Haar zur Seite weht. Im Gesicht ist er stark geschminkt. Er hat roten Lippenstift, einen dunkel getönten Lidschatten und schwarze Wimperntusche aufgetragen. Um seinen Hals trägt er jene silberne Kette, die wir bereits aus den Darstellungen *Haarzupfer* (Abb. 45) und *Lucille* (Abb. 51) kennen. Aus dem Bildnis *Haarzupfer* sind auch die beiden Armreife am linken Handgelenk sowie die tief dekolletierte ärmellose Bluse bekannt, die sich – wie das Gemälde *Marina + Luciano* (Abb. 54) zu erkennen gibt – mit einem Rock zu einem zweiteiligen Kostüm ergänzt.

Ueli trägt eine graubraune, eng geschnittene Hose mit schwarzem Gürtel, der mit einer goldenen schimmernden Messingschnalle besetzt ist. Dazu hat er einen weißen Strickpullover mit rotem Rundausschnitt und breitem Diagonalstreifen über der Brust angezogen. Dieser diagonale Streifen teilt sich seinerseits in ein blaues und ein rotes Band. Über dem Pullover trägt Ueli eine bis zur Brust geöffnete und mit einem lachsfarbenen Kragen besetzte goldene Reißverschlußjacke. Der Ärmel dieser Jacke ist mit einem blau-weiß gemusterten Strickbund versehen und schließt mit einem ebenfalls lachsfarbenen Besatz ab. Um seinen Hals schließlich hat sich Ueli ein weißes Tuch gebunden, das unter dem Pulli verschwindet. Während seine rechte Hand in der hoch angesetzten Seitentasche der goldenen Jacke verschwindet, hält er in seiner Linken einen rosafarbenen Gegenstand, der sich trotz der gerundeten Flanken seiner amorphen Gestalt wegen nicht identifizieren läßt. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Gegenstand um ein flaches dreieckiges Kunststoffplättchen, mit dem die Saiten einer elektrischen Gitarre zum Schwingen gebracht werden und das in der hier gezeigten Größe für das Spielen eine Baßgitarre verwendet wird. Seinen Oberkörper beugt Ueli seitlich nach vorne dem rechten Bildrand entgegen, seine Hüfte ist in entgegengesetzter Richtung leicht ausgeschwungen. Die Position seiner Beine erinnert mit dem rechten Stand- und dem leicht nach außen gewinkelten linken Spielbein an die Position des ausgestellten Kontrapost. Ikonographisch ausgeführt ist diese Beinhaltung jedoch nicht, denn bereits im Bereich der Oberschenkel

endet die gestalterische Behandlung des Bildes mit einigem Abstand oberhalb der unteren Formatgrenze. Die Position der Arme von Ueli entsprechen mit ihren eng am Oberkörper geführten Oberarmen, den spitz eingewinkelten Ellbogen und den nach links³¹ geführten Unterarmen zugleich der Position des rechten Armes von Luciano, was den beiden Bildfiguren zusammen mit der Richtungsgleichheit der Wendung ihres Kopfes und ihrem nahezu parallelen Nebeneinander in vorderster Front den Ausdruck eines simultanen Handlungszusammenhangs verleiht. *Luciano und Ueli* ist ein Freundschaftsbild im akademischen Sinn, auf dem sich das harmonische Einvernehmen der beiden Porträtierten nicht nur in der Ähnlichkeit der äußeren Aufmachung widerspiegelt (siehe hierzu insbesondere die nahezu gleich frisierten langen Haare und die sehr ähnlich geschminkten Gesichter), sondern auch und gerade im körpersprachlichen Gleichklang.

Die Farben des geschminkten Gesichts sind bei Ueli als Antwort auf seine schwarzen Haare deutlich kräftiger ausgefallen als bei Luciano, dessen Haare in einem Wechsel von Grau und lichtem Umbra wiedergegeben und dessen Lidschatten in den gleichen Tönen ausgeführt wurden. Die Augenbrauen von Ueli hingegen sind blau gefärbt, die Wimpern schwarz getuscht und der Lidschatten mit martialisch wirkenden schwarzen und grauen Farben bemalt. Der rote Lippenstift, den er aufgetragen hat, setzt sich jenseits der Mundwinkel in dämonisch nach unten gezogenen Schwunglinien fort, die seinen Mund optisch vergrößern und wie das Maul eines wilden Tieres erscheinen lassen. Mit ihren fraulich geschminkten Gesichtern zeichnen sich die Porträtierten als transvestitistische Bildfiguren aus. Sie geben sich zwar nicht in effeminierten Posen und verhalten sich ihrem authentischen Wesen entsprechend natürlich, wirken mit ihrem Lippenstift und den dunkel gefärbten Lidschatten aber dennoch exotisch und geben auf Anhieb ihre Orientierung an den äußeren Erscheinungsformen des Weiblichen zu erkennen. Dies gilt insbesondere für das Porträt von Luciano, der in eine tief dekolletierte ärmellose Bluse geschlüpft ist, während sich der Aspekt des Transvestitistischen bei Ueli ausschließlich auf die Bemalung seines Gesichts beschränkt.

Mit seinen 130 x 100 cm gibt das Gemälde die Porträtierten etwa in Lebensgröße wieder. Das Bild wurde auf vier Papierbögen von je 65 x 50 cm ausgeführt, die im Hochformat bündig an einander gefügt wurden. Dabei sind die Figuren nicht formatfüllend ins Bild gesetzt, sondern halten einen großzügigen Abstand zum oberen Bildrand ein und setzen im unteren Bereich mit einiger Entfernung zur unteren Formatgrenze in Höhe ihrer Oberschenkel gestalterisch aus. Von den seitlichen Bildrändern hingegen werden die Figuren eng umrissen, so daß sich alles in allem für den Betrachter im Verhältnis zu den beiden Bildfiguren ein Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz ergibt, dem schließlich auch das Fehlen eines dialogischen Miteinanders zwischen den Bildfiguren und dem Betrachter entspricht: Weder körpersprachlich noch mimisch, nicht in ihrem Verhalten und auch nicht durch Blickkontakt zeigen sie sich von der Gegenwart des Betrachters beeindruckt. Im Gegenteil. Sie scheinen seine Anwesenheit überhaupt nicht zu bemerken.

Die gestalterische Behandlung dieses Doppelporträts hat sich – ähnlich wie bereits auf den Selbstbildnissen oder wie auf dem Porträt *This* (Abb. 52) – gegenüber den Arbeiten aus der Zeit anfangs des Jahres 1973 deutlich verfeinert (vgl. Abb. 46 f). Betrachten wir dazu zunächst das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Aufmachung als Lucille: Das Inkarnat wurde mit stark verdünnter, dabei hell schimmernder brauner Aquarellfarbe ausgeführt, die insbesondere im Bereich des Gesichts, aber auch im Bereich des linken, nach unten genommenen Armes der Figur sowie ihres rechten angewinkelten Armes, dort vor allem am Unterarm und an der Hand, in mehreren, hauchdünn einander überlagernden Schichten aufgetragen wurde und dadurch einen plastisch erscheinenden Wechsel von Hell und Dunkel ausbildet, wobei die helleren Zonen die auf dem Oberflächenrelief höher gelege-

³¹ Seitenbezeichnung heraldisch.

nen Partien, die dunkleren Zonen die tiefer gelegenen Partien wiedergeben. Teilweise finden sich zusätzlich hellgraue Dunkelzonen, die sowohl schattige Stellen andeuten (insbesondere an Unterarm und Hand des rechten Armes) als auch den flaumartigen Oberlippenbart. Bereits auf dem Porträt *This* (Abb. 52) finden sich im Kinnbereich einige hellgraue Konturen, die Castelli mit dünnem Pinsel aufgetragen hat. Jetzt begegnen wir dieser Kontur immer öfter. Bei der Figur von Luciano sehen wir sie nicht nur im Wangen- und im Kinnbereich (dort etwas dunkler ausgefallen), sondern auch um die Nasenspitze (dort sehr hell) sowie im Bereich der Nasenwurzel bzw. der inneren Augenwinkel (dort als hellblaue Pinselzüge). Überdies wurden der rechte Unterarm und die Finger der rechten Hand partiell mit grauer Farbe von unterschiedlicher Helligkeit konturiert, während am linken Arm nur skizzenhaft einige Umrißlinien in lichtem Grau zu erkennen sind.

Hals und Dekolleté erscheinen ebenso wie weite Bereiche der Oberarme farblich gegenüber dem hellen Braun des übrigen Inkarnats nicht unterschieden. Am Hals zeigen sich in der Gegend des Kehlkopfes zwei hellgraue Pinselstriche sowie unterhalb der Kette eine etwas dunklere, graue V-förmige Zeichnung, die – zum ersten Mal in der Porträtmalerei von Luciano Castelli – die Höhlung zwischen den Sehnen der Kopfnickermuskeln und dem Brustbein markieren. Castelli, dies geben solche Details zu erkennen, studierte jetzt immer genauer die fotografische Motivvorlage, was eine zunehmende Porträtähnlichkeit der Bildfiguren zur Folge hatte und seine Bilder bei aller gestalterischen Stilisierung in eine größere Nähe zur Malerei des Fotorealismus rückt. Auch die charakteristische Beschaffenheit der unterschiedlichen Materialien und die Erscheinungsformen ihrer Oberflächen wurden jetzt differenzierter wiedergegeben. Die tief dekolletierte ärmellose Bluse, die Luciano am Leibe trägt, ist hellblau gefärbt und entsprechend ihrer Falten mit unterschiedlich dunklen blauen Tönen linienförmig schattiert. Zusätzlich wurde die Bluse mit kleinen weißen Tupfen überzogen, die nicht aus einem entsprechenden Muster des Kleiderstoffes resultieren, sondern sich auf dessen halb transparent schimmernde Oberfläche beziehen. Als würden sie den Kleiderstoff reflektieren, sind auch die silbernen Plättchen an der Halskette mit hellblauer Farbe und jetzt allerdings eher unregelmäßig darüber gesetzten weißen Tupfen versehen. Den Gesetzen der Perspektive zufolge kann es sich bei diesen hellblauen und weißen Akzenten allerdings nicht um eine Spiegelung des Kleiderstoffes handeln, so daß die Farbgebung an dieser Stelle offensichtlich eher nach ästhetischen Gesichtspunkten erfolgte als nach den tatsächlichen motivischen Gegebenheiten. Es zeigt sich – und darin unterscheiden sich die Bilder von Luciano Castelli gegenüber den Gemälden des Fotorealismus –, daß sich Castelli bei der Umsetzung seiner Motive nicht sklavisch an die Vorgaben der fotografischen Bildvorlage gehalten hat, sondern daß er die dort vorgefundenen Details nach kompositionsästhetischen Gesichtspunkten gestalterisch modifizierte.

Die gestalterische Behandlung der vor den Körper gehaltenen Jacke entspricht etwa der Ausarbeitung des Hemdes von *This* auf dessen Porträt Abb. 52. Nachdem alle mit Aquarellfarbe ausgeführten Teile der Figur fertiggestellt waren, wurde die messingfarbene Glimmerpaste gleichmäßig und deckend mit dem Pinsel auf der Bildfläche verteilt. In unteren Bereich wurden einige überwiegend vertikal angeordnete Faltenlinien mit hellerer, leicht ins Goldene changierender Glimmerfarbe ausgeführt, während einige schattige Partien oben und in der Mitte als gleichfalls überwiegend senkrecht in die Länge gezogene Flächen mit roter Glimmerfarbe wiedergegeben wurden. An den fransig auslaufenden Enden der Malerei zum linken und zum unteren Bildrand hin erkennt man den gleichmäßigen Rhythmus, in dem Castelli die Glimmerfarbe mit einem Pinsel von mittlerer Breite in eher kurzen, dicht neben einander gesetzten Bewegungen aufgetragen hat.

Die mit Aquarellfarbe ausgeführten langen Haare wurden nicht flächendeckend mit Metallfolie, Blattgold oder Vogelfedern überzogen, sondern, nachdem die konturlose graublau und braungraue Schichtenmalerei in

Aquarellfarben getrocknet war, partiell und ungleichmäßig mit Glimmerfarbe strukturiert, wobei die kurzen Linien dem natürlichen Verlauf der Haarsträhnen folgen, die sich bereits im Pinselrhythmus der Aquarellfarben abgezeichnet haben. Die Glimmerfarbe – meist Messing-, Bronze- und Silbertöne, mitunter aber auch rote, grüne und bläuliche sowie an der Stelle rechts neben der Wange violett schimmernde Farben – wurde nur selten mit dem Pinsel, stattdessen meist direkt aus der Tube aufs Papier gebracht und teilweise dann erst mit dem Pinsel verrieben. Manche Linien ergeben sich aus einer strukturellen Verdichtung von eng nebeneinander gesetzten, teilweise auch in die Länge gezogenen Tupfen, die direkt aus der Tube aufs Papier gedrückt wurden. Das Arbeiten direkt aus der Tube war für Castelli etwas Neues. Es hängt, ähnlich wie das Arbeiten mit Blattgold, mit farbigen Metallfolien oder mit der Applikation weicher und flauschiger Materialien, mit dem Bestreben des Künstlers zusammen, die gestalterischen Mittel seiner Bilder zugunsten einer ästhetischen Eigenwertigkeit von der Unabdingbarkeit des Motivs und seiner mimetisch adaptierten Oberflächenbeschaffenheit zu lösen.

Auch im Bereich der Figur von Ueli, wurde die Glimmerfarbe teilweise direkt aus der Tube aufs Papier gedrückt. Auf dem rosafarbenen Jackenkragen befinden sich die reliefartig empor stehenden Goldtupfen in gleichmäßigen Abständen nebeneinander. Dieses halb plastische Oberflächenrelief zu erzeugen, wurde die Tubenöffnung knapp über das Papier gehalten, die viskose Glimmerpaste über den Tubenrand gepreßt und die zähflüssige Masse, ohne mit der Tube das Blatt zu berühren, auf das Papier aufgetropft. Einige Tupfen wurden allerdings auch so aus der Tube aufgetragen, daß sich deren Rand deutlich auf dem Papier abzeichnet. So hat sich im Bereich des Kragens ein Wechsel aus stärkerer und flacherer Reliefierung ergeben, der diesem Teilbereich des Bildes in seiner Nachbarschaft zur flächig ausgeführten Jacke und den dort ebenfalls zu einer grauen Grundfläche verdichteten Haaren eine lebendige Erscheinungswirkung verleiht. Die Jacke selbst wurde mit manchmal blaugrün schimmerndem Blattgold wiedergegeben, wobei sich die Verlaufsrichtungen der einzelnen Folien an den Bewegungsrichtungen des Oberflächenreliefs dieses Kleidungsstücks orientieren. Dabei sind die Goldblättchen anders, als es bei konventionellen Vergoldungen üblich ist, nicht von gleicher Größe. Sie zeigen nicht den üblichen Rechteckschnitt und nicht jenen glatten Rand, der den Folienrohlingen zu eigen ist. Stattdessen sind sie in unregelmäßigen Formen auf dem Papier verteilt. Vor allem aber wurden die Folienrohlinge abschließend nicht mit einem Polierstift zu einer optisch vereinheitlichten Gesamtfläche geglättet, sondern blieb ihnen mit ihren unterschiedlichen Verlaufsrichtungen und den verschieden darauf sich brechenden Lichtreflexen ihre heterogene Oberflächenwirkung erhalten, so daß die Jacke insgesamt nicht ebenmäßig und flach erscheint, sondern knittrig und lebendig, ganz so, wie es einem tatsächlich am Leib getragenen Kleidungsstück entspricht.

An der geschickten Verwendung des Blattgoldes zeigt sich, daß Castelli damals bereits einige Erfahrungen mit dieser Technik gesammelt und ein hohes Können in diesem Bereich erlangt hat. Gelernt hatte er die unterschiedlichen Methoden der Vergoldung an der Kunstgewerbeschule, angewendet hatte er sie bereits in seinen gemalten Tagebüchern und auf einigen kleinplastischen Arbeiten (vgl. hierzu etwa Abb. 16 oder Abb. 26 f). Im Zusammenhang mit dem auf Papier ausgeführten Selbstbildnis gelangte die Goldfolie zum ersten Mal auf der rechten Hälfte des Diptychons *Doppel-Selbstportrait* (Abb. 46) zum Einsatz sowie etwas später auf dem ganzfigurigen Selbstbildnis *Lucille Strapse anziehend* (Abb. 48). Dabei zeigt sich, daß die Vergoldungstechniken, die Castelli anwendete, immer wieder andere gewesen sind. Auf dem *Doppel-Selbstportrait* wurde die Folie stark geknittert aufs Papier gebracht, auf dem Bildnis *Lucille Strapse anziehend* in einer abgeriebenen Schabetechnik und auf dem hier in Rede stehenden Doppelporträt *Luciano und Ueli* im klassischen Verfahren der Handvergol-

dung, das auf der Kohäsionskraft verdunstenden Alkohols basiert und in dieser Art zum ersten Mal von Castelli auf einem gemalten Bild angewendet wurde³².

Zurück zur goldenen Jacke von Ueli: Binnengliedernde Elemente wie der abgesteppte Taillenbund, die Nähte der Brusttaschen und des Reißverschlusses sowie einige Falten im Bereich der Brust und der Ärmel wurden mit goldener und manchmal zusätzlich mit grüner Glimmerfarbe (insbesondere entlang der Nähte) in feinen Pinselzügen koloristisch akzentuiert. Teilweise erfolgte der Auftrag der goldenen Glimmerfarbe auch direkt aus der Tube. Entlang des Reißverschlusses zieht sich ein golden schimmerndes Brokatband von unten nach oben, das dort, wo der Reißverschluß geschlossen ist, als unregelmäßige Linie wiedergegeben, und dort, wo der Reißverschluß geöffnet ist, mit einem schmalen Pinsel in feinen Zügen feingliedrig ornamentiert wurde. Der quergestreifte Strickbund am Ende des Ärmels der goldenen Jacke ist – ähnlich wie der Kragen – wieder überwiegend mit Aquarellfarben ausgeführt, und zwar in den Tönen Hellblau, Grau und Rosa. Das breiteste Band dieses quergestreiften Strickbundes blieb allerdings farblich ausgespart. Es wurde lediglich mit einigen grauen Pinsellinien und mit goldener Glimmerfarbe der Länge nach gerippt. Der rosafarbene Querstreifen, mit dem der Strickbund abschließt, wurde mit etwas Gelb zu einem lachsfarbenen Ton gemischt. Dieses orange schimmernde Lachs korrespondiert mit der Farbe des Kragens der goldenen Jacke und unterscheidet sich zugleich von dem Rosa des in der Hand gehaltenen Kunststoffplättchens. Bei aller Beschränkung des farblichen Spektrums auf wenige Töne verstand es Castelli sehr wohl, die von ihm gewählten Farben abwechslungsreich und harmonisch zu nuancieren.

Unterhalb der goldenen Jacke befindet sich der breite schwarze Ledergürtel mit seiner goldenen Schnalle. Dieser Gürtel wurde mit dunkelgrauer, fast deckend aufgetragener Aquarellfarbe wiedergegeben, die in den Schattenzonen schwarz erscheint und im Bereich ihrer lichtbeschienenen Partien ins Hellgraue überspielt. Die Gürtellöcher sowie der obere Lederrand wurden in deckendem Schwarz ausgeführt, die rundlich geformte Schnalle mit goldener Glimmerfarbe. Die detailgetreue Wiedergabe des Gürtels zeugt ein weiteres Mal von der Verwendung einer fotografischen Ablichtung als Bildvorlage, die exakt studiert und in Übereinstimmung mit den dort gefundenen motivischen Gegebenheiten sowie ihrer charakteristischen Lichtverhältnisse in den Bereich der Malerei übertragen wurde.

Uelis Hose wurde mit bronzener Glimmerfarbe ausgeführt. Sie wirft sich im Bereich des Schoßes in eine Vielzahl von schmalen, überwiegend horizontal verlaufenden Falten, die mit etwas dunklerer Glimmerfarbe wiedergegeben wurden. Die Nähte des Hosenbeins, der Taschen und des Reißverschlusses wurden zusätzlich mit roter Glimmerfarbe in dünn verlaufenden Pinsellinien angedeutet, der Reißverschluß schließlich mit goldenem Glimmer ausgeführt. Die bronzene Glimmerfarbe, die den Hosenstoff wiedergibt, ist diesmal nicht ganz flächendeckend und eher dünn-schichtig aufgetragen, so daß zwischen den funkelnden Partikeln immer wieder das Weiß des Malgrunds hervorschimmert. Offensichtlich arbeitete Castelli in diesem Bereich nur wenig mit dem Pinsel, stattdessen meist direkt aus der Tube, woraus sich erklärt, weshalb der untere Abschluß der Beine, die im Fall der Figur von Luciano mit seiner vor den Leib gehaltenen Jacke pinselfasrig abbrechen, im Fall der Figur von Ueli zwar ähnlich amorph, jedoch in scharf geschlossenen Rändern endet.

Der Pullover, den Ueli unter seiner Jacke trägt, hat einen roten Rundkragen und über der Brust einen diagonal verlaufenden roten und blauen Streifen. Ansonsten scheint er, soweit dies der knappe Ausschnitt unter der geöffneten Jacke zu erkennen gibt, weiß zu sein, wobei das weiße Papier in diesem Bereich zusätzlich mit weißer Aquarellfarbe übermalt wurde. Rot und Blau sind in kräftigen, deckenden Farben aufgetragen und stellen –

³² Zu den Vergoldungstechniken siehe u. a. Nenna von Merhart, *Vergolden und Fassen*, Köln 1987 sowie Hans Kellner, *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, München 1996 (2).

vom Weiß des Pullovers und des Hintergrunds abgesehen – die einzigen wirklich reinen Töne dieses Bildes dar. Die rote Diagonalhälfte verschmilzt links oben nahtlos mit dem Rot des Rundkragens. Alleine die Bewegungsrichtungen des Pinsels, die sich angesichts des gleichmäßig verteilten Farbauftrags nur schwer ablesen lassen, scheiden den in geschwungenen Bewegungen ausgeführten Kragen von dem in diagonaler Richtung ausgemalten Schrägstreifen. Die Ränder sowohl des Rundkragens als auch der zweifarbigen Diagonalen wurden freihändig mit dem Pinsel gezogen. Daher erscheinen sie zwar scharfkantig, doch nicht immer ebenmäßig. An den Nahtstellen, an denen die rote und blaue Farbe unter dem Blattgold bzw. unter der goldenen Glimmerfarbe verschwindet, änderte Castelli die Bewegungsrichtung des Pinsels von dessen Ausrichtung am Bewegungsverlauf des Rundkragens bzw. des Diagonalstreifens hin zum Umriß des Brokatbandes und des an seinem Ansatz mit Blattgold unterlegten Kragens. Einen ähnlichen Richtungswechsel der Pinselführung erkennt man auch im Bereich der Weißzonen des Pullovers. Dieser Richtungswechsel der ansonsten gleichmäßig verlaufenden Pinselbewegungen im Bereich des von der Jacke überschrittenen Pullovers deutet darauf hin, daß dessen Farbgebung erst nach der gestalterischen Behandlung der Jacke erfolgt ist und daß sich die weiße, blaue und rote Farbe nicht unterhalb der Goldauflage fortsetzt.

Das Halstuch ist mit weißer und hellgrauer Aquarellfarbe ausgeführt. Dabei wurden die mit schmalen Pinsel angedeuteten Umriss erst skizziert, nachdem einige Schattenfurchen des Tuches mit noch lichterem Grautönen, die teils ins Blaue, teils ins Bräunliche changieren, bereits markiert gewesen sind und die verbleibende Oberfläche mit nahezu weißer, gleichfalls teils blaugrau, teils braungrau schimmernder Aquarellfarbe in solchen Pinselbewegungen ausgemalt gewesen ist, die deren Verlaufsrichtung entsprechen. Anders als im Bereich des Gesichts, wo Castelli ausgehend von einem mittleren Helligkeitswert einerseits durch Intensivierung der Farbe ins Dunklere, andererseits durch abschließende Weißhöhung ins Hellere arbeitete, scheint er hier vom Hellen ins Dunkle gearbeitet zu haben. Dies kann nur gelingen, wenn die Position der dunkleren Partien von Anfang an feststeht, und ist ohne Vorzeichnung oder vorausgehende Studien nur dann möglich, wenn nach einer Vorlage gearbeitet wird, deren Hell-Dunkel-Werte exakt in den Bereich der Malerei übertragen werden können. Der hohe Ausprägungsgrad des Naturalistischen bei fehlender Vorzeichnung ist ein weiterer Hinweis darauf, daß das Gemälde nach der Vorlage einer fotografischen Ablichtung geschaffen wurde, anhand derer sich die motivischen Details aufs genaueste studieren ließen.

Wie die Ausarbeitung der Figur von Luciano, so erfolgte auch die Gestaltung der Figur von Ueli ohne vorausgehende Bleistiftzeichnung. Was die Gestaltung des Kopfes angeht, wurden zunächst der Kinnbereich, die Silhouette der Wange und der Stirn sowie unterhalb des Ohres der Ansatz des Wangenknochens und schließlich die Ohrmuschel mit einer schmalpinseligen, meist mit hellgrauer Farbe, entlang der Silhouette der Wange auch mit hellbrauner Farbe angelegten Konturzeichnung umrissen. Danach führte Castelli flächendeckend und mit unterschiedlich stark verdünnter brauner Aquarellfarbe das Inkarnat aus. Tiefer gelegene oder verschattete Partien wurden dabei etwas dunkler, höher gelegene und beleuchtete Stellen etwas heller wiedergegeben und zusätzlich mit weißer Farbe gehöhnt – im durchweg hell abgebildeten Halsbereich ebenso wie im plastisch stärker durchgebildeten, nämlich farblich höher differenzierten Bereich des Gesichts sowie schließlich am markantesten (dort jedoch ohne Weißhöhung) im Bereich des Ohres. Die Richtungsbewegungen des Pinsels orientieren sich dabei am Relief und am Richtungsverlauf der Hautoberfläche. Im Bereich der Nase wurden zusätzlich die Konturen der Nasenflügel mit hellgrauer Farbe umrissen sowie das Nasenloch schwarz gefärbt, fernerhin der Oberlippenbereich sowie die schmale Zone unterhalb des geöffneten Mundes mit hellgrauer Farbe partiell abschattiert. Auch erhielt das Kinn von Ueli jetzt sein charakteristisches, mit brauner Aquarellfarbe als kurze Linie wie-

dergegebenes Grübchen. Der halb geöffnete Mund wurde teilweise mit kräftiger roter Farbe umrandet. Die Lippen wurden in dem selben Rosa gleichmäßig ausgemalt wie der Jackenkragen. An vereinzelt Stellen sind sie mit schmalen weißen Kurzlinien zum Glänzen gebracht, an den Innenseiten hingegen partiell grau abgeschattiert. Das Zahnfleisch schimmert ebenso grau wie die schattige Wangeninnenseite und der Dunkelbereich zwischen den Zähnen und der Zunge. Diese wurde ebenfalls rosa ausgemalt und weist in ihrer Mitte einen mit weißer Farbe gesetzten Glanzpunkt auf. Die weißen Zähne sind entlang ihrer Umrisse mit braungrauer, durch die hohe Anreicherung mit Wasser zu hellen Valeurs gelichteter Aquarellfarbe naturalistisch getönt.

Nicht minder sorgfältig wie die Region des Mundes wurden auch die Augen ausgeführt. Das Weiß der Augäpfel ist teilweise mit dem hellen Braun des Inkarnats vermischt, so daß sie lebendig durchblutet erscheinen. Nach links wurden sie zunehmend mit Blaugrau abgeschattiert, in der gleichen Farbe also, mit der die Lidschatten wiedergegeben wurden. Die Rundformen der Iris wurden in dunklem Grau koloriert, die Pupillen selbst sind schwarz. Jeweils rechts oberhalb der Mitte ist die Iris mit einem weißen Glanzpunkt versehen, der das von rechts oben einfallende Licht widerspiegelt. Die Liddeckel sind blau (am rechten Auge von Ueli) und graublau (an seinem linken Auge) gefärbt. Zwischen ihnen und dem Augapfel gibt es eine schwarze Kontur, die am rechten Auge schmal, am linken Auge hingegen breit ausgefallen ist und den Bereich des Wimpernansatzes markiert. Die Wimpern selbst sind, anders als bei der Figur von Luciano und anders auch als auf den zuvor entstandenen Porträtbildern, jedoch nicht zu sehen. Der Bereich zwischen den Augen und den Brauen wurde dunkelgrau abgeschattiert. Diese Farbschicht ist stellenweise mit blauer und graublauer Aquarellfarbe unterlegt, die, besonders um das linke Auge herum, immer wieder deutlich hervortritt. Sowohl die blaue bzw. graublau Farbe als auch das darüber liegende Grauschwarz erstrecken sich in einer nach außen sich verjüngenden Wellenbewegung von den rund abgeschlossenen inneren Augenhöhlen über deren oberseitige Vertiefungen bis zu den Außenseiten und schließlich bis fast zu den Schläfen, so daß – die Schwarzumrandung auch unterhalb der Augen sowie die blaue Wellenbewegung der Brauen in diese Beobachtung mit einbezogen – hier die gleiche Fischblasenform anzutreffen ist wie in den Augenregionen auf den Selbstbildnissen Abb. 45-47. Da diese Darstellungen ihrerseits jedoch früher entstanden sind als die Porträts der Freunde von Castelli, deren Augenlider weniger aufwendig geschminkt waren (vgl. hierzu etwa Abb. 52), steht zu vermuten, daß die fotografische Vorlage, nach der das Doppelporträt *Luciano und Ueli* gemalt wurde, bereits einige Monate alt gewesen ist. Ferner zeigt sich, daß sich nicht nur Castelli selbst dieser mondänen Art des Schminkens befleißigte, sondern auch seine Luzerner Freunde. Ob tatsächlich Castelli selbst es war, der diese Mode im Kreis seiner Freunde initiierte, läßt sich heute zwar nicht mehr rekonstruieren, doch läßt sich zumindest sagen, daß diese charakteristische Art sich zu schminken eine verbreitete Mode unter den Freunden von Luciano Castelli gewesen ist.

Die Augen der Figur von Luciano sind auf diesem Doppelporträt bei allerdings einer etwas anderen farblichen Gewichtung nach der gleichen Art geschminkt. Auch hier sind die Brauen blau gefärbt, jedoch um einiges heller als bei Ueli und eher in farbkompositorischer Korrespondenz zu dem hellblauen Kleid, das er am Leibe trägt. Die Augenlider wurden ebenfalls in Hellblau wiedergegeben. Allerdings wird die dort nur sparsam eingesetzte Farbe großzügig vom hellbraunen Lidschatten abgelöst, der die Bereiche zwischen Liddeckel und Augenbrauen akzentuiert, und dessen Ton zugleich der Farbgebung der strähnig in die Stirn fallenden langen Kopfhare entspricht. Diese hellbraune Binnenfläche des Lidschattens ist partiell mit zwar kurzen doch verhältnismäßig breiten, immer wieder aussetzenden Linien grau umrandet. Die Augenaußenwinkel wurden mit der selben grauen Farbe nach außen verlängert, während die Augeninnenwinkel beinahe schwarz erscheinen.

Während das rechte Auge von Luciano halb geöffnet ist, scheint sein linkes Auge beinahe ganz geschlossen. Dessen Wimpernansatz ist durch eine schmale schwarze Linie wiedergegeben, die sich zur Augenninnenseite hin deutlich verbreitert und halbrund abschließt. Vier strahlenförmig vom leicht geschwungenen Wimperngrad ausgehende, wiewohl nicht bündig daran angefügte schwarze Kurzlinien erzeugen den Eindruck langer künstlicher Wimpern. Die gefächerte Art ihrer gestalterischen Behandlung stammt aus dem Bildnis des *This* (Abb. 52) und ist eine mit dem Pinsel ausgeführte gestalterische Umsetzung der früher mit Bleistift oder mit schwarzem Buntstift in feinen Linien gezogenen Wimpern (vgl. Abb. 46 und Abb. 55). Bei Ueli hingegen verzichtete Castelli auf die Darstellung der Wimpern, die sich optisch scheinbar über dem schwarzen Untergrund, der die Augen umrandet, verlieren.

Der Augapfel des rechten Auges wurde mit hellblauer Farbe wiedergegeben, die Pupille – wie bei Ueli auch – in Dunkelgrau und die Iris, die vom hellblauen Lidschatten überschritten wird, in Schwarz. Rechts unterhalb der Iris befindet sich ein mit Deckweiß gemalter Lichtreflex, der deshalb mit der rechts oberhalb der Iris platzierten Weißstelle bei Ueli harmoniert, weil Luciano etwas größer ist als dieser und er den Kopf zusätzlich nach oben streckt, die Lichteinfallssituation bei Luciano also eine andere ist als die im Auge seines Freundes. Die Augenöffnung wurde mit schwarzer Farbe konturiert, der obere Umriß jedoch durch den nachträglich aufgetragenen hellblauen Liddeckel überschritten. Dieses Hellblau ergab sich nicht wie an den anderen Stellen der geschminkten Augenregion durch den dünnflüssigen Auftrag der mit reichlich Wasser gestreckten hellen Aquarellfarbe, sondern durch eine Mischung aus Deckweiß und Blau. Dieser Beimischung von Deckweiß wegen kann das helle Blau die schwarze Kontur so deutlich überlagern.

Auch vom rechten Auge von Luciano strahlen vier kurze Pinsellinien fächerförmig nach unten. Sie als Wimpern zu interpretieren, ist jedoch nicht ganz richtig, denn die beiden linken Kurzlinien sind hellblau und somit farblich von den schwarz markierten Wimperngraden unterschieden, und die beiden rechten, nun allerdings dunkelgrau wiedergegebenen Kurzlinien nehmen ihren Anfang nicht im Bereich des unteren Wimperngrades, sondern im Bereich des darunter befindlichen unteren Lidschattens, der ebenfalls in dunklem Grau ausgeführt wurde. Sie setzen also, selbst wenn es sich um künstliche Wimpern handeln sollte, an der falschen Stelle an, sind überdies zu lange ausgeführt und angesichts ihrer über die Wange verlaufenden Ausrichtung perspektivisch unstimmig. Wohl aber korrespondieren sie mit dem gleichfalls unterhalb des linken Auges von Ueli so markant in den Wangenbereich gezogenen unteren Lidschatten, der dort keine Verzeichnung, sondern eine bewußt markierte Schmuckform darstellt, welche sich ihrerseits auf die kosmetische Verlängerung des Mundwinkels von Ueli bezieht, so daß wir an der Stelle unterhalb der Augen von Luciano von einer kosmetischen Entsprechung auszugehen haben, die der Künstler aus Gründen der kompositionsästhetischen Vereinheitlichung der Bildfiguren vorgenommen hat. Auch zeigt sich, daß die vier unter den Augen sitzenden Pinselstriche zügig und eher skizzenhaft aufgetragen wurden, sie also vermutlich nicht auf eine akribisch wiedergegebene Detailbeobachtung zurückgehen, sondern als spontaner Einfall frei aus der Phantasie zu Papier gebracht wurden. Wir sehen, daß sich Castelli beim Übertragen einer fotografischen Bildvorlage in den Bereich der Malerei nicht sklavisch an die motivischen Vorgaben des Fotos gehalten, sondern er in den Details durchaus einige Änderungen vorgenommen hat, die in gestalterischen bzw. kompositionsästhetischen Interessen gründen.

Der Vergleich der gestalterischen Behandlung der Augenregionen von Ueli und Luciano zeigt, wie sehr Castelli daran gelegen war, deren farbliche Gestaltung jeweils mit dem übrigen Kolorit der Figuren in Einklang zu bringen. Der überwiegend hellbraune und hellblaue Lidschatten bei Luciano bezieht sich auf die Farbe seiner Haare und seines Gewandes, der überwiegend schwarze und graue Lidschatten bei Ueli auf dessen dunklen Haa-

re und auf die dunkle Hose mit dem schwarzen Gürtel. Das Blau seiner buschigen Augenbrauen, das sich im Lidschatten partiell wiederholt, steht im Verhältnis zu dem dunkelblauen Diagonalstreifen seines Pullis und mußte in direkter Nachbarschaft zu Dunkelgrau und Schwarz, wenn es sich gegen diese Werte behaupten soll, um einiges farbintensiver und dunkler ausfallen als im Gesicht von Luciano. Die kosmetische Umrandung der Augen wirkt bei Luciano wegen der dort zart eingesetzten, milden Farben und der gleichmäßigen Formschwünge leichter und eleganter, bei Ueli hingegen wegen der dunklen Töne und der öfters aufbrechenden sowie ungleichmäßig bemalten Formen unruhig und im Kontrast zu dem zarten Braun des Inkarnats fast schon brachial.

Die schwarzen Haare von Ueli, die das helle Gesicht kontraststark umspielen, wurden mit dunkelgrauer und schwarzer Aquarellfarbe ausgeführt, welche im Binnenbereich mit breiteren Pinseln flächig aufgetragen wurde. An den Haarspitzen bricht die geschlossene Silhouette der Frisur auf und endet dort in strähnigen Fransen. Die Haarspitzen, die links neben dem Gesicht³³ über dem Jackenkragen aufliegen, wurden einheitlich in einem hellen Grau wiedergegeben. Die Bewegungsrichtung des Pinsels orientiert sich dabei am natürlichen Verlauf der Haare, lediglich entlang der Wangenkontur wiederholt sie stattdessen die Kurven des Gesichts. Auch das Seitenhaar, das rechts außen zu sehen ist, wurde mit an dessen natürlichem Schwung ausgerichteten Pinselbewegungen wiedergegeben, welche ihrerseits flächendeckend in einander übergehen. Das Grau ist dort etwas dunkler und wechselt von unten nach oben ins Schwarze, ehe es links oben erneut in ein etwas helleres Grau überspielt. An seinen Nahtstellen zur Stirn wurde das Haar schwarz umrandet. Die lange Kotelette, die rechts zu sehen ist, wurde in Hellgrau mit dunkelgrauer Binnenstruktur wiedergegeben und der mittelgraue Langhaarbereich rechts etwa in der Höhe des Halses bis hinunter zu den Spitzen in der Mitte mit einem dunkel silhouettierten Schaft aufgelockert, so daß das Haar in seiner Gesamtheit mit einer Vielzahl unterschiedlich heller grauer und schwarzer Farben wiedergegeben und überdies mit einigen Weißhöhen zum Glänzen gebracht wurde.

Links wurden die hellgrauen Haare in gestalterischer Anknüpfung an die goldenen Tupfen des Kragens mit vier aus der Tube gedrückten Tupfen von goldener Glimmerfarbe geschmückt. Auch die Scheitelhaare links über der Stirn zeigen eine diesmal parallel zum Stirnverlauf gezogene Spur goldenen Glimmers, das dort das Haar nicht rhythmisch ornamentiert, sondern dazu dient, die Frisur zum Glänzen zu bringen. Im Bereich des rechten Seitenhaares erfüllen diese Aufgabe die mit Deckweiß in kurzen Schwunglinien aufgetragenen Pinselspuren, die ebenfalls von einigen wenigen mit goldener Glimmerfarbe sparsam und kurz gesetzten Glanzpunkten begleitet werden. An den Haarspitzen hingegen verdichten sich die zwischen die grauen Fransen gesetzten kurzen Deckweißlinien und wechseln sich mit aus Glimmerfarbe mit dem Pinsel aufgetragenen Entsprechungen ab. Diese sind jedoch weder als Ornament noch als Glanzpunkte zu verstehen, sondern als gestalterische Fortsetzung der goldenen Jacke, über der die Haare auf die Schulter fallen und deren schimmernde Oberfläche zwischen den strähnigen Haarspitzen hindurch scheint.

Die Hände von Ueli sind, wie alle anderen Bereiche auch, ganz ohne Vorzeichnung ausgeführt. Die rechte, in der Jackentasche verschwindende Hand wurde mit der gleichen hellbraunen, stark mit Wasser verdünnten Aquarellfarbe in solchen den organischen Formen entsprechenden Pinselbewegungen auf das Papier gemalt wie das Gesicht und auch die linke Hand. Im Bereich des Handrückens und des oberen Daumens finden sich einige wenige, nachträglich skizzenhaft mit schmalen Pinsel gesetzte Umrißlinien in brauner Farbe. Ansonsten werden die Konturen der Hand durch die Aussparung des Blattgoldes bzw. durch die Außenformen des hellbraunen Inkarnats selbst definiert. Um die Fingerknöchel herum kommt es zu einer Erhöhung des Pigmentgehalts der brau-

³³ Die hier genannte und die folgenden Seitenbezeichnungen beziehen sich des leichteren Verständnisses wegen auf die Sicht des Betrachters.

nen Aquarellfarbe, die sie daher etwas dunkler und tiefer gelegen erscheinen läßt. Die eigentlichen Knöchelerhebungen indessen fallen durch eine höhere Wasserbeigabe etwas heller aus, wodurch sich schließlich die naturgetreue Wiedergabe des anatomischen Wechsels von Höhlung und Wölbung im Knochenbau der Hand ergeben hat. Ein dezidiertes Licht-Schatten-Spiel gibt es auf der Oberfläche der rechten Hand von Ueli allerdings nicht, lediglich eine im Bereich des Handrückens von oben nach unten gesteigerte Intensivierung der Farbe, die mit ihren qualitativen Nuancen auf dessen plastische Wölbung anspielt.

Die linke Hand von Ueli wurde im Vergleich dazu etwas detaillierter ausgeführt. Ihr Inkarnat wurde mit hellbrauner Aquarellfarbe wiedergegeben, die abermals ohne Vorzeichnung direkt nach der fotografischen Vorlage aufs Papier gebracht wurde. Die Bewegungsrichtung des Pinsels folgt dabei erneut den anatomischen und organischen Gegebenheiten des Modells. Tiefer gelegene oder leicht abgeschattete Partien wurden in etwas dunklerer Farbe wiedergegeben, höher gelegene bzw. lichtbeschienene Partien mit Deckweiß aufgehellt. Um die Gestalt der einzelnen Fingerglieder deutlich hervorzuheben, sind die Konturen der Finger sowie deren binnengliedernde Elemente (Fingernägel, Knöchelfalten und Gliedfurchen) anschließend mit braungrauer Aquarellfarbe umrissen sowie das dritte Fingerglied des Zeigefingers, partiell auch des Mittel- und des Ringfingers zusätzlich abgeschattiert worden. Der Daumen ist lediglich entlang seiner Oberseite in brüchigem Linienverlauf konturiert, seine weiche Kuppe hingegen blieb von dieser mit dem Pinsel gezogenen Umrißzeichnung unberührt. Da keine andere Region auf dem Bild in einen derart ausgeprägten Wechsel von Hell und Dunkel getaucht wurde, die Umrandung der Fingerglieder allerdings nicht den Gesetzen einer stringenten Lichtführung gehorcht (die rechten wie die linken Silhouetten der Finger sind gleichermaßen konturiert, ebenso die Fingerkuppen, nicht aber die Kuppe des Daumens, was seinerseits, wenn es sich um eine licht-schatten-bedingte Umrandung handeln würde, dem einheitlichen Wechsel von Hell und Dunkel ebenso widerspricht wie die umgekehrt abgeschattierten Dunkelstellen der nach unten gerichteten dritten Fingerglieder, die doch eigentlich, wenn schon die oberen Partien dunkel silhouettiert erscheinen, hell sein müßten), entspricht diese Differenzierung der Fingerglieder und schließlich die der ganzen Hand nicht den tatsächlichen natürlichen Lichtverhältnissen, sondern dient sie in erster Linie der Steigerung der plastischen Erscheinungswirkung der Hand und ihres organischen Oberflächenreliefs.

Die letzten Beobachtungen machen deutlich, wie weit sich Castelli auf seinen Gemälden in der gestalterischen Behandlung der Details mitunter von den motivischen Vorgaben der fotografischen Bildvorlage gelöst und wie stark er die einzelnen Bildelemente gestalterisch stilisiert bzw. nach mehr formal ästhetischen denn tatsächlich wirklichkeitsgetreu den Bildgegenstand beschreibenden Gesichtspunkten wiedergegeben hat. Wenngleich sich Castelli im Lauf des Jahres 1973 durch die arbeitsmethodische Vorgehensweise des Fotorealismus zu seinen Bildern inspirieren ließ, hat er doch eine eigenständige, auf Stilisierung, auf farbliche Verfremdung und auf gestalterische Nobilitierung der Oberfläche (siehe hierzu die Verwendung von Glimmerfarben und von Blattgold) ausgerichtete Stilsprache entwickelt, die sich von den augentäuschenden Erscheinungsformen der Malerei des Fotorealismus deutlich unterscheidet. Bei aller Porträtgenauigkeit und bei aller darstellerischen Nähe zu den motivischen Voraussetzungen des jeweiligen Bildes finden sich in den Details doch immer wieder gestalterische Abweichungen von den natürlichen Gegebenheiten, die zu erkennen geben, daß sich Castelli nicht um eine fotorealistische Wiedergabe der von ihm gewählten Bildfiguren bemühte, sondern um die Schaffung einer zwar gegenständlich gebundenen, doch gestalterisch verselbständigten Bildästhetik. Die auf Anhub wiedererkennbare Porträtgenauigkeit war eine zwar gewünschte und mit Hilfe fotografischer Ablichtungen als motivische Bildvorlagen durchaus treffgenau umgesetzte, doch letztlich eher beiläufig zustande gekommene Begleiterscheinung.

Dies trifft auch auf das Doppelbildnis *Marina + Luciano* zu, das den jungen Künstler in der Begleitung seiner damaligen Freundin Marina zeigt (Abb. 54). In seiner transvestitischen Aufmachung mit tief dekolletierter hellblauer Bluse und zugehörigem hellblauem Rock sitzt Luciano gemütlich auf der Vorderkante eines ausladenden Polstersessels. Er trägt das selbe Kostüm wie auf dem Doppelporträt *Luciano und Ueli* (Abb. 53), hat den gleichen Schmuck angelegt und ist im Gesicht nach der gleichen Art geschminkt wie dort. Das lange Haar hat er, ebenfalls wie zuvor, über seiner linken Stirn gescheitelt. In großen Wellen fällt es locker auf die Schultern. Sein Gesichtsausdruck wirkt ruhig und entspannt, seinen Mund hat er leicht geöffnet. Der glänzende rote Lippenstift, den er aufgetragen hat, korrespondiert farblich mit den rot lackierten Fingernägeln. Klaren Blickes schaut er mit großen Augen aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters, diesem allerdings nicht unmittelbar entgegen, sondern seitlich an ihm vorbei in die Ferne des Nichts. Seinen linken Arm hat Luciano mit eingewinkeltem Ellbogen lässig über die linke Lehne des Polstersessels gelegt, sein rechter Arm fällt ihm locker über den Schoß. Die Position der Beine ist nicht ganz klar, denn an dieser Stelle endet das Bild mit einigem Abstand zur unteren Formatgrenze. Der leicht zur Seite geneigte Oberkörper deutet darauf hin, daß die Beine möglicherweise in einer gemütlichen Sitzhaltung über einander geschlagen wurden.

Schräg hinter Luciano sitzt dessen Freundin Marina auf der rechten Lehne des Polstersessels. Sie ist mit einer eng anliegenden Jeanshose bekleidet und mit einer goldenen Jacke mit ausladendem Pelzkragen. Darunter trägt sie eine weich fließende Bluse mit großem Kragen, deren obere Knöpfe geöffnet sind. Diese Bluse ist mit einem ungleichmäßigen Muster bedruckt, das sich motivisch aus Versatzstücken der amerikanischen Flagge zusammensetzt. Mit Motiven der amerikanischen Landesfahne ist auch der flache Hut besetzt, den sie schräg auf dem Kopf trägt. Ihr langes Haar hat sie unter dem Hut zusammengesteckt. Lediglich ein paar dünne Strähnen quellen seitlich des Gesichts darunter hervor. Ihre Beine sind dem linken Bildrand zugekehrt, ihren Oberkörper hat sie in Richtung des Betrachters gewendet und ihren Kopf ins Viertelprofil nach rechts. Dieser spiralförmigen Drehung der Körperachse richtet Marina ihren aus den Augenwinkeln mit großen Pupillen dem Betrachter zugeworfenen Blick oszillierend entgegen. Im Gesicht ist sie mit rotem Lippenstift, rosa Wangenrouge, schwarzer Wimperntusche und blauem Lidschatten aufwendig geschminkt.

Ihren rechten Arm hat Marina mit leicht eingewinkeltem Ellbogen in den Schoß gelegt, ihre rechte Hand ruht locker auf dem Oberschenkel ihres linken Beines. Mit ihrem linken Arm reicht sie über die Schulter von Luciano hinweg und legt sie ihre linke Hand auf die seine. Das zunächst eher nebensächlich erscheinende Motiv des Aufeinanderlegens der Hände ist für die inhaltliche Bedeutung dieses Gemäldes von einiger Wichtigkeit. Es entstammt der Ikonographie der Paardarstellungen der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts und geht typologisch als *dextrarum junctio* auf das römische Recht der Eheschließung durch Handschlag zurück. Man begegnet dem Motiv der gegenseitigen Ergreifung der Hände etwa bei Jan van Eyck auf der Darstellung *Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini*³⁴ oder, gekoppelt an das Motiv des Anlegens des Ringes, bei Lucas van Leyden auf dessen Gemälde *Das Brautpaar*³⁵. Als Hinweis auf ein eheliches, voreheliches oder eheähnliches Beziehungsverhältnis zwischen den Bildfiguren findet man es im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei (etwa bei Cavallino³⁶ oder bei Tiepolo³⁷) sowie erneut in der Kunst der Niederlande im Bereich der Genremalerei (z. B.

³⁴ Jan van Eyck, *Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini*, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, London, The National Gallery.

³⁵ Lucas van Leyden, *Das Brautpaar*, um 1520 (?), Öl auf Holz, 28 x 35 cm, Straßburg, Musée Municipal.

³⁶ Vgl. hierzu etwa von Bernardo Cavallino das Gemälde *Lot und seine Töchter*, vor 1645, Öl auf Leinwand, Oval, 105 x 80 cm, Paris, Musée National du Louvre.

³⁷ Vgl. hierzu etwa von Giovanni Battista Tiepolo die Darstellung *Begegnung von Antonius und Kleopatra*, um 1745-50, Wandfresko im Palazzo Labia, Venedig.

bei Pieter de Hooch³⁸), wobei es jetzt, wie bei Lucas van Leyden ikonographisch vorgebildet, oft die linke Hand der Frau gewesen ist, die der Mann mit seiner Rechten ergreift. Wichtig im Zusammenhang des Doppelporträts von Luciano Castelli ist allerdings nicht die Frage rechts oder links und auch nicht die Frage, ob es der Mann ist, der die Hand seiner Geliebten ergreift oder, wie hier, die Frau, die ihre Hand auf die Hand ihres Freundes legt, sondern ist das Motiv des Handauflegens an sich, das die emotionale (und formelle) Verbundenheit der beiden Bildfiguren ikonographisch repräsentiert.

Die augenscheinlichste Parallele des Doppelporträts von Luciano Castelli besteht jedoch zu einem ikonographischen Typus, den Peter Paul Rubens mit seinem berühmten Gemälde *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* begründet hat. Dieses Bild zeigt das Selbstporträt des Künstlers mit über einander geschlagenen Beinen in erhöhter Position an der Seite seiner Ehefrau, die sich ihm zu Füßen am Boden niedergelassen und ihrerseits zum Zeichen der ehelichen Verbundenheit ihre rechte Hand über die seine gelegt hat. Die grundsätzliche typologische Vorläuferschaft dieses Bildes zu dem Doppelporträt von Castelli ist nicht zu übersehen und zeigt sich auch, insbesondere was die Körperhaltung des Mannes dieser beiden Darstellungen betrifft, in einigen ikonographischen Details: Beide Männer, der eine in erhöhter Position seitlich hinter seiner Gemahlin sitzend (Rubens), der andere im Vordergrund auf seinem Polstersessel (Castelli), haben ihren linken Arm mit eingewinkeltem Ellbogen auf einer Lehne abgestützt (auf der Lehne des Polstersessels die Figur von Luciano Castelli, auf einer hinter Isabella Brant verschwindenden Ablage die Figur von Peter Paul Rubens), beide haben die Achse ihres Oberkörpers dieser Lehne entgegen geneigt, beide haben ihren rechten Arm eng am Körper liegend senkrecht nach unten geführt und den Unterarm mit leicht eingewinkeltem Ellbogen locker über den Bereich ihres Schoßes bzw. der Oberschenkel gelegt und beide schauen aus dem Bild heraus in den Realraum des Betrachters – dem Betrachter unmittelbar entgegen Peter Paul Rubens, knapp am Betrachter vorbei Luciano Castelli. Andererseits weist das Gemälde von Castelli gegenüber dem Bild von Rubens aber auch einige markante Unterschiede auf, von denen die motivische Aussparung der Umgebung der Bildfiguren die augenfälligste ist. Statt sich selbst und seine Freundin in jenem situativen Kontext wiederzugeben, in dem sie auf ihrem Polstersessel in dem Innenraum einer bürgerlichen Wohnung gesehen wurden, verzichtete Castelli auf die motivische Wiedergabe des Hintergrunds vollständig. Auch in den Details lassen sich bemerkenswerte Unterschiede zwischen den beiden Gemälden beobachten: Bei Rubens sind es im Sinne der *dextrarum junctio* tatsächlich die rechten Hände, die sich die Bildfiguren reichen und legt die Frau ihre Hand nicht auf den Handrücken des Mannes, sondern hat dieser als bejahender Gestus die Handinnenfläche empfangsbereit nach oben genommen. Auf dem Gemälde von Castelli hat man hingegen den Eindruck, Marina würde ohne die ausdrückliche Zustimmung von Luciano, der sie in unbekümmert gewähren läßt, von seiner Hand Besitz ergreifen.

Ein weiterer, inhaltlich sehr viel gewichtigerer Unterschied zwischen dem Gemälde von Castelli und dem von Rubens liegt in der veränderten Geschlechterrolle. Auf dem Doppelporträt von Castelli ist es die Frau, die in erhöhter Position und mit eher aktivem körpersprachlichem Ausdruck seitlich hinter der Figur von Luciano sitzt. Sie scheint diejenige zu sein, von der die Initiative des gemeinschaftlichen Miteinanders ausgeht und die diese Zweierbeziehung dominiert, während sich Luciano eher passiv in die Gemeinschaft fügt. Beide Bilder zeigen im Hinblick auf die soziale Rangordnung ein subordinativ organisiertes Beziehungsverhältnis. Auf dem Gemälde von Rubens wird die Rangordnung im Sinne der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur von der Figur des Mannes beherrscht, also vom Künstler selbst, während sie auf dem Gemälde von Castelli von der Freundin des

³⁸ Pieter de Hooch, *Kartenspieler*, um 1662, Öl auf Leinwand, 67 x 77 cm, Paris, Musée National du Louvre (dort das Brautpaar rechts hinten).

Künstlers dominiert wird. In diesem Sinne läßt sich das Doppelporträt von Castelli als gesellschaftspolitisch aktualisierte Neufassung des Rubens-Gemäldes interpretieren, wobei er Aspekte des Transvestitistischen und des Verhältnisses der Geschlechter zu einander ebenso thematisiert wie seinen Konflikt mit konventionellen Rollenklischees.

Auch aktuelle politische und kulturelle Verhältnisse finden auf dem Gemälde *Marina + Luciano* ihren motivischen Ausdruck, insbesondere in der kostümischen Aufmachung von Marina mit ihrer amerikanischen Bluse und dem flachen Canotier auf dem Kopf, jenem mit einer waagerechten Krempe ausgestatteten Strohhut, der ebenfalls mit einem der amerikanischen Flagge nachempfundenen Band geschmückt ist und auf dem an der Stirnseite die Worte „Alice Cooper“ und „Elected“ zu lesen sind. Solche Hüte waren ab 1860 zunächst als Kinderhut, ab um 1870 als Frauenhut und ab um 1880 schließlich als Herrensommerhut modern geworden³⁹ und werden von den Anhängern konservativer Parteien in Anspielung an die große Zeit der Republikaner zum Teil noch heute anlässlich der Präsidentschaftswahlen in den USA getragen. Diese Zusammenhänge sind auf dem hier in Rede stehenden Doppelporträt kein Zufall. Mit ihrem Hut auf dem Kopf bezieht sich Marina auf die Welttournee des amerikanischen Rockstars Alice Cooper (geb. 1948), der anfangs der 70er Jahre eine Leitfigur der internationalen Musikszene gewesen ist und mit seinem Song *Elected* einen seiner größten Erfolge feierte. In diesem Lied persifliert Alice Cooper die fadenscheinige Doppelmoral der Politiker, ihre falsche Wahlversprechen und ihr Streben nach Macht. Mit verzerrten Gitarreklängen und lauten Bläsersätzen reagierte Cooper auf die Regentschaft von Richard Nixon, der im Januar 1969 sein Amt angetreten hatte und 1972, also kurze Zeit vor dem Beginn der Tournee von Alice Cooper und vor dem Entstehen des Doppelporträts *Marina + Luciano*, in die berühmte *Watergate-Affäre* verstrickt gewesen ist, die ab Januar 1973 zahlreiche Gerichtsverhandlungen und parlamentarische Ermittlungsverfahren zur Folge hatte und den Präsidenten schließlich im August 1974 zum Rücktritt zwingen sollte. Als das Lied von Alice Cooper erschien, waren die Ermittlungen gegen Richard Nixon bereits in vollem Gange. Es gab erste Forderungen nach Neuwahlen, für die sich Alice Cooper in seinem Song als Kandidat empfahl: „I’ll never lie to you, I’ll always be cool“ heißt es in diesem Lied, „I wanna be elected!“. „We all gonna rock to the rules I’ve made“ verspricht er seinen Wählern, die er in seine Regentschaft einbeziehen möchte und an deren kollektives Wir-Gefühl er appelliert: „You and me together, young and strong, we want to be elected!“

Mit ihrem Outfit dokumentiert Marina Zweierlei: Zum einen als kultureller Aspekt ihre Begeisterung für Alice Cooper und für die damals aktuellen Tendenzen der zeitgenössischen Rockmusik bzw. für das daran gekoppelte antibürgerliche Lebensgefühl, zum anderen als politischer und gesellschaftspolitischer Aspekt in Anlehnung an das in dem Song *Elected* proklamierte Politikverständnis von Alice Cooper ihre ablehnende Haltung gegenüber dem machtgierigen, korrupten und unmoralischen Establishment. Ihre kostümische Aufmachung war, wie der Song von Alice Cooper, eine Kampfansage an die spießbürgerliche Gesellschaft und eine provokative Verballhornung ihrer verkappten Ideale. Darin steht sie, obschon sie, was ihr Outfit angeht, zu deutlich anderen Erscheinungsformen gefunden hat als Luciano in seiner effeminierten Kostümierung, im Einklang mit dem Protest von Luciano Castelli gegen die bürgerliche Geschmackskultur und gegen ihre verlogenen weltanschaulichen Inhalte, die dieser durch seine transvestitistische Aufmachung und durch tabuüberschreitende Verhaltensweisen zum Ausdruck brachte. Marina und Luciano erweisen sich als Liebespaar, das sich einig ist in seiner Ablehnung der Konventionen und das sich mit seinem antibürgerlichen Selbstverständnis offen und selbstbewußt den Blicken des Betrachters präsentiert.

³⁹ Ingrid Loschek, *Reclams Mode- & Kostümllexikon*, Stuttgart 1994 (3), S. 141.

Während sich Rubens und Isabella Brant nach der neuesten spanischen Mode kleideten und sich das Aussehen vornehmer Aristokraten gaben, bringen Marina und Luciano in ihrer Aufmachung ihr Fortschrittsdenken und ihre antibürgerliche Weltanschauung zum Ausdruck. Sie tun dies unterschwellig und ohne die politischen und gesellschaftspolitischen Implikationen ihres Outfits überzubetonen, doch nicht ohne ein gewisses Understatement, das mehr ist, als bloße modische Unbekümmertheit. Damit rückt das Gemälde *Marina + Luciano* inhaltlich in eine gewisse Nähe zu der Selbstaufnahme Abb. 9 mit dem Schriftzug „schämndi“, in dem Castelli gleichermaßen gesellschaftspolitische Aspekte anklingen ließ. Wohl war und ist Castelli kein politischer Künstler. Dennoch kommen auf einigen seiner Werke gesellschaftskritische Aspekte zumindest unterschwellig bisweilen durchaus zum Ausdruck. Von dieser impliziten Inhaltlichkeit abgesehen präsentieren sich Marina und Luciano den Blicken des Betrachters eher unpräzise. Sie zeigen keine körpersprachliche Exaltationen und keine auf das Publikum ausgerichtete inszenierte Posen. Stattdessen geben sie sich leger und privat, gerade so, als wäre der Betrachter ein guter Bekannter, mit dem sie sich ungezwungen und ohne selbstdarstellerischem Hintersinn auf ein dialogisches Miteinander einlassen. Dieser Dialog ist allerdings ein stiller und stützt sich im wesentlichen auf den Augenkontakt sowie auf das gegenseitige sich Ansehen. So, wie der Betrachter in den Bildraum hinein und dort den Figuren ins Angesicht blickt, schauen die Bildfiguren ihrerseits in den Realraum des Betrachters (Luciano) bzw. auf den Betrachter selbst (Marina). Lautlos und einvernehmlich, so scheint es, nimmt das Zwiegespräch zwischen den Porträtierten und dem Betrachter seinen Lauf.

Stilistisch steht *Marina + Luciano* auf der gleichen Stufe wie das Bildnis *Luciano und Ueli* (Abb. 53). Was im Vergleich zu *Luciano und Ueli* auffällt, ist die kompositionsästhetische Geschlossenheit von *Marina + Luciano*, die sich durch eine beinahe formatfüllend ins Bild gesetzte, nach unten waagrecht abgeschlossene und darüber gleichschenkelig sich aufbauende pyramidale Grundstruktur ergeben hat. Durch die blockhafte Kompositionsanlage wird das ohnehin überlebensgroß ins Bild gesetzte, dabei nahansichtig gezeigte und vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund isolierte Motiv in seiner monumentalen Erscheinungswirkung zusätzlich gesteigert. Die gestalterische Aussparung des Hintergrunds entbindet das Figurenpaar von seinen realweltlichen Zusammenhängen. Der Blick des Betrachters wird ganz auf die Personen an sich konzentriert. Das Motiv an sich wird zu einem autonomen, aus sich selbst heraus begründeten Bildgegenstand.

In diesem Zusammenhang steht auch die fragmentarisch ausgeführte gestalterische Behandlung des Polstersessels. Dieses Sitzmöbel ist, der Mode der 60er Jahre entsprechend, mit einem vegetabil gemusterten, dickfasrig reliefierten Stoff überzogen, der in bronzener Glimmerfarbe wiedergegeben wurde. Flächendeckend und ohne florales Muster wurden lediglich die Stirnseiten der Armlehnen ausgemalt. Dies hat in erster Linie kompositionsästhetische Gründe, denn mit ihrer flächendeckenden Bemalung antworten diese Stirnseiten farblich auf den Pelzkragen von Marina und führen den Blick des Betrachters vom unteren Bereich des Bildes in den oberen Bildbereich – dorthin, wo der V-förmig sich nach oben öffnende Kragen die Büste der Freundin des Künstlers rahmt. Zugleich bilden die Stirnseiten des Polstersessels in ihrer massigen Farbigekeit am unteren Bildrand ein optisches Schwergewicht, das der pyramidalen Komposition ein tektonisches Fundament verleiht. Die inneren Wangen der Armlehnen hingegen zeigen einige belaubte Ranken auf gestalterisch ausgespart gebliebenem weißem Grund, wobei es Castelli nicht so sehr darum gegangen ist, das Sitzmöbel mit seinen charakteristischen stofflichen Merkmalen in mimetischer Detailgenauigkeit wiederzugeben, sondern dem Betrachter lediglich eine vage Vorstellung davon zu geben, wie der Sessel beschaffen ist. Daß er ein vegetables Pflanzenmuster aufweist, ist purer Zufall und hat mit dem Motiv der Geißblattlaube bei Rubens, wie man eventuell mutmaßen könnte, nichts zu tun. Der letzte Sinn der lediglich in fragmentarischer Skizzenhaftigkeit erfolgten gestalterischen Be-

handlung des Polstersessels liegt darin, daß dieses Möbelstück gegenüber der gestalterischen Behandlung der beiden Bildfiguren optisch nicht übergewichtet werden sollte. Nichts sollte den Betrachter in seinem Blick auf die beiden Bildfiguren ablenken. Der Sessel selbst begründet zwar die Sitzhaltung der auf dem Bild gezeigten Personen, doch von inhaltlicher Bedeutung ist er nicht.

Die zuletzt genannten Doppelporträts *Luciano und Ueli* (Abb. 53) und *Marina + Luciano* (Abb. 54), aber auch die Darstellungen in den Abbildungen 52-56 machen deutlich, wie routiniert Castelli im Lauf der Zeit hinsichtlich der gestalterischen Umsetzung der fotografischen Bildvorlage geworden ist. Zu welcher hohen Könnerschaft er dabei gefunden hat, zeigt der Vergleich dieser Bilder mit dem ebenfalls 1973 entstandenen Gemälde *Ueli + This* (Abb. 55). Dieses Doppelporträt steht stilistisch, wie sich insbesondere an der Gestaltung der Augen, aber auch an der gestalterischen Behandlung der Augenbrauen und der Münder sowie am Kolorit der Inkarnate ablesen läßt, der rechten Seite des Diptychons *Doppel-Selbstportrait* Abb. 46 näher als den detailgenau beobachteten Darstellungen der etwas später geschaffenen Bildnisse Abb. 48 ff. Andererseits erweist es sich durch den Gebrauch der Glimmerfarbe für die weit geöffneten Hemden und durch die Verwendung von Gold- und Silberfolien für das Haar des This sowie der blaugrün schimmernden Metallfolie für den Bereich des Hutes auf dem Kopf von Ueli zugleich aber auch als Vorläufer für solche Porträtdarstellungen wie die in Abb. 50 und Abb. 52, so daß sich für die 1973 entstandenen Bilder zu guter Letzt eine relative Chronologie rekonstruieren läßt, die in ihrer Aneinanderreihung deutlich zu erkennen gibt, wie sich das handwerkliche Können von Luciano Castelli sukzessive entwickelte:

Am Anfang standen noch eher ungelentk ausgeführte Selbstbildnisse, die zu erkennen geben, wie sehr der junge Künstler um die Erfassung der organischen Dispositionen des menschlichen Gesichts gerungen hat und wie sehr er danach strebte, die bis dahin auf seinen Bildern vergrößerten und oftmals eher skizzenhaft erscheinenden Darstellungsformen zu überwinden (z. B. die linke Seite der Abb. 46 und das Selbstbildnis Abb. 47). In einem nächsten Schritt orientierte sich Castelli stärker an den motivischen Vorgaben fotografischer Bildvorlagen und an den körperbaulichen Gegebenheiten der von ihm als Büste ausschnitthaft wiedergegebenen Bildfiguren, wobei er dazu neigte, insbesondere die organischen Details des Gesichtsfelds ornamental zu stilisieren (z. B. die rechte Seite des Diptychons Abb. 46 und das Doppelporträt Abb. 55). Als Farbe des Inkarnats wählte Castelli dabei meist ein blasses Gelb. Für die gestalterische Behandlung der Kleidungsstücke entdeckte er in einem weiteren Stadium dieser zweiten Phase den Gebrauch irisierend funkelnder Glimmerfarben. Für die gestalterische Behandlung der Haare und der Kopfbedeckungen wählte er metallisch glänzende Bastelfolien sowie Blattgold und Blattsilber (Abb. 52 und Abb. 55). Eine dritte Stufe markieren diejenigen Bilder, auf denen Castelli versuchte, die Höhlungen und Wölbungen des Oberflächenreliefs des menschlichen Körpers naturgetreu zu erfassen. Diese Darstellungen zeigen das Selbstbildnis des Künstlers als ganzfigurige Bildanlage (Abb. 48 f) oder das Porträt eines seiner Freunde im Brustbildnis (Abb. 52) bzw. im Kopfporträt (Abb. 56). Für das Inkarnat wählte Castelli einen Wechsel von Rosa und Blau, wobei er die Farben naß in naß in einander übergehen und/oder als Schichtenmalerei sich gegenseitig transparent überlagern ließ. Kombiniert wurde diese zart modellierte Aquarellmalerei mit Elementen aus Blattgold oder aus Glimmerfarben, die meist für die Kleidungsstücke, den Schmuck und die Haare verwendet wurden. Oft wurden die Haare auf den Bildern dieser dritten Stufe aber auch aus flauschig weichen Vogel- oder Kunststoffedern gebildet, die zusätzlich mit Aquarellfarbe überarbeitet wurden. Die letzte Stufe wird schließlich durch diejenigen Darstellungen gebildet, auf denen Castelli den höchsten Ausprägungsgrad des Naturalistischen erreichte. Den Anfang dieser vierten Phase bilden solche Darstellungen, auf denen Castelli die zart modulierte Aquarellmalerei mit bunt schimmernden Glasperlen und farbigen Metall-

folien (Abb. 50) oder mit bunt schimmernden Glasperlen und irisierend funkelnder Glimmerfarbe kombinierte (Abb. 51). Zuletzt jedoch verabschiedete sich Castelli von solchen artfremden Materialapplikationen und beschränkte er sich in der gestalterischen Behandlung seiner Bilder auf den Gebrauch von zarten, bisweilen kräftig leuchtenden Aquarellfarben, die mit Glimmerfarben und mit Blattgold für die Schmuck- und für die Kleidungsstücke ergänzt wurden (Abb. 53 f).

Den Bildern von 1973 ist gemeinsam, daß sie die Figur(en) vor motivisch ausgespart gebliebenem und gestalterisch meist völlig unbehandelt belassenem weißem Hintergrund wiedergeben. Der Blick des Betrachters wird ganz auf die Figur(en) an sich konzentriert: auf ihren körpersprachlichen Ausdruck, auf ihre oft spontan zustande gekommene Mimik und Gestik, auf ihre kostümische und schminktechnische Aufmachung, auf ihre teilweise im-, teilweise explizit sich entäußernde innere Gestimmtheit. Aber auch die gestalterischen Mittel, mit deren Hilfe die Darstellung der Figur(en) bewerkstelligt wurde, deren stilistische, deren arbeitsmethodische und deren ästhetische Aspekte werden dem Betrachter durch die uneingeschränkte Konzentration des Blicks auf die Figur(en) ins Bewußtsein gerufen. So sind diese Bilder von nicht nur motivisch begründet und speisen sich diese Darstellungen nicht nur aus inhaltlich fundamentierten thematischen Absichten (Stichwort „Transformer“), sondern verfolgen sie überdies hedonistische Intentionen und sind sie in diesem Sinne – insbesondere im Hinblick auf das Bemühen des Künstlers, die zweidimensionale Flachheit des Bildes und seiner durch das Format vorgegebenen Grenzen zu überwinden – zugleich eine Aussage über das Wesen der Malerei, wie Castelli sie damals aufgefaßt hat, und ihrer ästhetischen Qualitäten.

Ikonographisch ist den Gemälden von 1973 zu eigen, daß sie die Figur(en) nahansichtig im unmittelbaren Vordergrund zeigen und in bisweilen geradezu intimer Distanzlosigkeit. So strahlen sie eine starke physische Präsenz aus, die im Zusammenspiel mit der Unbekümmertheit, die sie manchmal an den Tag legen, bzw. in der privaten Atmosphäre ihres Tuns das Gefühl von Nähe und Vertrautheit erzeugt. Gestützt wird dieser Eindruck durch die (partielle) Nacktheit der Figur (z. B. Abb. 48), durch ihre intime Zurückgezogenheit und tagträumerische Selbstverliebtheit (z. B. Abb. 49), nicht selten aber auch gerade umgekehrt durch den dialogischen Blick: durch den Blick der Figur in den Realraum des Betrachters oder durch ihren unmittelbaren Blickkontakt mit dem Betrachter selbst (z. B. Abb. 54). Auch die Mimik der Bildfigur ist eine provozierende, eine kokette oder eine verführerische (z. B. Abb. 50-52), führt sie den Betrachter doch stark an das authentische Wesen der porträtierten Bildfigur heran: an ihre innere Gestimmtheit, an ihre Handlungsabsichten, an ihre Lebensart.

So exotisch die Figuren auf den Bildern von Castelli in ihrer effeminierten Aufmachung oft erscheinen, so sehr aus dem Leben gegriffen wirken sie zugleich und so spontan in ihrem körpersprachlichen Ausdruck. Ikonographisch knüpfen diese Darstellungen an die Schnappschußästhetik der aus einer Laune des Augenblicks heraus entstandenen Spontanfotografie an. So wirken die Figuren authentisch und im Sinne einer natürlichen Repräsentation des Ich ungekünstelt und lebensecht – selbst dann, wenn die Posen und Mienenspiele einen Moment der überzogenen Exaltation wiedergeben (z. B. Abb. 50) oder, gerade umgekehrt, den Moment einer handlungslosen Repräsentation (z. B. Abb. 54).

Kunst, dies ist der Anspruch der Bilder von Luciano Castelli, speist sich unmittelbar aus dem Leben. Diesen Ansatz verfolgte der Künstler bereits auf den Darstellungen in seinen gemalten Tagebüchern, ihm war er auf seinen fotografischen Ablichtungen und im Zusammenhang mit der Herstellung kleinplastischer Arbeiten verpflichtet (gemeint ist hier die Möglichkeit ihres Gebrauchs als Haschischpfeife) und dies sollte auch auf seinen späteren Bildern schließlich bis zum heutigen Tag ein zentraler Aspekt seines künstlerischen Schaffens bleiben: die Nähe des gemalten Bildes und der daran gebundenen thematischen Phantasien zu den Begebenheiten und den

Erscheinungsformen des realen Lebens. Nicht die Banalitäten des Alltags interessieren Castelli auf seinen Bildern und auch nicht die Erfindungen einer frei assoziierenden Phantasie, sondern der Grenzbereich zwischen Wirklichkeit und Imagination, die Nahtstelle zwischen dem wirklichen Leben und den daran sich entzündenden Fiktionen. So sehr die Arbeitsmethoden des Fotorealismus und die Malerei von Franz Gertsch den Künstler anfangs der 70er Jahre beeindruckt haben, erlag Castelli doch nicht der Versuchung, das realweltlich Geschaute unverändert in den Bereich der Malerei zu übertragen. Es ging ihm um mehr. Es ging ihm um das Sichtbarmachen der Grenzbereiche zwischen Traum und Wirklichkeit, des fließenden Übergangs zwischen Phantasie und Realität. Die Transformer-Thematik war ein erster motivischer Ansatz. Fotografische Selbstinszenierungen sollten den nächsten Schritt auf diesem Weg markieren.

3.2.4 Fotografische Selbstinszenierungen 1974 und 1975

Auf seinen fotografischen Selbstinszenierungen von 1974 und 1975 übernahm Luciano Castelli an eigens zu diesem Zweck arrangierten Orten verschiedene Rollen. Inhaltlich, motivisch und fotografisch entwickelte er dabei einige Phantasie. So lichtete er sich beispielsweise als mondänen Bohemien in einem seidenen Hausmantel mit Pelzkragen ab. Diese Aufnahmen projizierte er in einem nächsten Schritt als Diapositiv auf einen Vorhang, vor dem er sich selbst, diesmal als Akt, ein zweites Mal in Szene setzte und sich per Fernauslöser erneut fotografierte (Abb. 57-59). Dabei zeichneten sich die Diaprojektionen in halb plastischer Illusion auf seinem nackten Körper ab, so daß der majestätische Bohemien wie das gespenstische alter ego des in seiner Nacktheit knabenhaft und verträumt sich gebenden Luciano erscheint. Ein anderes Mal überzog Castelli seinen nackten Leib mit Blattgold, setzte sich einen Borsalino auf den Kopf, spielte lasziv mit dem Rauch einer Zigarette und fotografierte sich unter dem Titel *Goldene Schallplatte* als Plattenboß bzw. erfolgreicher Musiker (Abb. 60-65). Beide Serien haben mit des Künstlers Vorstellungen von einer Existenz als Musikstar zu tun und stehen unter dem Eindruck seines Aufenthalts in Hollywood. Aber auch ganz andere Aufnahmen sind 1974 entstanden, beispielsweise eine Reihe von Fotos mit Silvestro, dem jüngeren Bruder von Luciano Castelli, an der Seite des Künstlers. *Silvestro & Luciano* (Abb. 66) zeigt die beiden Brüder vor einer terrakottafarbenen, in ihrer Verwitterung südländisch anmutenden Mauer auf einem Lammfellteppich am Boden sitzen. Ihre Gesichter sind leicht geschminkt und weiß gepudert. An ihren nackten Leibern tragen sie nichts anderes als transparent schimmernde Seidenstrumpfhosen. Silvestro hat seinen Kopf mit sehnsuchtsvollem Gesichtsausdruck an die Schulter von Luciano gelehnt, dieser hat ihm mit nachdenklichem Gesichtsausdruck zärtlich die Hand auf die Stirn gelegt. Mit dem südländischen Ambiente und der romantisch verklärten Ausdrucksstimmung erinnert dieses Foto an die Italienromantik der Aufnahmen von Guglielmo (Wilhelm) Plüschow (1852-1930) oder an die Bildästhetik der Ablichtungen von Wilhelm von Gloeden (1856-1931) mit seinen latent homoerotischen Motiven.

1975 waren es andere Themen, mit denen sich Castelli beschäftigte. Als *Grünes Reptil* schlüpfte er in einen getigerten Body und schob sich, einer Schlange gleich, in schleichenden und gleißenden Bewegungen mit einem dem Betrachter lauernd und spähend entgegen gebrachten Blick durchs Bild (Abb. 67-69). Das gelbgrüne Licht, mit dem die Szene ausgeleuchtet wurde, verleiht diesen Aufnahmen eine exotische Erscheinungswirkung. Auf den Fotos aus der Reihe *Sado Mado* indes werden erotische Inhalte zum Ausdruck gebracht (Abb. 70-73). Dort begab sich der Künstler mit schwarzen Seidenstrümpfen, bis zu den Ellbogen reichenden Handschuhen, einem

schwarzen Kropfband um den Hals, einer großgliedrigen Eisenkette um den Bauch und einer Lederkappe auf dem Kopf in eine durchsichtige Regenhaut und setzte sich vor der Kamera in aufreizenden Posen so geschickt in Szene, daß sein Geschlecht stets verborgen geblieben ist und er wie ein zwar erotisch gestimmtes, an sich jedoch geschlechtsloses Wesen erscheint. Unter dem Titel *Ali's Smile* schuf Castelli, angeregt durch den *Colloque de Tanger* von William S. Burroughs (siehe Anm. 16), eine Reihe von fotografischen Selbstaufnahmen, auf denen er sich mit dem tricktechnischen Verfahren der Doppelbelichtung gleich zweifach den Blicken des Betrachters präsentierte (Abb. 74-79). Dabei zeigt sich Castelli in exaltierten Ausdrucksbewegungen auf einer Serie von verwackelt erscheinenden und infolge der Doppelbelichtung mit Unschärfen und Weichzeichnungseffekten ausgestatteten Schwarzweißaufnahmen als Aktfigur oder teilweise bekleidet in einem körpersprachlichen Dialog mit sich selbst. Die infolge der langen Belichtungszeiten unter den heftigen Bewegungen der Bildfigur sich ergebenden Verwischungen inspirierten Castelli ferner zu einer Serie von fotografischen Büstenselbstporträts, auf denen er sein diesseitsentrücktes Antlitz in einer unwirklich erscheinenden Atmosphäre wiedergegeben hat (Abb. 81-83). Eine Sonderstellung innerhalb dieser Serie kommt dem Foto Abb. 80 zu. Es ist nicht aus der Bewegung entstanden und weist keine motivische Verzerrungen auf, sondern ist von gestochen klarer Tiefenschärfe, so daß der halluzinogene Charakter, der den übrigen Aufnahmen dieser Reihe zu eigen ist, hier einer auf die psychologische Befindlichkeit des Porträtierten ausgerichteten Inhaltlichkeit gewichen ist. Die geheimnisvolle Stimmung dieser Aufnahme wird nicht durch Weichzeichnungen und sphärischen Verwischungen erzeugt, sondern durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Effekte.

1974 und 1975 stellte Castelli, nicht unbeeindruckt von seiner Begegnung mit Pierre Molinier, sein künstlerisches Schaffen ganz in den Dienst der fotografischen Selbstinszenierung. Von der Malerei hatte er sich vorübergehend vollständig verabschiedet. Die Themen, die er auf seinen Selbstfotografien behandelte, waren von unterschiedlicher Inhaltlichkeit und entäußerten sich auf der Ebene der körpersprachlichen Exaltation ebenso wie auf der Ebene der gestalterischen Mittel, die sich ihrerseits in ikonographische Dispositionen (hierbei sind insbesondere die koloristischen Verfremdungen durch Schwarzweißaufnahmen oder durch die Verwendung farbigen Lichts zu erwähnen) und tricktechnische Aufbereitungen (z. B. die Methode der doppelten oder mehrfachen Belichtung des selben Negativs oder diverse Weichzeichnungs- und Verwischungseffekte durch lange Belichtungszeiten sowie durch die Verwendung spezieller Filter, die dem Objektiv vorgeblendet wurden) unterscheiden lassen. Inhaltlich kreiste Castelli um sehr heterogene Themen. Er schlüpfte in die Rolle von Musikstars und Bohemiens, von Plattenbossen und Finanzmanagern, von wilden Tieren, von romantisch beseelten Jünglingen und diesseitsentrückten Persönlichkeiten. Transvestitistische Inhalte spielten auf diesen Selbstdarstellungen kaum noch eine Rolle, eher solche aus dem Themenkreis des Androgynen oder der geschlechtlichen Latenz. Dennoch fällt auch auf diesen Selbstfotografien eine starke Betonung des Körperlichen auf, die sich in der Nacktheit oder Halbnacktheit der Figur entäußert und in der Zartheit ihrer körperbaulichen Dispositionen sowie in dem oft stark bewegten körpersprachlichen Ausdruck.

Die Fotos, die 1974 und 1975 entstanden sind, waren als autonome Kunstwerke gedacht. Sie waren als eigenständige Bilder konzipiert, die – anders etwa, als die Fotos aus dem Transformer-Fotoalbum – keiner weiteren gestalterischen Nachbehandlungen oder sonstiger ästhetischer Aufbereitungen bedurften. Auch waren sie nicht als Ideenskizzen für eventuell nach ihnen als motivische Vorlagen auszuführende Gemälde vorgesehen, vielmehr standen sie sowohl formal ästhetisch als auch inhaltlich ganz für sich selbst. Dennoch ließ Castelli, der auf dem Gebiet der Malerei seit 1973 ein hohes Können entwickelt hatte, der Gedanke daran, seine fotografische Inszenierungen in Malerei umzusetzen, nicht los, und so begann er nach einer Pause von über zwei Jahren An-

fang 1976 damit, die Motive seiner letzten Selbstfotografien, nämlich die Kopf- und Büstenselbstporträts aus der Reihe der Darstellungen Abb. 80-83, in den Bereich der Aquarellmalerei zu übertragen.

3.2.5 Neue Wege in der Aquarellmalerei: Das Selbstbildnis des Künstlers 1976

Als sich Castelli Anfang 1976 dazu entschlossen hat, sich nach einer Pause von etwa zweieinhalb Jahren erneut der Malerei zuzuwenden, tat er dies in der Absicht, das Unwirkliche, das Sphärische und das Halluzinogene seiner durch Doppelbelichtungen, durch lange Verschlusszeiten und andere Unschärfefeffekte verfremdeten Ablichtungen in den Bereich der Malerei zu übertragen und dort noch unwirklicher, noch sphärischer und noch halluzinogener erscheinen zu lassen, als es auf seinen zuletzt geschaffenen Selbstfotografien zu sehen war. Dabei fand Castelli zu einer neuen künstlerischen Ausdruckssprache, die sukzessive vorbereitete, was ab Ende 1976 und im Lauf des Jahres 1977 allmählich immer stärker wurde: eine expressive, zunehmend dynamisch bewegte und immer kraftvoller ins Gestische überspielende Ausdrucksmalerei. Motivisch beschäftigte er sich dabei mit zwei Themengebieten: (1) mit dem Kopf- bzw. Büstenselbstporträt und (2) mit der Darstellung seines Torsos nach der Vorlage entsprechender fotografischer Ablichtungen von sich selbst als Modell.

Eines der frühesten Beispiele der Kopf- und Büstenselbstporträts von 1976 ist das Gemälde *Selbstportrait* Abb. 84. Es zeigt formatfüllend und nahansichtig wiedergegeben in monumentaler Vergrößerung die Büste des jungen Künstlers mit entblößten Schultern. Mit stillem Ernst schaut er dem Betrachter entgegen – gedankenverloren, apathisch beinahe und so, als würde sich sein Blick im Nichts verlieren. Sein Gesichtsausdruck wirkt entspannt und zeigt keine mimische Exaltationen. Fast hat man den Eindruck, als nähme der Porträtierte seine Umgebung überhaupt nicht wahr und als sähe er in eine andere Welt: in eine Welt des Inneren und in eine Welt der Phantasie. Die seitlich gescheitelte, halb lange Frisur spricht für die frühe Urheberschaft dieses Motivs. Auf seinen späteren Selbstbildnissen sollte sich Castelli mit streng nach hinten gekämmten und deutlich länger gewachsenen Haaren wiedergeben. Auch der mimische Ausdruck erlangte später einen höheren Ausprägungsgrad. Daß diese ikonographische Entwicklung mit der zeitlichen Abfolge der Entstehung der Brust- und Büstenporträts von 1976 korreliert, ist jedoch eher Zufall. Dabei darf nicht übersehen werden, daß die fotografischen Vorlagen, nach denen diese Selbstbildnisse entstanden sind, bereits aus dem Vorjahr datieren und Castelli statt auf seine früheren fotografischen Selbstaufnahmen von 1975 als motivische Vorlagen ebensogut auf seine jüngsten Ablichtungen hätte zurückgreifen können.

Mit dem ruhigen, gelösten und neutralen Gesichtsausdruck der Bildfigur und dem Fehlen einer auf starke innere Affekte schließen lassenden mimischen Exaltation, mit der quasi natürlichen Repräsentation des Gesichts also, aber auch mit weiteren ikonographischen Merkmalen, etwa der Nahansichtigkeit des Motivs, der formatfüllend ins Bild gesetzten Ausschnitthaftigkeit sowie der hier ins Expressive überspielenden malerischen Überarbeitung der vor motivisch neutralem Hintergrund gezeigten Büste, erinnert dieses Gemälde entfernt an die Bildästhetik der Porträt Darstellungen von Andy Warhol, die während der 70er Jahre zum Fortschrittlichsten gehörten, was die Porträtmalerei des 20. Jahrhunderts bis dahin zu bieten hatte. Diese ikonographische Parallele überrascht, denn im Gestalterischen hat sich Castelli zu keiner Zeit jemals näher mit der Stilsprache der Pop Art oder der Kunst von Andy Warhol auseinandergesetzt. Dennoch ist es nicht das erste Mal, daß wir gewisse ikonogra-

phische Nähe eines Werkes von Castelli zur Pop Art zu beobachten ist (vgl. hierzu etwa Abb. 16), und es wird auch nicht das letzte Mal sein, daß wir auf diese Parallele stoßen.

Ebenso bemerkenswert wie der ikonographische Typus dieses Bildes, mit dem Castelli zugleich an sein bereits 1973 geschaffenes Selbstbildnis Abb. 47 anknüpfte und mit dem er sich zum ersten mal dem Betrachter frontal gegenüber porträtierte, ist auch die gestalterische Behandlung dieses Selbstbildnisses ausgefallen, mit dem Castelli damit begann, der bereits früher in realistischen Darstellungszusammenhängen erprobten Schichtenmalerei neue bildnerische Qualitäten zu verleihen. Castelli führte dieses Selbstbildnis nicht in einem Zug aus, also nicht naß in naß mit verschiedenen Helligkeitsabstufungen und in unterschiedlichen Konzentrationen der in Wasser gelösten Aquarellfarbe, auch nicht Schritt für Schritt mit wenigen, eine ums andere erst nach dem Trocknen über das zuvor Gemalte aufgetragenen weiteren Farbschichten, sondern in einer großen Vielzahl von transparent übereinander gelegten Schichten, die teilweise wieder abgewischt, teilweise in erhöhter Konzentration erneut aufgetragen, dann wieder abgewischt und abermals aufgetragen wurden, bald antrockneten, bald neuerlich überarbeitet, abgerieben und wieder aufgetragen wurden. Die Prozedur des Auftragens der Farbe, ihres teilweisen Abwischens, ihres Neuauftragens und ihres antrocknen Lassens sowie des neuerlichen Überarbeitens mit weiteren teils abgewischten, teils neu aufgetragenen, teils angetrockneten Schichten wiederholte Castelli so oft, bis die organischen Gegebenheiten des Gesichts und der nackten Schultern deutlich zu erkennen waren und das Oberflächenrelief der Büste insgesamt den körperbaulichen Dispositionen der Bildfigur porträtgenau entsprach.

Zur Ausführung dieses Selbstporträts benutzte Castelli zunächst nur eine einzige Farbe: ein ins Hellblaue überspielendes Cyan, das er in unzähligen Lagen teils hauchdünn, teils in stärkerer Konzentration über einander schichtete. Dieses aufwendige Arbeitsverfahren brachte Zweierlei mit sich: Zum einen, daß sich die Oberfläche des Papiers nach und nach aufzulösen begann und die ursprünglich glatte Oberfläche zu einem samtig weichen Zellstoffgebilde aufgeraut wurde, welches dem Gemälde eine eigentümlich mit den farbgetränkten Tiefenschichten des Papiers sich verbindende Oberflächenstruktur verleiht, und zum anderen, daß scharfe Konturen, wie sie auf den Aquarellen von 1973 zu sehen waren, hier in hauchzart fließende Übergänge aufgelöst wurden. Diese beiden Komponenten lassen in ihrem Zusammenspiel das Motiv unwirklich erscheinen und mit dem Auge, was die Reproduktion dieses Bildes nicht wiederzugeben vermag, kaum faßbar. Die Tiefenwirkung, die dabei entsteht, ist so verblüffend, daß der Betrachter, wenn er, um die Machart des Gemäldes genauer zu studieren, näher an das Bild herantritt, die Relationen verliert und Gefahr läuft, mit seinem Kopf ans Bild zu stoßen. Die Büste wirkt nicht wie ein physisch präsent (und als solches optisch eindeutig zu erfassendes) Porträt, sondern wie eine halluzinogene Traumerscheinung und so, als befände sie sich, den Sphären des Diesseits entrückt, hinter einem dichten Nebel. Sie löst sich, wiewohl der Betrachter sie genau zu erkennen glaubt, vor dessen Augen auf und verliert sich in den samtig weichen Tiefenschichten der farbgetränkten Zellfasern. Das Bild, so scheint es, ist nicht geschaffen, um dem Betrachter das Porträt vor Augen zu führen, sondern, ganz im Gegenteil, um es vor seinen Augen in Farbe aufgehen zu lassen und es motivisch auf geheimnisvolle Weise seinem visuellen Zugriff zu entziehen.

Der dinghaften Auflösung des Bildgegenstands zu entgegnen, tritt die rote Aquarellfarbe ins Spiel, mit der Castelli das Selbstporträt abschließend überarbeitete. Auch sie wurde in mehreren Lagen hauchdünn aufgetragen, abgewischt und neuerlich aufgetragen, so daß sie am Ende das blaue Inkarnat der Büste teilweise ins Violette, teilweise ins Rosafarbene überspielen läßt. Darüber hinaus wurden mit roter Farbe auch einige Konturen gesetzt: die Umriss der Schulteransätze, die Silhouette der linken Gesichtshälfte sowie der Verlauf einiger

Strähnen im Bereich der Haare. Diese Konturen wurden verhältnismäßig breit ausgeführt. Allerdings verlaufen sie nicht in kontinuierlichen Graden, sondern wurden ebenfalls teilweise verwischt, teilweise verschleift und teilweise sogar abgekratzt, wobei sich auf dem Papier entsprechende Fehlstellen ergeben haben, die das darunter liegende Blau deutlich zutage treten lassen (insbesondere rechts unten). Obwohl die Konturen ihrerseits gleichermaßen eskamotieren und eher skizzenhaft ausgeführt wurden, verhindern sie doch ein optisches Abdriften der Büste und deren komplettes Aufgehen in den farbgetränkten Fasern des Papiers. So unwirklich die Büste insgesamt erscheint, so gegenwärtig bleibt sie doch durch die roten Farbschlieren, die teilweise scharfe Kanten aufweisen und die Umriss der Büste deskriptiv definieren. Zugleich erfüllt die rote Farbe hier eine zweite Funktion: Als deutlich sichtbare Arbeitsspur ruft sie dem Betrachter ins Bewußtsein, daß es sich bei dem Porträt nicht um eine illusionistische Augentäuschung handelt, sondern um ein gemaltes Bild.

Das Malerische an der Überarbeitung der Büste mit magentaroter Farbe wird überdies durch einige die Konturen des Gesichts verlassende Pinselstriche betont, die vom Scheitel quer über die Stirn und seitlich der Nasenwurzel bis hinunter zur Wange verlaufen, von wo ab sie sich bis zum Kieferknochen senkrecht nach unten ziehen, um dort auf die Konturen des Halses zu treffen. Auch oberhalb des Mundes und im Bereich des linken Auges der Büste finden sich solche mit fast trockenem Pinsel aufgetragene rote Farbspuren, welche die charakteristischen Merkmale des Gesichts gestalterisch verfremden. Ein wenig erinnert die Überarbeitung des Bildes an die Übermalungen der Selbstporträts von Arnulf Rainer⁴⁰, die Castelli in der Ausstellung *Identité/Identifikation* im Musée d'Art Contemporain in Bordeaux gesehen hat (April bis Juni 1976), an der er selbst mit einigen Arbeiten teilnehmen durfte. Obschon Rainer keine gemalten Bilder, sondern Fotografien übermalte und er diese Übermalungen meist mit schwarzer oder mit leuchtend bunten Farben ausführte, wirkt der Eindruck, den seine Werke bei Castelli hinterlassen haben, auf dem hier in Rede stehenden Selbstbildnis nach. Die Parallelen zu den Arbeiten von Arnulf Rainer liegen in der monochromen Farbigkeit der motivischen Ursprungsfläche (Schwarzweißfoto bei Rainer, monochromes Hellblau bei Castelli) und in der expressiven Kraft, mit der die Übermalung ausgeführt wurde. Allerdings war Castelli konstruktiv genug, das Vorbild von Arnulf Rainer entsprechend der eigenen künstlerischen Intentionen zu modifizieren. Wann immer sich Castelli, dies zeigte bereits das Vorbild von Franz Gertsch und dies zeigt sich auch jetzt im Zusammenhang mit den Übermalungen von Arnulf Rainer, unter den Eindruck der Werke eines anderen Künstlers gestellt hat, tat er dies nicht wirklich adaptiv, sondern unter der Beibehaltung seiner eigenen Stilsprache und in Übereinstimmung mit seinen eigenen bildnerischen Absichten.

Auf den weiteren Selbstbildnissen von 1976 verzichtete Castelli auf die abschließende Übermalung seiner Porträts. Stattdessen konzentrierte er sich ganz auf die zwar koloristisch verfremdete, gegenständlich jedoch detailgetreu ausgeführte Wiedergabe des eigenen Abbilds und auf seine wie durch einen feinen Nebel gesehene, naturalistisch und unwirklich zugleich anmutende sphärische Erscheinung. Das Selbstbildnis der Abb. 85 zeigt die Büste in einem ähnlich engen motivischen Ausschnitt wie das zuvor genannte Selbstporträt Abb. 84 – allerdings, soweit die knapp angeschnittenen Schultern dies erkennen lassen, mit in die Höhe genommenen Armen und mit geschminktem Gesicht. Es ist kaum merklich aus der Frontalen heraus in eine nach links gewendete Ansicht genommen und zeigt den Künstler vor neutralem Hintergrund mit nacktem Oberkörper, wie er aus den Augenwinkeln heraus in den Realraum des Betrachters blickt. Erneut schaut er nicht wirklich dem Betrachter entgegen, sondern wie geistesabwesend oder gedankenverloren seitlich an ihm vorbei. Seine gläsern schimmernden

⁴⁰ Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Arnulf Rainer*, Berlin 1980, insbesondere die Seiten 129-153.

Augen lassen ihn dabei wie in Trance erscheinen oder wie in einem Zustand der Selbstvergessenheit. Der nebulöse Schleier, aus dem sich das Selbstporträt herauszuschälen scheint, unterstützt diesen Eindruck des Sphärischen, des Transzendenten und des Halluzinogenen. So wirkt das Selbstbildnis wie eine diesseitsentrückte Innenschau des Künstlers, der sich inhaltlich mehr mit den seelischen Dispositionen des Ich befaßt als mit seinem äußeren Erscheinungsbild. In diesem Sinne handelt es sich hier, ähnlich wie bei dem Selbstbildnis Abb. 84 und wie auch bei den anderen Selbstdarstellungen von 1976, um psychologische Selbstporträts. Auf ihnen setzte sich Castelli noch intensiver mit seiner inneren Befindlichkeit auseinander, als er es auf einigen Selbstbildnissen von 1973 bereits getan hat (vgl. hierzu etwa Abb. 48 f).

Gestalterisch ist das hier in Rede stehende Selbstporträt stark von Unschärfen und von nebulösen Verschleierungen gekennzeichnet. Das arbeitsmethodische Vorgehen, das Castelli hier an den Tag legte, ist ein ähnliches wie jenes, das bereits für die Ausführung des Selbstbildnisses Abb. 84 zur Anwendung gelangte. Dabei wurde die fotografische Ablichtung als Diapositiv auf die Bildfläche projiziert und dort ohne Vorzeichnung mit Aquarellfarbe, Pinsel und Wischtuch in Hunderten von transparent einander überlagernden Farbschichten in Malerei übertragen. Allerdings arbeitete Castelli jetzt mit deutlich stärker verflüssigter Farbe, wobei sich die dunkleren Partien dieses Bildes nicht so sehr durch eine gesteigerte Konzentration der Pigmente ergeben haben, sondern durch die Vielzahl der an den betreffenden Stellen einander überlagernden Farbschichten. Was durch die Hundertschaften der hauchzart über einander gelegten Farbschichten sukzessive entstanden ist, ist ein aus der Nähe optisch kaum mehr faßbarer, auf samtig aufgerauhter Oberfläche mit feinsten Übergängen in diffusen Farbnebeln sich auflösender Bildgegenstand, dessen gestalterische Strukturen sich für den Betrachter erst mit zunehmendem Abstand zu dem Gemälde motivisch verdichten.

Koloristisch arbeitete Castelli jetzt mit einer einzigen Farbe: einem ins Magentarote überspielenden Rosa, das im Bereich der lichtbeschienenen Stellen des Gesichts und der Glanzpunkte in den Augen und auf den Lippen mit Weiß gehöhnt wurde. Eine individuelle Pinselhandschrift ist dabei nicht erkennbar. Sie geht in den dünnflüssig einander überlagernden Farbschichten auf und verliert sich in der Oberfläche des Papiers, das die Farbe wie ein Schwamm in sich aufgesaugt hat. Zugleich zeugt dieses Gemälde vom akribischen Arbeiten des Künstlers. Die Formen des Gesichts und die Organe des Gesichtsfeldes wurden fein beobachtet und unter der Berücksichtigung des von links vorne auf die Büste treffenden Lichts sowie im Hinblick auf die farblichen Abstufungen in der Augenregion und des Wangenrouges überraschend detailgenau wiedergegeben. Wäre das Gemälde durch seine monochrome Farbigekeit und durch die gegenständliche Verunklärung der Büste infolge der samtig weich verwischten Konturen gestalterisch dem natürlichen Vorbild nicht gestalterisch verfremdet, würde man von einer fotorealistischen Wiedergabe des Selbstbildnisses sprechen müssen. So aber erhält das Porträt des Künstlers eine atmosphärische Stimmung, die wie ein Traumgesicht zwischen den Ebenen des Realweltlichen und des Imaginären changiert und das Bildnis insgesamt wie eine halluzinogene Augentäuschung erscheinen läßt.

Hellblau und Rosa, wie hier als zart abgestufte Modulationen monochrom zum Einsatz gebracht, oder, wie etwa auf dem zuvor genannten Selbstbildnis Abb. 84 zu sehen, zweifarbig zu einander ins Verhältnis gesetzt, waren die einzigen Töne, mit denen Castelli jetzt arbeitete. Oft wurden sie zart auf die Bildfläche gebracht, in feinen Übergängen und so, daß unter ihnen das Weiß des Papiers deutlich hindurch schimmert (z. B. Abb. 86). Bald wurden sie aber auch verhältnismäßig kraftvoll aufgetragen und so, daß sie aus der Enge des Bildes vor ihrem weißen Untergrund als spannungsgeladene Kontraste in den Realraum des Betrachters leuchten (z. B. Abb. 87). Wie wichtig Castelli die Farben Hellblau und Rosa als Stimmungsträger geworden sind, zeigt sich zu guter Letzt auch in der Einfassung dieser Bilder, die in schlichte Holzrahmen gefügt wurden, welche mit hellblauer

und/oder rosa Aquarellfarbe bemalt wurden und die Farbgebung der jeweiligen Gemälde aus dem begrenzten Wirkungsbereich der zweidimensionalen Bildoberfläche im Sinne einer physischen Qualität in den Realraum des Betrachters übergehen lassen (Abb. 87-92).

Dem sphärischen Charakter, der den Büstenselbstporträts von 1976 im Gestalterischen durch Unschärfen und durch ihr zartes monochromes, bestenfalls zweifarbigen Kolorit zu eigen ist, antwortet im Motivischen die zunehmend diesseitsentrückte, dabei tagträumerisch versonnen sich gebende (Abb. 86), ekstatisch verzückte (Abb. 88 f) oder aber wie in einen Zustand der Trance (Abb. 90 f) bzw. der meditativen Kontemplation (Abb. 87) versetzte Erscheinung der Bildfigur. Anders als auf den ersten Darstellungen dieser Serie (Abb. 84 f), auf denen Castelli in einen Dialog mit dem Betrachter zu treten scheint und auf denen er sich lediglich latent, nämlich durch den im Nichts sich verlierenden „raumlosen“ Blick, als geistesabwesend charakterisiert, wirkt er auf den späteren Darstellungen mit seinen bestenfalls halb geöffneten (Abb. 86), meist jedoch völlig geschlossenen Augen (z. B. Abb. 87 oder Abb. 89) und durch entsprechende mimische bzw. körpersprachliche Exaltationen so, als würde er sich ganz auf sich selbst konzentrieren oder als befände er sich im Zustand des Rauschs. Dadurch, daß Castelli auf diesen Selbstporträts nicht in den Realraum des Betrachters blickt, sondern mimisch ganz in den Grenzen des Bildgevierts verhaftet bleibt, tritt er zu der Wirklichkeitsebene des Betrachters in keine Beziehung. Er verschließt sich auf diesen Bildern gegenüber der Außenwelt und besinnt sich ganz auf sich selbst bzw. auf den freien Fluß seiner Phantasien. Aus der extrovertierten, eher aktiven Handlungsfigur, als die Castelli auf seinen Selbstbildnissen von 1973 meist erschienen ist (z. B. Abb. 50 oder Abb. 53), ist jetzt eine eher passive, sich den Tiefenschichten ihrer selbst widmende Anschauungsfigur geworden, deren Leidenschaft, wiewohl sie keineswegs „gestellt“ erscheint, zugleich allerdings auch etwas Ostentatives hat. Narzißmus und Selbsthingabe werden auf diesen Bildern ebenso zur Schau gestellt wie das Ideal eines sensiblen, feinsinnigen und zu tiefen Empfindungen fähigen Wesens. Das wahre Ich des Künstlers und verklärte Vorstellungen von seinem idealen Selbst verschmelzen dabei zu einer für den Betrachter kaum mehr zu unterscheidenden Einheit. Daß auch diese Bilder letztlich auf dem Weg des Rollenspiels (nämlich nach Vorlagen fotografischer Selbstinszenierungen) zustande gekommen sind, ist im Hinblick auf die Bedeutung des Rollenspiels für das motivische Repertoire von Luciano Castelli und die Ikonographie seiner Bilder durchaus bemerkenswert. Für die inhaltliche Ausdruckswirkung der hier in Rede stehenden Selbstbildnisse ist dieser Zusammenhang jedoch kaum von Bedeutung. Dem uneingeweihten Betrachter kommen sie nicht wie Rollenselbstporträts vor, sondern wie die authentischen Selbstbildnisse eines empfindsamen, introvertierten und stark von seinen Gefühlen geleiteten Künstlers, der auf seinen Darstellungen eben dieses hypersensible Empfindungsvermögen im Sinne einer Voraussetzung für die eigene Schöpferkraft thematisiert.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist für die Büstenselbstporträts von 1976 von Bedeutung, der uns im Zusammenhang mit der Frage nach der Entwicklung der Stilsprache der Bilder von Luciano Castelli besonders zu interessieren hat. Die Rede ist von der Pinselführung des Künstlers, die allmählich ein zunehmend freier sich entfaltendes Eigenleben zu führen begonnen hat und mit der Castelli – anfangs noch eher verhalten, zugleich aber auch in einer unumkehrbaren Entwicklung – vorbereitete, was sich erstmals gegen Ende des Jahres 1976 und schließlich immer deutlicher im Lauf der Jahre 1977 und 1978 Bahn brach: eine mehr und mehr gestisch befreite, immer stärker vom Impetus der rhythmischen Bewegungen getragene Pinselhandschrift, die schließlich in die Malerei im Stil der *Neuen Wilden* mündete. Betrachten wir dazu die Selbstbildnisse Abb. 84 und Abb. 85 sowie die Gemälde Abb. 86-92 in ihrer Entstehungsreihenfolge etwas genauer:

Von dem Selbstporträt Abb. 84 abgesehen, auf dem die abschließend mit roter Farbe erfolgte Übermalung sowie einige blaue Akzente im Bereich der Haare und ihrer unmittelbaren Umgebung bereits eine ins Expressive überspielende offene Malweise erkennen lassen, wurde die Farbe auf den übrigen Bildern dieser Serie so dünnflüssig und so fein auf-, wieder ab- und erneut aufgetragen, so stark in Wasser gelöst und so zart auf der schließlich aufgerauten und die Farbe förmlich aufsaugenden Bildoberfläche verrieben, daß die individuelle Pinselhandschrift des Künstlers nicht mehr oder kaum mehr abzulesen ist (Abb. 85 f). Bald jedoch erfolgte der Farbauftrag – zunächst im Bereich der Haare, teilweise auch im Hintergrund – zunehmend vergrößert und so, daß die Bewegungsrichtungen des Pinsels, seine Breite sowie die Druckstärke, mit der er über das Papier geführt wurde, zumindest auf den letzten Farbschichten deutlich zu erkennen sind (Abb. 87 ff). In einer dritten Stufe ging Castelli, wiewohl er zwar nicht mehr mit hunderten, doch noch immer mit einer Vielzahl von einander transparent bzw. halb transparent sich überlagernden Farbschichten arbeitete, zumindest auf den letzten Schichten zu einer skizzenhaft ausgeführten Malerei *alla prima* über, die spontan und pinselzeichnerisch anmutet und nicht mehr im Dienst einer in feine Modulationen umgesetzten Flächenbehandlung steht, sondern in einzeln ablesbare Pinselzüge aufgelöst wurde (Abb. 90 f). Die Pinselhandschrift wurde dabei immer bewegter, immer gestischer zugleich und immer expressiver, skizzenhafter aber auch und lapidar, so daß sie jetzt nicht mehr die Funktion erfüllt, den Bildgegenstand möglichst naturgetreu wiederzugeben, sondern ihn ausdrucksstark zu überhöhen. Am weitesten ging Castelli dabei auf dem Selbstbildnis Abb. 92. Dort wurden insbesondere die Haare mit einer dynamisch bewegten, stark ins Expressive überspielenden heftigen Pinselführung wiedergegeben, die entlang des linken Bildrandes aussetzt und dort das Weiß des Papiers hervortreten läßt, was diesem Gemälde den Anschein des Unvollendeten und des Skizzenhaften verleiht. Es wirkt wie ein spontan auf die Bildfläche gebrachter Entwurf und erklärt das Gezeigte ganz so, wie es die fotografische Selbstaufnahme vorgibt (Abb. 82) zu einer schnappschußartig festgehaltenen, stark auf die Unmittelbarkeit des Augenblicks bedachten Momentaufnahme. Malerei hat im Œuvre von Luciano Castelli begonnen, sich als gestalterischer Eigenwert expressiv zu verselbständigen.

Die stilistische Entwicklung von einer feinpinslerisch in zarten Valeurs mit fließenden Übergängen ausgeführten, die individuelle Pinselhandschrift des Künstlers in Hunderte von transparent einander überlagernde Farbschichten aufgehen lassenden Malweise hin zur skizzenhaft lapidaren, jetzt deutlich kräftigere Farben spannungsgeladen und dynamisch auf die Bildfläche bringenden Pinselhandschrift läßt sich auch auf den Gemälden des zweiten Themenkreises beobachten, den Castelli 1976 in Angriff genommen hat: auf den Bildern aus der Reihe *Torso Luciano*, auf denen der Künstler nach sich selbst als Modell dem Betrachter die schräg von der Seite wiedergegebene Ansicht seines nackten oder halb nackten Gesäßes vor Augen führte. Die frühesten Darstellungen dieser Reihe zeigen die vom Bereich des unteren Rückens bis zu den Oberschenkeln wiedergegebene Figur in zartem Rosa, das in stark verdünnter Konsistenz in Hunderten von transparent einander überlagernden Farbschichten auf das an seiner Oberfläche aufgeraute Papier aufgetragen wurde (Abb. 93). Bald wurden die milden Transparenzen dieser monochromen Malerei, die das Motiv wie durch einen dichten Nebel hindurch gesehen erscheinen läßt, durch Weißhöhungen und intensivere rosa Töne farblich akzentuiert, wobei sich bereits in dieser Phase bisweilen einige Pinselzüge vereinzelt auf der Bildoberfläche ablesen lassen und es scheint, als hätte sich der dichte Nebel, aus dem sich die Figur herauschält, gelichtet (Abb. 94). Auf den letzten Bildern dieser Reihe hat sich der Nebelschleier schließlich vollständig aufgelöst. Sie sind in einer skizzenhaft offenen Malweise angelegt, die statt mit transparent einander überlagernden Schichten mit farblich abgesetzten Übergängen arbeitet und statt ausschließlich mit Aquarellfarbe in weiten Bereichen zusätzlich mit Bleistift und Ölkreide aus-

geführt wurde (Abb. 95). Auf diese Weise wurde das Gemälde um einige zeichnerische Elemente erweitert – und dies nach dem Prinzip des *Non finito* in bewußt lapidarer und lückenhafter Weise, was den Bildcharakter dieser Darstellungen im Sinne einer Akzentuierung der gestalterischen Mittel betont und deutlich zu erkennen gibt, daß sich Castelli hier nicht alleine mit dem Motiv an sich beschäftigte, sondern auch mit den medialen Aspekten der Malerei als künstlerischem Ausdruck.

Ähnlich wie die Büstenselbstporträts von 1976 wurden auch die parallel dazu ausgeführten Selbstbildnisse aus der Reihe *Torso Luciano* nach fotografischen Motivvorlagen geschaffen, die Castelli 1975 und 1976 per Selbstauslöser aufgenommen hat (Abb. 96-101). Anders allerdings als die Büstenselbstporträts befassen sich die Torso-Fotografien und die nach ihnen ausgeführten Aquarelle erneut mit den androgynen Erscheinungsformen des knabenhaften Körpers des Künstlers und mit dem Thema des Transvestitismus, der hier durch die geschlechtlich indifferent gebliebene, meist schräg von hinten gezeigte Ansicht des nackten Gesäßes bzw. durch das Tragen von Damenwäsche (Seidenstrümpfe, Strapse und Mieder) motivisch zum Ausdruck gebracht wird. Allerdings mühte sich Castelli nicht, die männlichen Erkennungsmerkmale seines nackten bzw. halb nackten Körpers zu kaschieren – auf den fotografischen Selbstaufnahmen ebenso wenig wie auf den gemalten Bildern. Das Muskel- und das Sehnenpiel des Torsos auf dem Gemälde Abb. 93 mit dem schmalen Becken und den sportlich durchtrainierten Oberschenkeln gibt ebenso deutlich zu erkennen, daß es sich um den motivischen Ausschnitt der Figur eines adoleszenten Mannes handelt wie der muskulös durchgebildete Arm, der athletisch reliefierte Rücken und das in praller Festigkeit wiedergegebene Gesäß der Figur des Gemäldes Abb. 94. Transvestitismus – das belegen die hier in Rede stehenden Gemälde einmal mehr – definiert sich bei Luciano Castelli nicht als die mimetische Adaptation der Erscheinungsformen des Weiblichen, sondern als Rollenspiel, das dem eigenen Körper die Möglichkeit einräumt, mit seinen charakteristischen Merkmalen zu spielen.

Auf den letzten Bildern, die Castelli 1976 geschaffen hat, haben sich die gestalterischen Mittel gegenüber den detailgenauen Porträts von 1973 und gegenüber der feinpinslerischen Schichtenmalerei aus der Zeit anfangs und Mitte des Jahres 1976 so stark vergrößert, daß sie stilistisch bereits als Vorläufer für die gestisch bewegte Ausdrucksmalerei der *Neuen Wilden* angesehen werden können. Auch jetzt waren es Büstenselbstporträts und solche durch den engen motivischen Ausschnitt zum Torso verkürzte figürliche Darstellungen, die Castelli nach fotografischen Vorlagen mit sich als Modell geschaffen hat. Ähnlich, wie es bereits auf dem Gemälde Abb. 95 vorbereitet wurde, kombinierte Castelli auf diesen späten Bildern von 1976 die Technik der Aquarellmalerei mit zeichnerischen Elementen in Bleistift und Ölkreide. Das Bildnis *Selbst mit Mütze* (Abb. 102) zeigt mit in die Höhe genommenem, dabei jenseits der rechten Formatgrenze aus dem Sichtfeld des Bildes verschwindendem linken Arm vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund das Brustbildnis des jungen Künstlers mit nacktem Oberkörper und einer schwarzen Ledermütze auf dem Kopf. Er wurde wie in ekstatischer Verzückung mit geschlossenen Augen und lustvoll geöffnetem Mund wiedergegeben. Dabei wurde das figürliche Motiv in schwungvollen Bewegungen grob mit dem Bleistift vorgezeichnet, anschließend mit rosa und weißer Aquarellfarbe skizzenhaft sowie mit Deckfarben in den Bereichen der Mütze, des Haares, der Augen und des Mundes flächig ausgeführt und zuletzt mit schwarzer, weißer und rosa Pastellkreide zeichnerisch überarbeitet. Die Anzahl der halb transparent einander überlagernden Farbschichten hat sich dabei auf nicht mehr als vier bis fünf Lagen reduziert, wobei jede einzelne Bewegung des Bleistifts, des Pinsels und der Ölkreide in ihrer Richtung, in ihrer Druckstärke und in ihrem Temperament deutlich abzulesen ist.

So gefühlsbetont und innerlich aufgewühlt wie der körpersprachliche Ausdruck der Bildfigur, so expressiv und so spannungsgeladen erscheinen auch der zeichnerische Gestus und die Pinselhandschrift, mit denen dieses

Selbstporträt ausgeführt wurde. Kraftvoll und in energischen Schwüngen, grobgliedrig dabei und die anatomischen Details nur skizzenhaft andeutend, zügig und mit leidenschaftlicher Dynamik wurden die Bewegungen des Bleistifts, des Pinsels und der Ölkreide aufs Papier gebracht. Der impulsive Charakter, mit dem dieses Bildnis ausgeführt wurde, unterstreicht zugleich die ekstatische Gestimmtheit der Bildfigur. Ihr lasziver mimischer Ausdruck und die starke physische Präsenz ihres nackten Oberkörpers erzählen von einer erotischen Gestimmtheit, die im Zusammenspiel mit der schwarzen Mütze, welche zum kostümischen Outfit eines Lederfetischisten gehört und farblich hart zu dem zarten Rosa des Inkarnats kontrastiert, zwischen Gefühl und Härte changiert.

Die Thematik des erotischen Fetischismus kommt auch auf dem Gemälde *Torso* in Abb. 103 zum Ausdruck. Dort ist die ansonsten nackte, infolge des knappen motivischen Ausschnitts zum Torso verkürzte Figur von Luciano Castelli mit bis zu den Oberschenkeln reichenden Gummistrümpfen ausgestattet und mit über die Ellbogen gezogenen langen Handschuhen aus Latex. Mit dem kessen Hüftschwung und der bei spitzwinklig ausgestelltem Ellbogen provokativ in die Hüfte gestützten linken Hand, mit dem in einer exaltierten Drehbewegung körperparallel nach unten geführten rechten Arm und der auf den rechten Oberschenkel gelegten, beinahe wie ein Hinweisfeil den Betrachter auf den Bereich der Scham aufmerksam machenden rechten Hand sowie schließlich mit der geschmeidigen Drehung der Achse des Oberkörpers, der im Bereich seiner linken Seite eine leichte Stauchung und im Bereich seiner rechten Seite eine elegante Streckung erfährt, strahlt diese Figur eine erotische Reizwirkung aus, die von Körperbewußtsein erzählt und von der Lust des Künstlers an der Provokation. Sein Geschlecht hat der ansonsten männlich gebaute, mit seiner flachen Brust den oberen Bildrand überschneidende Jüngling zwischen die Beine geklemmt, so daß der Schoß in seiner Geschlechtslosigkeit eher wie der einer Frau erscheint.

Motivisch hielt sich Luciano Castelli exakt an die fotografische Ablichtung, die er zuvor per Selbstauslöser aufgenommen hat (Abb. 104) und in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf die Bildfläche übertrug. Sowohl was den Bildausschnitt angeht als auch hinsichtlich der Licht-Schatten-Verhältnisse und der plastischen Modellierung der Oberfläche übernahm Castelli von der fotografischen Vorlage jedes noch so geringe Detail. Selbst das Kolorit der Schwarzweißaufnahme wurde auf dem Gemälde, das jetzt nicht mehr in zartem Rosa ausgeführt wurde, sondern mit schwarzen, grauen und weißen Farben auf weißem Grund als Grisaille, minutiös übernommen. Dabei gab Castelli die Stofflichkeit der samtig weichen Haut mit feinen Modulationen in unterschiedlich hellen grauen Farben wieder, die schwarzen Gummistrümpfe und die Handschuhe mit Schwarz und dunklem Grau sowie die Lichtreflexe darauf mit hellem Grau und Weiß. Arbeitsmethodisch ging Castelli beim Übertragen des fotografischen Ursprungsmotivs so vor, daß er die Figur entlang ihrer Umrisse zunächst mit Bleistift zeichnete, er dann mit Aquarellfarben das Inkarnat und die mittelgrauen Partien der Strümpfe und der Handschuhe ausführte, er als nächstes diese mit schwarzer Aquarellfarbe abschattierte bzw. mit Weiß aufhellte und schließlich die Figur im Bereich des Inkarnats mit schwarzer, im Bereich der Handschuhe und der Strümpfe mit grauer und mit weißer Ölkreide zeichnerisch überarbeitete. Als letztes wurde der motivisch ausgespart und gestalterisch bis dahin unbehandelt gebliebene Hintergrund in der unmittelbaren Umgebung der Figur zusätzlich mit weißer Deckfarbe übermalt. Auch auf dieser Darstellung sind die Bewegungen des Bleistifts, des Pinsels und der Ölkreide mit kraftvollem Schwung auf die Bildfläche gesetzt, skizzenhaft und dynamisch, locker zugleich und in eiligen Zügen, so daß dieses Bildnis insgesamt temperamentvoll wirkt und lebendig und nicht nur von der vitalen Gestimmtheit einer durch den engen motivischen Ausschnitt anonymisierten und durch ihre Körperhaltung ihrer geschlechtlichen Identität beraubten Bildfigur erzählt, sondern im Sinne einer graphologischen Hermeneutik überdies vom Gemüt des Künstlers zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes und von seiner augen-

blicklich von impulsiven Energien getragenen mentalen Verfassung berichtet. Die feinpinslerisch und akribisch in Schichtenmalerei ausgeführten Bilder aus der Zeit anfangs und gegen Mitte des Jahres 1976 beschreiben motivisch wie gestalterisch ein sensibles, introvertiertes, feinsinniges und zartes Wesen (z. B. Abb. 85, Abb. 89 und Abb. 93), die kraftvoll und mit dynamischem Schwung auf die Bildfläche gebrachten Werke aus der Zeit gegen Ende des Jahres 1976 indes eine zwar gleichermaßen sinnlich ausgerichtete, doch dabei eher extrovertiert, spontan und temperamentvoll sich mitteilende Persönlichkeit (z. B. Abb. 92, Abb. 95 und Abb. 103).

Zusammenfassend gelangt man über die Entwicklung der Bilder von Luciano Castelli von 1976 zu folgenden Ergebnissen: Thematisch konzentrierte sich Castelli während dieser Zeit ganz auf das Selbstbildnis, das er nach der motivischen Vorlage von zuvor per Selbstauslöser angefertigten fotografischen Selbstinszenierungen als Brust- oder Büstenselbstbildnis wiedergegeben hat oder durch den eng gewählten Bildausschnitt zum Torso verkürzte und koloristisch verfremdete, wobei es zunächst die Farben Hellblau und/oder Rosa waren, in denen er diese Bilder ausführte, später dann Rosa und Schwarz oder Schwarz, Weiß und diverse Grauwerte. Überwiegend waren es monochrome, bestenfalls zweifarbige Gemälde, die Castelli 1976 schuf. Angeregt dazu wurde er durch das Schwarzweiß seiner fotografischen Selbstaufnahmen bzw. durch die monochromen Farben, in die der Künstler seine Fotos bisweilen beleuchtungs- oder linsentechnisch getaucht hat (Abb. 101). Auf den Gebrauch von Glimmerfarbe und auf die Applikation von metallisch glänzenden, irisierenden oder weichen Materialien verzichtete Castelli jetzt ebenso wie auf die Verwendung kräftig leuchtender Farben. Stattdessen stimmte er auf seinen Bildern nun deutlich mildere Töne an, die dünnflüssig und in gegenseitig transparent sich überlagernden Schichten aufgetragen wurden – in Hunderten von Farbschichten zunächst, unter denen sich die individuelle Pinselhandschrift des Künstlers verliert, zuletzt dann in nur noch wenigen Lagen, die mit dynamisch bewegten Zügen immer schwungvoller aufgetragen wurden und den betreffenden Arbeiten im Sinne eines gestalterisch selbstständigen Ausdruckswerts eine ins Expressive überspielende gestalterische Gesamtwirkung verleihen.

Anders als auf seinen früheren Darstellungen wählte Castelli jetzt in aller Regel einen engen Bildausschnitt, der das figürliche Motiv im unmittelbaren Vordergrund formatübergreifend, oft auch formatsprengend wiedergibt. Für eine ikonographische Besetzung der räumlichen Umgebung blieb dabei nur wenig Platz. Meist wurde die Bildfigur vor einem neutralen Hintergrund wiedergegeben, der wie eine ebene Wandfläche wirkt, wie ein zart modulierter farbiger Nebelschleier oder auch wie eine raumlose Leerfläche, welche den Bildgegenstand motivisch isoliert und den Blick des Betrachters ganz auf das figürliche Motiv an sich konzentriert. Die Bildfigur selbst wurde lediglich auf den frühen Arbeiten von 1976 in der Frontalen wiedergegeben: streng von vorne, wie auf dem Büstenselbstporträt Abb. 84, oder streng von hinten, wie etwa auf dem Torso Abb. 93. Bald jedoch zeigte Castelli die Bildfigur schräg von der Seite: im halben Profil oder im Dreiviertelprofil im Falle der Büstenporträts (z. B. Abb. 88 oder Abb. 92) bzw. im „verlorenen Profil“ im Fall der Torsi (z. B. Abb. 94 f). Auch ist auf den Bildern von 1976 eine zunehmende Bewegtheit der Figur zu beobachten. Während sie sich anfangs scheinbar regungslos und ohne besondere körpersprachliche Exaltation dem Betrachter gegenüber befindet (z. B. Abb. 84 f), zeigt sie auf den etwas später geschaffenen Bildern einen zunächst noch etwas verhaltenen (siehe hierzu etwa die Schrägstellung der Schulterachse in Abb. 87 oder den ausgestellten rechten Oberschenkel in Abb. 93), bald jedoch vergleichsweise stark bewegten körpersprachlichen Ausdruck, der sich in einem ekstatisch in die Höhe gereckten oder in einem wie am Anfang einer Drehbewegung nach unten gerichteten Kopf entäußert (Abb. 89 f), in einem steil nach oben geführten Arm (z. B. Abb. 102) oder in einem dynamisch bewegten Hüftschwung (Abb. 103).

Dieser zunehmenden Bewegtheit der Bildfigur läuft eine zunehmende gestische Bewegtheit der Pinselführung parallel und eine immer intensivere Farbigkeit. Anfangs in zarten Valeurs ausgeführte Bilder (z. B. Abb. 85 f oder Abb. 93) wurden später durch solche in immer kräftigeren Farben (z. B. Abb. 91 oder Abb. 95) und in immer stärkeren Kontrasten ersetzt (z. B. Abb. 102). Selbst die monochromen Bilder, etwa die Grisaille Abb. 103, wurden jetzt vom starken Kontrast zwischen dem Weiß der Malfläche und der koloristischen Behandlung der Bildfigur beherrscht. Die Zartheit, die Duftigkeit und die Milde der frühen Werke des Jahres 1976, ihre Sanftheit und ihre Ruhe, ist allmählich einer zunehmenden Härte, Expressivität und Bewegtheit gewichen, einem manchmal ins Ekstatische gesteigerten motivischen wie gestalterischen Ausdruck, der sich als unmittelbare Vorstufe zu jener Malerei erweist, die sich ab 1978 im Œuvre von Luciano Castelli endgültig Bahn brechen sollte: zur Malerei im Stil der *Neuen Wilden*, die Castelli mit seinen Arbeiten aus der Zeit gegen Ende 1976 und, wie sich gleich zeigen wird, aus dem Jahr 1977 vorbereitet hat.

3.2.6 Bilder im Übergang: Die Gemälde von 1977

1977 setzte Castelli im Stilistischen die Entwicklung fort, die er mit seinen letzten Brust- und Büstenselbstporträts und mit den Darstellungen seines Torsos 1976 begonnen hat. Die Pinselführung wurde dabei immer expressiver, der Farbauftrag erfolgte immer offener und die dynamisch bewegte Pinselmalerei wurde mit gleichermaßen impulsiv auf die Bildfläche gebrachten zeichnerischen Elementen ergänzt, so daß diese Bilder jetzt oft zwischen Malerei und Zeichnung changieren.

Eines der frühesten Beispiele innerhalb dieser Entwicklung ist das Gemälde *Selbstportrait (Bunny)* Abb. 105. Es zeigt in der ikonographischen Nachfolge der Torsi von 1976 den nackten Rumpf von Luciano Castelli im Profil nach rechts. Ihren rechten Oberschenkel hat die Bildfigur waagrecht angehoben, ihren linken Arm nach hinten ausgewinkelt und ihr Rückgrad leicht durchgebogen. Der rechte Arm wurde jenseits des Bildausschnitts in die Höhe genommen, so daß er nicht mehr zu sehen ist. Das Gesäß hat die Figur ins Dreiviertelprofil gewendet. Es wurde mit einer rosafarbenen Quaste ausgestattet, die dem zum Torso verkürzten Selbstbildnis seinen Untertitel gab: Bunny. Bei diesem durch einen String gehaltenen Stummel aus Plüsch handelt es sich um ein erotisch konnotiertes Accessoire, das durch die Zeitschrift *Playboy* bekannt und bis weit in die 70er Jahre hinein von den darin abgebildeten Pin-up-Girls getragen wurde⁴¹. Bereits 1975 hatte sich Castelli ein entsprechendes Requisit besorgt und diverse fotografische Selbstaufnahmen angefertigt, auf denen er, mit nichts anderem bekleidet als mit eng anliegenden Gummistrümpfen und eben jenem Hasenbommel, im Lichtstrahl eines Diaprojektors vor den Gestängen einer weiß lackierten Wandheizung zu sehen ist (Abb. 96). Nach einem Foto aus eben dieser Serie (Abb. 106) ist das hier in Rede stehende Selbstportrait entstanden, wobei die schwarzen Gummistrümpfe sowie die ursprüngliche räumliche Umgebung, in der diese Aufnahmen gemacht wurde, motivisch ausgespart geblieben sind.

Statt im Hintergrund die senkrechten Strukturen des Heizkörpers wiederzugeben, durchwirkte ihn Castelli mit einem regelmäßigen Muster aus hellblauen Punkten, von denen kurvig gebogene rosafarbene Striche abstrahlen. Ein wenig erinnert dieses Muster an das Dekor einer Tapete, so daß der Torso erscheint, als wäre er vor

⁴¹ Jim Peterson, *Playboy 1954-2004*, München 2003.

einer ebenen Wandfläche gesehen. Alleine die Biegungen der rosafarbenen Strahlen verleihen den hellblauen Tupfen eine gewisse Tiefenräumlichkeit, so daß man meinen könnte, die Figur befände sich nicht in der Aufrechten, sondern von oben gesehen auf einem gepolsterten Möbel – einem Sofa oder einem Bett –, das mit tiefer gelegenen Zierknöpfen abgesteppt wurde und dessen Bezug sich in der unmittelbaren Umgebung der Zierknöpfe leicht in Falten wirft. Auch an das Muster einer entsprechend bedruckten Bettwäsche könnte man denken. Gleichwie: Die motivischen Sinnzusammenhänge des Hintergrunds bleiben vage und in ihrer letzten Bedeutung, wie der Inhalt der gesamten Darstellung überhaupt, der Phantasie des Betrachters überlassen. Wiewohl Castelli damit begonnen hat, das von ihm gewählte Motiv vor einem gestalterisch behandelten Hintergrund wiederzugeben, trägt diese gestalterische Behandlung doch nicht zur Klärung der inhaltlichen Zusammenhänge des Bildes bei. Vielmehr dient der Hintergrund dazu, die Phantasie des Betrachters anzuregen, und dazu, das innerhalb der Figur durch den bewegten Duktus begonnene Spannungsfeld über sie hinaus auszudehnen. Entscheidend dabei ist, daß die Figur nicht mehr aus ihrem ursprünglichen motivischen Zusammenhang herausgerissen und isoliert vor einem ikonographisch neutral gebliebenen Hintergrund wiedergegeben wurde, sondern daß Castelli jetzt dazu überging, einen gegenständlichen Hintergrund zu erfinden, der die Figur in ein szenisches Gefüge bindet. Es zeigt sich, daß Castelli mit der fotografischen Motivvorlage freier umging als zuvor, und daß er das dort gefundene Motiv stärker seinen bildnerischen Intentionen untergeordnet hat.

Von besonderem Interesse ist die gestalterische Behandlung des Bildes, das Castelli zunächst entlang der Umrißlinien der Figur als Vorzeichnung mit einem weichen Bleistift ausführte, anschließend in mehreren transparent einander überlagernden Schichten mit rosa und weißer Aquarellfarbe im Binnenbereich der Figur kolorierte und zuletzt mit weißer, rosa und hellblauer Pastellkreide sowie entlang der Konturen erneut mit dem Bleistift zeichnerisch überarbeitete. Sowohl den Bleistift als auch den Pinsel sowie zum Schluß die Ölkreide gebrauchte Castelli ausgesprochen skizzenhaft. In raschen Bewegungen führte er die Stifte und den Pinsel so lapidar über das Papier, daß weite Bereiche des Bildträgers bzw. der jeweils unter den betreffenden Zügen gelegenen Farbschichten gestalterisch ausgespart geblieben sind. Weitläufig mit Farbe bedeckte Flächen gibt es auf diesem Selbstbildnis nicht. Stets brechen die Farbschichten auf und geben die darunter gelegenen Rhythmen zu erkennen. Auch auf deckende Farben verzichtete Castelli beinahe vollständig. Alleine das Rosa des Bommels sowie des um die Hüfte gewundenen Strings wurden deckend aufgetragen. Alle übrigen Partien der Figur sind in transparent einander überlagernde Schichten aufgelöst.

Insgesamt wurde das Gemälde zügig ausgeführt, mit rasch aufs Papier gebrachten Bleistiftstrichen, eilig darüber gelegten Pinselschlägen und in heftigen Bewegungen schwungvoll skizzierten Schraffuren von Ölkreide. Zahlreiche Pentimenti sowie im Fluß der Bewegung nach unten sich ziehende farbliche Rinnsale zeugen von der Geschwindigkeit der Ausführung dieses Bildes, die wie in Rage erfolgte. Die fotografisch vorgegebenen körperbaulichen und organischen Gegebenheiten der Figur waren dem Künstler dabei nur noch vage Anhaltspunkte. Immer wieder treten Aquarellfarbe und Ölkreide über die ursprüngliche Bleistiftzeichnung hinaus, wurde die Bleistiftzeichnung in dynamischen Bewegungen wiederholt und neuerlich überarbeitet. Eine im Bereich des Hüftgelenks ausgespart gebliebene Leerstelle wirkt wie eine Weißhöhung und deutet ein plastisches Volumen mit Höhlungen und Wölbungen an, so daß die Figur alles in allem trotz der Skizzenhaftigkeit, in der sie wiedergegeben wurde, körperlich gerundet und anatomisch schlüssig durchgebildet zu sein scheint. Die fotografische Bildvorlage ist für Luciano Castelli zu einer nur noch grob in den Bereich der Malerei transferierten Orientierungshilfe geworden. Sie diente dem Künstler dazu, die körperbaulichen Gegebenheiten stimmig ins Bild zu setzen. Die gestisch bewegte gestalterische Behandlung des figürlichen Motivs indes entfaltete über der Vehemenz

der Ausführung ein expressives Eigenleben, das sich im Sinne eines autonomen Bildkonzepts ästhetisch verselbständigt und dabei zu einer künstlerischen Ausdrucksqualität gefunden hat, die weit über die Beschreibung des Bildgegenstands hinausgeht und darüber eine autonome bildnerische Erscheinungswirkung hervorbringt. Nicht nur das Motiv an sich ist auf diesem Selbstporträt von inhaltlicher Bedeutung, auch die Art seiner gestalterischen Behandlung versteht sich als unmittelbarer künstlerischer Ausdruck.

Mit dem *Selbstporträt (Bunny)*, das mehr zeichnerische und pinselzeichnerische Gestaltungselemente aufweist als tatsächlich „malerische“, hat Castelli den Schritt hin zu einer gestisch befreiten Ausdrucksmalerei vollzogen, zu einer Malerei, die man als neoexpressionistisch charakterisieren könnte und die später sinngemäß als Malerei der *Neuen Wilden* bezeichnet wurde. Worin sich dieses Selbstbildnis allerdings noch von den späteren Hauptwerken der Malerei im Stil der *Neuen Wilden* unterscheidet, ist die zarte Farbigkeit, in der es wiedergegeben wurde. Abermals waren es Hellblau und Rosa auf weißem Grund, begleitet von dem dunklen Grau der Bleistiftzeichnung, mit denen dieses Bildwerk ausgeführt wurde. Diese Töne stehen in der Folge der von Castelli bereits in seinem Frühwerk am häufigsten eingesetzten und insbesondere auf seinen Aquarellen von 1976 verwendeten Farben. Sie wurden dünnflüssig und transparent aufs Papier gebracht, in einander überlagernden Schichten, die in mehreren Arbeitsgängen eine über die andere gelegt wurden. Bald jedoch sollte sich Castelli von dem Prinzip der Schichtenmalerei verabschieden und zu einer expressiven Ausdrucksmalerei alla prima übergehen, die mit immer kraftvolleren und immer stärker deckenden Farben ausgeführt wurde. Die Palette des Künstlers klärte sich allmählich zu satten Valeurs, die in zunehmend spannungsgeladenen Kontrasten zu einander ins Verhältnis gesetzt wurden.

Eines derjenigen Bilder, mit denen Castelli den Schritt zu kräftigeren Farben und zu starken Kontrasten vollzog, ist das Doppelporträt *Mr. + Mrs. Universum* (Abb. 107). Inspiriert wurde er zu diesem Gemälde durch den Dokumentarfilm *Pumping Iron*, der mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle einen Blick hinter die Kulissen des Wettbewerbs um den Titel des Mr. Universum warf. Das Bildnis zeigt, vor jetzt wieder motivisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund, als einander zugewandte Dreiviertelfiguren zwei Bodybuilder mit athletisch gestählten Körpern: links im Bikini eine junge Frau mit langen Haaren, rechts in Badehose ein kurz geschorener Mann mit eisernen Muskeln. Die Körper der beiden Bodybuilder wurden mit Öl eingerieben, um das Oberflächenrelief ihrer halb nackten Leiber und deren durchtrainierte Muskulatur stärker zur Geltung zu bringen. Repräsentativ haben sie vor den Augen der Öffentlichkeit Aufstellung genommen und stellen sie sich als Paar den Blicken des Betrachters. Mrs. Universum hat sich im Dreiviertelprofil nach rechts ihrem Partner zur Seite gestellt, Mr. Universum ist im halben Profil nach links zu sehen, hat seinen Kopf allerdings in die Frontale gekehrt und blickt mit ernster Gelassenheit dem Betrachter entgegen. Während er seinen linken Arm entspannt nach unten hält, hat er seine rechte Hand um die Hüfte seiner Partnerin gelegt, die ihrerseits nachdenklich an ihm vorbei ins Leere schaut. Ihre Züge wirken trotz des geschminkten Gesichts nur wenig fraulich und herb, ihr Kopf scheint im Vergleich zu den zierlichen Proportionen ihres Körpers etwas zu groß geraten und organisch nicht ganz stimmig auf den schmalen Hals gesetzt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich eine starke Ähnlichkeit des Gesichts dieser jungen Frau mit dem Antlitz von Luciano Castelli (vgl. hierzu etwa Abb. 82 oder Abb. 85 f), und tatsächlich hat der Künstler wie bei einer Montage das Porträt der durchtrainierten Frau durch sein eigenes Konterfei ersetzt, wobei im Hinblick auf die früheren transvestitischen Bilder des Künstlers kaum überrascht, daß sich Castelli hier nicht mit der Figur des Mannes identifizierte, sondern mit der zur Mrs. Universum gekürten Frau.

Bemerkenswert an diesem Doppelporträt, das sich mit der Substitution des Gesichts der Frau durch das Gesicht des Künstlers zugleich als Selbstporträt erweist, ist die besondere gestalterische Behandlung des Bildes, die sich sowohl aus den künstlerischen Intentionen von Luciano Castelli als auch aus den motivischen Gegebenheiten des Themas an sich ergeben hat. Zu diesen motivischen Gegebenheiten zählen unter anderem die eingeölte Körper der Bildfiguren, insbesondere der rechts gezeigten Männerfigur, bei der es sich vermutlich um ein Bildnis des Ägypters Mohamed El Makkawy (geb. 1953) handelt, der 1976 bei der Ausscheidung in Montreal den Titel Mr. Universum im Leichtgewicht erzielte und noch bis Ende der 90er Jahre an diversen Meisterschaften der Internationalen Föderation der Bodybuilder (IFBB) teilgenommen hat. Wen der Bodybuilder darstellt, ist für die inhaltliche Bedeutung dieses Bildes allerdings nur wenig von Belang. Entscheidend ist vielmehr die Tatsache, daß es sich bei dieser Gestalt um einen dunkelhäutigen Männerkörper handelt, den Castelli mit dunkelroter, blaugrüner und schwarzer Farbe wiedergegeben hat und den er mit weißer Aquarellfarbe und mit weißer Ölkreide dort, wo sich auf der dunklen Haut markante Lichtreflexe abzeichnen, aufgehellt hat. Infolge der mit zeichnerischer Vehemenz ausgeführten Aufhellungen ergab sich ein harter Wechsel von Hell und Dunkel, der dem muskulösen Körper durch das Spiel mit der blaugrünen Farbe einen beinahe metallischen Glanz verleiht und durch den die Oberfläche des mit Öl zum Glänzen gebrachten athletischen Leibes eine kraftstrotzende Erscheinungswirkung erhält. Dabei ist eine Diskrepanz zwischen dem Kolorit des Körpers und dem des Gesichts zu beobachten, das insgesamt deutlich heller ausgeleuchtet zu sein scheint. Es wurde überwiegend mit heller roter Farbe ausgeführt, an seinen lichtbeschienenen Partien mit Rosa und Weiß aufgehellt und lediglich in seinen dunklen Bereichen teilweise mit Blaugrün, überwiegend jedoch mit Schwarz abgeschattiert.

Auch bei der Frau läßt sich eine unterschiedliche Behandlung des Inkarnats im Bereich des Körpers und im Bereich des Gesichts beobachten. Der Körper wurde in einem intensiv leuchtenden Rosa wiedergegeben, das in seinen Schattenbereichen mit Rot, Schwarz und Blaugrün abgedunkelt und in seinen lichtbeschienenen Partien mit hellem Rosa und Weiß aufgehellt wurde. Mit diesem Kolorit wirkt der Körper von Mrs. Universum deutlich heller als der ihres Partners. Die Lokalfarbe ihres Inkarnats ist das mittlere Rosa, das sich etwa zwischen ihrer rechten Schulter und dem Oberteil ihres Bikinis abzeichnet, während die Lokalfarbe des Inkarnats von Mr. Universum das intensive Rot zu sein scheint, das am reinsten im mittleren Bereich seines Brustkorbs zu sehen ist. Das Gesicht von Mrs. Universum ist in einem zarten Rosa wiedergegeben und wurde im Bereich seiner lichtbeschienenen Partien ebenfalls mit Hellrosa und Weiß aufgehellt. Kräftig rote und blaugüne Akzente, wie sie auf dem Antlitz von Mr. Universum auszumachen sind, gibt es dort nur selten und wurden ebenfalls mit hellem Rosa oder Weiß übermalt, so daß das Gesicht der jungen Frau insgesamt nicht nur heller wirkt als das Gesicht des Mannes, sondern zugleich auch deutlich heller als das Inkarnat ihres eigenen Körpers.

Entlang der Silhouetten der Figuren sind jenseits ihrer Umrisse zarte Übergänge zu beobachten, in denen sich die rosa oder rote Farbe des Inkarnats mit dem Weiß des darum herum gestalterisch unbehandelt gebliebenen Papiers verbunden haben. Diese samtig weichen Übergänge, die sich insbesondere entlang der Oberschenkel der beiden Bildfiguren sowie entlang der Haare der Mrs. Universum und in der unmittelbaren Umgebung des Kopfes von Mr. Universum beobachten lassen, ergaben sich dadurch, daß Castelli an den betreffenden Stellen nicht mit flüssiger Farbe arbeitete, die er mit dem Pinsel aufgetragen hat, sondern mit farbigem Pulver, dessen Pigmente mit den Fingern in das Papier eingerieben wurden. Die so zustande gekommenen Übergänge kontrastieren stark zu den mit energischem Schwung aufgetragenen Farben in den Binnenbereichen der Figuren, wobei sich dort die Vehemenz des in heftigen Bewegungen geführten Pinsels und die Dynamik der zeichnerisch über das Papier gezogenen Ölkreide synergetisch ergänzen.

Der Gebrauch von Pigmentfarbe war im Œuvre von Luciano Castelli neu. Er verwendete sie teilweise als Pulver, das er mit den Fingern in das weiße Papier eingerieben hat, oder löste sie in flüssigem Kunstharz auf, das sich auch auf größeren Flächen weich fließend verteilen ließ. Die in Kunstharz gelösten Pigmente haben eine deutlich höhere Leucht-, zugleich aber auch eine höhere Deckkraft als die transparent schimmernde Aquarellfarbe, mit der Castelli bis dahin gearbeitet hatte. Überdies hatte die Kunstharzfarbe den Vorteil, rasch zu trocknen und zügig aufgetragen werden zu können, ohne daß sich die Farbe mit dem Ton der darunter gelegenen Schicht vermischte. So ermöglichte der Gebrauch der Kunstharzfarbe gleich Mehrerlei: das farblich einheitliche Arbeiten auf einer großen Fläche, eine Intensivierung der Leucht- und der Deckkraft der Farben, ein zügiges, mithin spontanes und gestisch befreites Arbeiten sowie das Arbeiten nach dem Prinzip der Schichtenmalerei, die den dargestellten Körpern den Eindruck von Plastizität und Tiefenräumlichkeit verleiht (vgl. hierzu insbesondere die Bereiche der Brust, des Bauches und der Oberschenkel der Frau sowie die Regionen des Halses und des Gesichts oder des Rumpfes und der prallen Oberschenkel des Mannes).

Die Vorzüge der in Kunstharz gebundenen Pigmentfarbe machte sich Castelli auch auf dem Gemälde *Carlo* zunutze, auf dem er den Sohn von Irene Staub, seiner damaligen Freundin, in der Rolle eines Sängers porträtierte (Abb. 108). Der damals sechsjährige Junge steht mit breiten Beinen und leicht nach vorn gebeugtem Oberkörper im Rampenlicht einer improvisierten Bühne. Mit seiner rechten Hand hält er sich ein Mikrofon vor den Mund, seinen Blick richtet er nach unten – dorthin, wo das Publikum zu vermuten ist, vor dem der Junge in seiner provokativen Aufmachung vermeintlich seinen Auftritt hat. Bekleidet ist Carlo mit einem engen schwarzen Lederslip und einer aus schwarzem Leder beschaffenen Halskrause, an der eine großgliedrige Eisenkette befestigt ist. Diese Eisenkette reicht bis zu den Handschellen, die dem Jungen um seine Handgelenke gelegt wurden. In dieser martialischen, an das Outfit eines Punk erinnernden Aufmachung steht Carlo dem Betrachter beinahe frontal gegenüber. Auf seinen kindlichen Körper, der hier als Dreiviertelfigur wiedergegeben wurde, trifft von rechts oben ein hartes Scheinwerferlicht. Das abgeschrägte Eck rechts oberhalb des Kopfes gibt zu erkennen, daß es von einem Diaprojektor auf die Bildfigur geworfen wurde und den Hintergrund links zu drei Vierteln in eine hell ausgeleuchtete Licht- und rechts zu einem Viertel in eine dunkel gebliebene Schattenzone unterteilt. Dabei handelt es sich um eine hinter der Figur aufragende Wandfläche, auf die Carlo einen kräftigen Schlagschatten wirft.

Nicht nur der Schlagschatten, auch die Figur selbst wurde streng silhouettiert. Arbeitsmethodisch beschritt Castelli dabei jedoch einen anderen Weg als zuvor. Statt die Umrisse der Figur und die motivischen Gegebenheiten des Hintergrunds mit Bleistift oder mit Ölkreide zeichnerisch vorzubereiten, wie es auf dem Doppelporträt *Mr. + Mrs. Universum* noch geschehen ist, definierte Castelli das Motiv hier in erster Linie aus hartkantig neben einander gesetzte Farbflächen, die er ohne Vorzeichnung scharf gegen einander abgrenzte. Jedem einzelnen Bildelement wurde dabei eine andere Farbe zugewiesen. Die lichtbeschienene Stelle des Hintergrunds wurde in einem leuchtenden Pink ausgeführt, die Schattenzone rechts außen sowie der Schlagschatten der Figur in dunklem Schwarz. Das Inkarnat von Carlo wurde in einem mit Weiß vermischten hellen Gelb ausgeführt, seine Haare sowie das breite Halsband, der schwarze Lederslip und die Schattenregionen im Bereich der Unterarme abermals mit Schwarz. Erst nachdem diese farbflächigen Dispositionen festgelegt waren, wurden die Konturen der Figur mit roter und teilweise hellblauer Ölkreide in schwungvollen Bewegungen nachgezeichnet und die Binnenbereiche der Figur mit hellgelber, hellblauer und weißer Ölkreide überarbeitet, wobei der Richtungsverlauf der Zeichenbewegungen dem Oberflächenrelief der Bildfigur zu entsprechen versuchen. Auch die schwarzen Haare von Carlo wurden in allerdings nur wenigen Zügen zeichnerisch mit weißer Ölkreide überarbeitet, wobei die lapidare Skizzenhaftigkeit hier dazu dient, die krausen Locken der Frisur gestalterisch anzudeuten. Der Hintergrund wur-

de innerhalb der lichtbeschienenen Stelle mit rosa und orangefarbener Ölkreide in schwungvollen Zickzackbewegungen akzentuiert und mit einigen wenigen roten Papierschnipseln beklebt. Türkisfarbene Papierschnipsel finden sich innerhalb des Schlagschattens und oberhalb des rechten Knies der Bildfigur sowie rechts oben im Bereich des Schattens im Hintergrund. Weiter unten und oberhalb der Stirn im Bereich des Haares von Carlo wurde jeweils ein roter Papierschnipsel aufgeklebt. All diese zeichnerischen und als Collage auf die Bildfläche gebrachten Elemente dienen dazu, die monochromen Farbfelder gestalterisch zu beleben und mit spannungsvollen Kontrasten auszustatten.

Mit ihrem hellgelben Inkarnat wirkt die Figur vor dem pinkfarbenen Hintergrund wie phosphoresziert. Der harte Kontrast der Hautfarbe zu den schwarzen Haaren und den schwarzen Accessoires, vor allem aber die tief-schwarzen Schattenfelder im Hintergrund lassen die Szene hell beleuchtet erscheinen, wobei das Licht so senkend auf die Figur und ihre unmittelbare Umgebung trifft, daß es weiteren koloristischen Modulationen keinen Spielraum läßt. So gibt es innerhalb der lichtbeschienenen Partien dieses Bildes keine aufgehellten Glanzpunkte und keine sanft abgestuften Schattenzonen und umgekehrt innerhalb der schattigen Bereiche keine anders als tiefschwarz wiedergegebenen Felder. Alles auf diesem Bild erscheint entweder gleichmäßig grell beleuchtet oder in tiefschwarzes Dunkel getaucht. Daß die Figur trotzdem raumgreifend und plastisch wirkt, ist ihrer jähren Überschneidung des flächigen Hintergrunds zu danken und der naturgetreuen Wiedergabe ihrer organisch gerundeten Silhouette, vor allem aber ihrer zeichnerischen Überarbeitung, deren skizzenhafte Bewegungen die Oberfläche der Figur mit konvexen Wölbungen ausstatten und ihrem Leib eine dem Richtungsverlauf seines natürlichen Oberflächenreliefs entsprechende Form verleihen. Die flächige Untermalung der Figur wird durch die zeichnerischen Elemente in Ölkreide aufgehoben und in eine dreidimensionale Erscheinungswirkung überführt.

Kein Geringerer als Andy Warhol – erneut kommen wir auf die Pop Art zurück und auf einen ihrer bedeutendsten Vertreter – sollte einige Jahre später die Kombination von flächigem Farbauftrag und den Gegenstand akzentuierender Zeichnung aufgreifen und seine allerdings nicht mit malerischen Mitteln, sondern als Siebdruck wiedergegebenen Porträtdarstellungen aus der Zeit der frühen 80er Jahre mit farbigen Ölkreiden im Konturlinienstil überarbeiten. Zwar tat Warhol dies nicht unter dem Rückgriff auf das Gemälde *Carlo* oder auf eines der anderen Bilder von Luciano Castelli, doch zeigt sich an dieser analogen Entwicklung, wie sehr die neuen bildnerischen Mittel, die Castelli auf seinen Gemälden von 1977 vorbereitete, in der Luft gelegen haben und wie weit Castelli zugleich mit seinen neuen gestalterischen Ansätzen seiner Zeit voraus gewesen ist. Was die Bedeutung der Kontur, auf dem *Carlo*-Gemälde überwiegend mit roter Ölkreide ausgeführt, als zeichnerischem Element innerhalb der Malerei angeht, sollten später auch solche Künstler wie Rainer Fetting, Salomé oder Bernd Zimmer nachziehen, also die wichtigsten Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden*, wie schließlich überhaupt das Arbeiten mit Umrißlinien und Konturen eines der charakteristischen Stilmerkmale dieser neuen Kunstströmung geworden ist.

Auch für das weitere Œuvre von Castelli war die Kontur als gestalterisches Mittel in der Kombination mit malerischen Bildelementen von großer Bedeutung. Die auf großem Format wiedergegebene Darstellung *Roter Teufel* (Abb. 110) zeigt im Rollenspiel das Selbstbildnis des Künstlers mit leuchtend rosarotem Inkarnat und einer teilweise in roter, überwiegend jedoch in schwarzer Ölkreide ausgeführten Umrißlinienzeichnung, die ihrerseits das ursprünglich gleichermaßen im Umrißlinienstil skizzierte Motiv nach dessen malerischer Behandlung als deskriptives Element wiederholt. Fast nackt sitzt er im Profil nach links auf einem Barhocker. Dabei hat er nichts anderes am Leib als einen goldenen String. Sein Gesicht ist partiell durch eine große Augenmaske verdeckt, auf seinem Kopf trägt er eine eng anliegende rote Haube, die mit goldenen Pailletten besetzt ist. Wie aus

der Bewegung heraus wendet er in dieser Aufmachung seinen Kopf mit einem feisten Lächeln auf den Lippen über die linke Schulter hinweg dem Betrachter entgegen. Seinen Oberkörper hat Castelli dabei leicht nach vorne gebeugt. Mit spitz ausgestelltem Ellbogen stützt er sich mit seiner linken Hand von der Rückenlehne des Barockers ab. Insgesamt erscheint die Szene wie in einem spontanen Augenblick gesehen. Der körpersprachliche Ausdruck der Figur ist frei von künstlichen Attitüden. Er wirkt natürlich und ungezwungen. Beinahe scheint es, als wäre Castelli in seiner Rolle als roter Teufel während eines unbedachten Moments aufgenommen, worauf er heiter und gelassen reagiert. Diabolisch wirkt er dabei nicht, eher freundlich und entspannt. Wären da nicht die faunische Haube auf seinem Kopf und der glühend rote Leib, käme man kaum auf die Idee, daß die hier gezeigte Figur tatsächlich eine Inkarnation des Bösen sei. Vielmehr wirkt sie mit ihrer Augenmaske wie ein Narr zur Faszinationszeit, dem satanische Boshaftheiten fremd geblieben sind.

Was die gestalterische Behandlung des Bildes betrifft, so wurde der Binnenbereich der Figur mit rosa, bisweilen auch orange schimmernder Pigmentfarbe ausgeführt, die an manchen Stellen mit den Fingern in das Papier eingerieben, meist jedoch in Kunstharz gebunden mit dem Pinsel aufgetragen und gemäß des Oberflächenreliefs der Bildfigur mit weißer Aquarellfarbe aufgehellt bzw. mit roter Pigmentfarbe intensiviert wurde. Im Gesicht erfolgte die Aufhellung mit weißer Aquarellfarbe, teilweise aber auch zeichnerisch mit weißer Ölkreide. Ebenfalls mit weißer Aquarellfarbe wurde auch die Augenmaske überarbeitet, die wegen der darunter gelegenen roten Pigmentschicht ins Rosafarbene überspielt. Die Haube auf dem Kopf, der untere Rand der Augenmaske sowie der String der halb nackten Bildfigur und die Stuhllehne, auf der sich der rote Teufel mit seiner linken Hand abstützt, wurden in Blattgold wiedergegeben und im Bereich der Stuhllehne zusätzlich mit einer schwarzen Umrißlinienzeichnung konturiert.

Im Vergleich zu der stark auf die Höhlungen und Wölbungen des Oberflächenreliefs der Bildfigur bezogenen, pinselrhythmisch wie koloristisch entsprechend differenzierten gestalterischen Behandlung des roten Teufels nimmt sich die gelbe Wand, vor der die Bildfigur wiedergegeben wird, eintönig und flach aus. Wohl wurde auch sie nicht wirklich einheitlich mit gelber Farbe ausgemalt, sondern treten, wie sich bei genauerem Hinsehen zeigt, einige farbige Verdichtungen in einen unregelmäßig über die Bildfläche verteilten Wechsel zu stärker transparent schimmernden Partien, doch wirkt der Hintergrund im Vergleich zur Figur insgesamt organisch ungliedert und eben. Allerdings wechseln auch hier die Bewegungsrichtungen des Pinsels, wobei sie sich in der Nähe zur Bildfigur überwiegend an deren Silhouette bzw. in ihrer Nachbarschaft zu den Formatgrenzen meist an deren orthogonalen Verlaufsrichtungen orientieren. Diese Richtungswechsel werden jedoch nur aus unmittelbarer Nähe wahrgenommen. Aus größerer Entfernung, die der Betrachter einnehmen muß, um das figürliche Motiv in seiner Gesamtheit zu überblicken, verschmilzt der bewegungsrhythmisch differenzierte und in seiner Farbinintensität variierte Hintergrund zu einer monochromen Wandfläche, welche die plastisch durchgebildete Figur ohne Licht-Schatten-Modulationen und ohne raumgreifende Effekte wie eine motivisch unbesetzt gebliebene, alleine farbgestalterisch begründete Fläche hinterfängt.

Tatsächlich zeigt der Vergleich dieses Bildes mit der fotografischen Vorlage, nach der es gemalt wurde (Abb. 109), daß der ursprünglich motivisch besetzte Hintergrund auf dem Gemälde durch die monochrom gefärbte Wandfläche ersetzt wurde. Auf dem Foto erkennt man im Hintergrund ein großes dunkles Holzregal, in dessen Fachböden Flaschen und Gläser untergebracht sind, ein Rührbecher und andere Utensilien einer Cocktailbar, und an dessen oberer Paneele die fotografische Ablichtung des Gemäldes einer halb nackten Männerfigur prangt: einer im halben Profil nach links wiedergegebenen Figur nach der Art des Bodybuilders auf dem Doppelporträt *Mr. + Mrs. Universum* (Abb. 107). Von den Flaschen und von den Gläsern, auch von dem Foto, ja

von der ganzen Hausbar im Hintergrund der fotografischen Selbstaufnahme ist auf dem Gemälde nichts zu sehen. Stattdessen zeigt es die Figur vor jenem motivisch neutral gebliebenem Hintergrund, der dem Künstler als monochrome Farbfläche dazu dient, das intensive Rosa, in dem das Inkarnat des roten Teufels ausgeführt wurde, in seiner Leuchtkraft zu intensivieren; denn dies war eines der zentralen künstlerischen Anliegen von Luciano Castelli zu dieser Zeit: Seine Bilder leuchtstark und intensiv auf den Betrachter wirken zu lassen, ihnen Energie und Spannung zu verleihen, auf daß sie kraftvoll aus dem Bildgeviert heraus in den Realraum des Betrachters wirken und den Betrachter emotional unmittelbar ansprechen als solche Darstellungen, die mit ruhigen Pinselzügen in moderater Farbigkeit ausgeführt wurden. So tritt auf dem Gemälde *Roter Teufel* nicht nur die bewegte Pinselführung in Erscheinung, mit der die Bildfigur und der monochrome Hintergrund behandelt wurden, sondern auch und gerade die Leuchtkraft der Farben, die sich in ihrer Wirkungsintensität durch eine großflächige Gegenüberstellung gegenseitig steigern. Unterstützt wird diese gegenseitig sich intensivierende Farbwirkung durch die Beschränkung des Kolorits auf die beiden Werte (Rosa-)Rot und Gelb, die dieses Bild beherrschen. Das Schwarz der Umrißzeichnung, die mit Blattgold ausgeführten Partien sowie die mit weißer Farbe erfolgten Aufhellungen vermögen es nicht, diesen Kontrast zu mildern. Sie sollen es auch nicht, daher wurden sie in so geringem Umfang und in so moderater farblicher Eigenwertigkeit zum Einsatz gebracht.

Auf die Verwendung weiterer Farben, die das im wesentlichen zweifarbige Gemälde zu einer vielfarbigen Komposition erweitert hätten, wurde weitestgehend verzichtet. Erst auf der zweiten Fassung des selben Motivs, diesmal als *Fauné* betitelt, sollte Castelli zu einer gesteigerten Buntheit gelangen, wobei diese faktisch gesteigerte Buntheit optisch nicht so sehr ins Gewicht fällt, da die gelben, roten, blauen, grünen und rosa Farbsprengsel, die den Hintergrund einnehmen, kleinteilig und unter der großzügigen Aussparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds aufs Papier gebracht und sowohl durch die Kleinteiligkeit an sich als auch durch die Vorherrschaft der weißen Grundfläche in ihrer Wirkungsintensität gemildert wurden (Abb. 111). Obschon dieses 1978 ausgeführte Rollenselbstporträt im Hintergrund in quirliger Buntheit erscheint, wirkt es insgesamt, und dies nicht zuletzt aufgrund des deutlich verkleinerten Bildformats und aufgrund der auch im Binnenbereich der Figur gegenüber dem Vorgängerbild beruhigten Pinselführung, auf den Betrachter nicht so eindringlich wie die erste Fassung von 1977.

Es zeigt sich, daß Castelli, der während seines Aufenthalts in Rom, wohin er mittlerweile gezogen war und von wo aus er zwischen dort, Luzern und Zürich hin und her pendelte, nur wenige Gemälde schuf, noch immer auf der Suche nach neuen, intensiv auf den Betrachter wirkenden künstlerischen Ausdrucksmitteln war, seine Stilsprache kontinuierlich und mit einer gestalterischer Systematik weiterentwickelte. Wohin ihn diese Entwicklung führen sollte, werden die Gemälde von 1978 zeigen. Ehe wir diese Arbeiten einer genaueren Betrachtung unterziehen, seien die charakteristischen Wesensmerkmale der Bilder aus der Zeit von 1976 bis anfangs des Jahres 1978 im Überblick zusammengefaßt:

Wir haben gesehen, daß Luciano Castelli, der sich zunächst auf die Verwendung der Töne Hellblau und Rosa beschränkte, in seinem Kolorit immer intensiver wurde, immer kraftvoller. Das blasse Hellblau ist allmählich einem strahlenden Cyan gewichen, das milde Rosa einem ins Magentarote überspielenden Rosa bzw. einem kraftvoll leuchtenden Pink. Bald kamen neue Werte hinzu: zunächst die beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß, dann die Primärfarbe Gelb sowie schließlich die bunten Farben Gelb, Rot und Blau sowie die Sekundärfarben Grün und Orange. Statt mit transparent schimmernden Aquarellfarben, anfangs in Hunderten von Schichten hauchzart über einander gelegt, arbeitete Castelli ab Ende 1976 immer öfter mit deckenden Pigment- oder Kunstharzfarben, die er in einer spontan auf die Bildfläche gebrachten Malerei alla prima in nur noch ver-

hältnismäßig wenig Schichten über einander lagerte. Der Bewegungsfluß des Pinsels wurde dabei immer heftiger, die Zeichnung in Ölkreide immer lapidarer und immer rascher ausgeführt. Für das Inkarnat der Figuren wählte Castelli immer öfter rote und rosa Töne als Lokalfarbe, die dann mit Schwarz und/oder Rot abgeschattiert bzw. mit Weiß und/oder Rosa im Bereich der lichtbeschienenen Partien farblich aufgehellt wurde. Nicht nur die Farben wurden immer kräftiger und immer bunter, auch die Pinselführung wurde immer heftiger und immer öfter mit zeichnerischen Elementen ergänzt. Was ebenfalls zu beobachten ist, sind die allmählich immer größer gewordenen Bildformate. Waren um 1976 große Formate noch eher die Ausnahme, wurden sie im Lauf der Jahre 1977 und 1978 zur Regel. Die Werke von 1976 wurden fast ausschließlich auf dem Format von 100 x 70 cm ausgeführt. Später arbeitete Castelli zwar ebenfalls auf dieser Blattgröße, wechselte aber immer öfter auf das große Format von 140 x 100 cm.

Größere Formate, kräftigere Farben, eine zunehmende Buntheit und der heftig bewegte Duktus, druckstark und eilig aufs Papier gebracht – das sind die wesentlichen Merkmale der Bilder von Castelli aus der Zeit von 1976 bis Anfang 1978. Sie stehen stilistisch am Beginn einer stark ins Expressive überspielenden, im weiteren Verlauf des Jahres 1978 zunehmend vom Impetus des Gestischen getragenen Ausdrucksmalerei, mit der Castelli eine neue Phase seines künstlerischen Schaffens eingeleitet hat. Die stilistische Entwicklung, die seine Bilder in der Zeit von 1976-78 genommen haben, sollte die Malerei im Stil der *Neuen Wilden* vorbereiten.

3.2.7 Zu neuen Wegen: Irene 1978

Waren es seit Mitte der 70er Jahre überwiegend Selbstporträts, die Castelli auf seinen Bildern zeigte, teils in transvestitistischer Aufmachung, teils im Rollenspiel, eher selten in der natürlichen Repräsentation, widmete er sich 1978 zum ersten Mal seit seinem Doppelporträt *Marina + Luciano* (Abb. 54) der Darstellung einer weiblichen Bildfigur: seiner damaligen Freundin Irene Staub, die mit ihrem Sohn Carlo in Zürich lebte und dort als Schauspielerin tätig war. Irene war eine mondäne junge Frau, selbstbewußt und attraktiv, impulsiv und von einer starken erotischen Ausstrahlung. Sie verstand es, sich vor der Kamera in Szene zu setzen und war geübt darin, sich den Blicken des Betrachters in exaltierten Posen zu präsentieren. Castelli hatte Irene Ende 1976 kennengelernt. Sie war der eigentliche Grund, weshalb er von Rom aus nicht nur gelegentlich nach Luzern, sondern in regelmäßigen Abständen immer wieder auch nach Zürich reiste.

Bereits seit 1977 stand Irene für Luciano Castelli Modell – nicht für Gemälde zunächst, sondern als Assistenzfigur für theatralisch inszenierte Selbstfotografien (Abb. 112). Bald entdeckte Castelli Irene aber auch als Modell für seine Gemälde. Es entstand eine kleine Serie von Büstenporträts, auf denen der Künstler dem extravaganten und mondänen Wesen dieser impulsiven Frau bildlichen Ausdruck zu verleihen suchte. Der Aspekt der psychologischen Durchdringung der Bildfigur war für die weitere Entwicklung der Gemälde von Castelli von großer Bedeutung, geht die ins Expressive gesteigerte Farbigkeit der jetzt entstandenen Bilder und die Vehemenz der Pinselführung doch wesentlich darauf zurück, das extrovertierte, spontane und impulsive Temperament von Irene gestalterisch adäquat ins Bild zu setzen. Nicht durch außergewöhnliche Posen oder durch einen artifiziellen körpersprachlichen Ausdruck sollte der Persönlichkeit des Modells Rechnung getragen werden, sondern durch die gestalterischen Mittel mit denen die junge Frau wiedergegeben wurde.

Das Bildnis Abb. 114 zeigt Irene mit hochgesteckten Haaren schulterfrei im Büstenporträt vor dem Hintergrund einer mit großen Druckbuchstaben ausgestatteten Plakatwand. Während die junge Frau mit ihren Schultern im Viertelprofil nach links zu sehen ist, hat sie ihren Kopf dem Betrachter zugewendet, dem sie aus ihren mandelförmigen Augen mit provozierender Lässigkeit entgegen blickt. Ihr wulstiger Mund ist mit rotem Lippenstift geschminkt und mit Lipgloss zum Glänzen gebracht, die Augenregion mit Wimperntusche, Brauenstift und unterem Lidschatten scharf akzentuiert. Der Ausdruck ihres elegant geformten Gesichts changiert zwischen Melancholie und Härte, zwischen erotischer Leidenschaft und rationalem Kalkül. Obschon das Motiv des Büstenporträts an sich eher unpräzise gewählt ist und Irene keine körpersprachliche Exaltationen zeigt, sagt dieses Bildnis doch einiges über die Person der jungen Frau aus: über ihre selbstbewußte, überlegene, aber auch lässige Art, über ihr elegantes, unnahbares und zugleich sensibles Wesen. Ihr Blick ist skeptisch und distanziert, durchdringend dabei und von suggestiver Kraft. Ohne irgendwelche Handlungsaktivitäten an den Tag zu legen, vermag sie es alleine mit ihren Augen und durch die mimische Gradwanderung zwischen Gefühlskälte und Schwermut, den Betrachter in ihren Bann zu ziehen. So erscheint Irene dem Betrachter als geheimnisvolle Bildfigur, die abgeklärt und mit nonchalanter Eleganz, mit erotischer Ausstrahlung und dennoch natürlichem Wesen dem Betrachter begegnet.

Dem Bildnis dieser charismatischen jungen Frau, die edel wirkt, rein und unschuldig, zugleich aber auch berechnend und so, als verfüge sie mit ihrem paralysierenden Blick über übersinnliche Fähigkeiten, im Gestalterischen eine adäquate Erscheinungswirkung zu verleihen, bediente sich Castelli einer expressiven, gestisch bewegten Malweise, zu der zeichnerische, pinselzeichnerische und graphische Elemente in ein Spannungsverhältnis treten und die zwischen flächig beruhigtem Farbauftrag (insbesondere im Bereich des Hintergrunds und der rot gefärbten Lippen) und bewußt offen gelassenen Stellen (ebenfalls sowohl im Hintergrund, vor allem aber im Mittelfeld des Gesichts sowie in den Regionen des Halses und der Schultern) wechselt. Die Buchstaben im Hintergrund sowie die Formen der Büste und der Binnenorgane des Gesichts, die Struktur der Haare schließlich wurden mit schwarzer Ölkreide im Umrißlinienstil wiedergegeben – in graphischer Glätte im Hintergrund, in lapidarer Skizzenhaftigkeit und mit einigen bewußt gesetzten Pentimenti im Bereich der Büste. An manchen Stellen wurde die Umrißlinienzeichnung abschließend wiederholt, so daß sie, hart und druckstark aufs Papier gebracht, nicht wie eine schiere Vorzeichnung anmutet, sondern als explizites gestalterisches Mittel zum Einsatz gelangte.

Im Hintergrund dominieren ein sattes Schwarz und das Gelb der Binnenflächen der Großbuchstaben im oberen bzw. das ausgespart gebliebene Weiß der Binnenflächen der etwas kleiner ausgefallenen Großbuchstaben im unteren Bereich der Plakatwand. Die Büste selbst wurde mit stark bewegtem Duktus in Hellblau und zartem Rosa ausgeführt, welches das milde Hellblau in den Bereichen der Schattenzonen als farbige Nuance unterfängt. Im Bereich der lichtbeschiedenen Partien indes setzen sowohl die hellblauen als auch die rosa Akzente aus, so daß dort jeweils das Weiß des Papiers offen zutage tritt, was der Büste selbst gemäß der natürlichen Gegebenheiten des Oberflächenreliefs eine in Höhlungen und Wölbungen geschiedene, mithin die Plastizität der Figur betonende Erscheinungswirkung verleiht, in der sich Irene vor dem räumlich flach gebliebenen Hintergrund abhebt. Zusätzlich gesteigert wird der Kontrast zwischen der Flachheit des Hintergrunds und der Plastizität der Büste durch den schmalen Schlagschatten, den Irene links neben der Silhouette ihres Gesichts auf die Wandfläche wirft. Zusammen mit den gestalterisch aufbrechenden Partien des Gesichts und der Schulterregion ergibt sich durch die charakteristische Platzierung des Schattens der Eindruck, die Büste würde von einem von rechts oben auf die Figur treffenden Schlaglicht hart beleuchtet werden.

Alles in allem wird das Gemälde von scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten beherrscht, wobei selbst die zarten Töne des Inkarnats im Vergleich zu den ausgesparten Partien des weißen Papiers wie dunkel gefärbte Schattenzonen erscheinen. Gelb neben Schwarz, Schwarz auf Weiß, Hellblau und Rosa auf Weiß sowie Hellblau und Rosa im Kontrast zu Schwarz, Weiß und Gelb sind der vorherrschende Vier- bzw. Fünfklang, in dem dieses Bildnis ausgeführt wurde. Das leuchtende Rot der Lippen sowie der partiellen Untermalungen in den Augenregionen und entlang des Wangenknochens, dort gegenständlich als Wangenrouge zu interpretieren, leuchtet als zusätzlicher koloristischer Akzent hervor und verleiht dem farblich an und für sich eher sparsam behandelten Gemälde insgesamt den Eindruck von strahlender Buntheit.

Die Bewegungsrichtungen des Pinsels orientieren sich im Bereich des Hintergrunds in der Nähe zu den Formatgrenzen an deren orthogonalen Verlaufsrichtungen bzw. in der Nähe zu den Konturen der Buchstaben und der Silhouette der Büste an deren Umrisen – und zwar sowohl in den Binnenbereichen der Buchstaben als auch außerhalb dieser Lettern im Bereich der schwarzen Grundfläche, auf der sie erscheinen. Im Binnenbereich der Büste hingegen folgen die Bewegungsrichtungen des Pinsels sowohl den Linien der in schwarzer Ölkreide ausgeführten Umrißzeichnung als auch dem organischen Verlauf des natürlichen Oberflächenreliefs der Bildfigur. Dabei wurde der Pinsel in schwungvollen Zügen über das Papier geführt, in lapidarer Skizzenhaftigkeit und gestisch bewegt, dem bewegten Impetus der malenden Hand stärker verpflichtet als den organischen Dispositionen der Büste an sich, die mit expressiver Wucht und spontanem Ausdruck des Pinselzeichnerischen mehr den psychologischen Apperzeptionen des Künstlers gemäß ausgeführt zu sein scheint als den tatsächlichen motivischen Gegebenheiten der Bildfigur zu entsprechen. Einen bewegungsrhythmischen Kulminationspunkt stellen dabei die hochgesteckten Haare von Irene dar. Dort verschwistern sich die schwarz und gelb grundierte Flächenmalerei mit der hellblauen Pinselzeichnung und der zeichnerisch geführten schwarzen Ölkreide zu geradezu eruptiv auf der Bildfläche sich entladenden Farbwirbeln, die mehr bedeuten als eine bloß durcheinander geratene Frisur. Sie sind das energetische Zentrum dieses Bildes, in dem sich die expressive Kraft des Duktus zu einem ausdrucksstarken Spannungsgeflecht bündelt. In ihrer dynamisch bewegten gestalterischen Wucht korrespondiert diese Region mit der offenen Malweise im Zentrum des Gesichts und in der Region der Schultern und kontrastiert diese stark vom Impetus des Gestischen getragene Pinselführung hart zu den flächig beruhigten Partien im Hintergrund.

Gestalterisch lebt das Bildnis der Irene von den scharfen Kontrasten der in ihrer Leuchtkraft gegenseitig sich steigernden Farben und von dem Spannungsverhältnis zwischen einer deckend ausgeführten Flächenmalerei (Hintergrund) und den seismographischen Entladungen einer offenen, dabei dynamisch bewegten und von zeichnerischen Elementen begleiteten Spontanmalerei (Bildfigur). In welch ausufernden Bewegungen der Pinsel dabei mitunter über die Bildfläche geführt wurde, läßt sich nicht zuletzt an einigen Farbkleckschen und Tropfspuren ablesen, die versehentlich aufs Papier geraten sind und als Zeichen des zügigen Arbeitens bewußt stehen gelassen wurden. Sie treten insbesondere dort in Erscheinung, wo das Weiß des Papiers in weiten Bereichen gestalterisch ausgespart geblieben ist, sowie auf den schwarzen Flächen im Hintergrund. Aber auch jenseits der mit schwarzer Ölkreide gezeichneten Umrandung der Porträtbüste, die das Bildnis der Irene wie ein Bild im Bild erscheinen läßt und die als graphische Beschneidung des Formats den Bildcharakter betont, sind solche Tropfspuren verschiedentlich zu beobachten. Zugleich macht die schwarze Umrandung der Porträtbüste deutlich, daß es sich bei dieser Darstellung um den motivischen Ausschnitt einer fotografischen Bildvorlage handelt, um eine in den Bereich der Malerei übertragene Polaroidaufnahme, deren rechte Hälfte einschließlich eines Teils des unteren und des seitlichen Bildrandes motivisch wiedergegeben wurde.

Ebenfalls nach der Vorlage einer Polaroidaufnahme ausgeführt, gestalterisch allerdings malerischer umgesetzt und noch stärker als auf dem zuvor genannten Bild vom Impetus einer gestisch bewegten Ausdrucksmalerei getragen, nimmt sich das Brustbildnis Abb. 115 aus, welches Irene in dem martialischen Outfit einer mit schwarzer Lederjacke und Schildkappe bekleideten Domina zeigt. Insgesamt wirkt dieses Bild noch härter als das zuvor genannte Porträt, heißblütiger im Wesen der Bildfigur, vor allem aber wilder in der Art der gestalterischen Behandlung, die sich koloristisch jetzt auf den Kontrast von Schwarz, Weiß, Rosa und Rot konzentriert und sich – was den Bewegungsfluß des Pinsels angeht – mit eruptiver Kraft auf der Bildfläche entlädt. Zeichnerische Elemente, die mit schwarzer Ölkreide und mit weichem Bleistift ausgeführt wurden, sind gestalterisch in den Hintergrund getreten und spielen für die Formgebung nur eine untergeordnete Rolle. Stattdessen dominieren nun die bewegten Rhythmen des in leidenschaftlicher Bewegtheit mit energischem Schwung kraftvoll über die Bildfläche geführten Pinsels. Auch hier dienen der spannungsgeladene Farbkontrast sowie die Bewegtheit des Duktus dazu, dem mondänen und extrovertierten, diesmal herrisch erscheinenden und von heißblütigem Temperament durchdrungenen Wesen der Bildfigur einen ganz unmittelbaren gestalterischen Ausdruck zu geben.

Zu sehen ist Irene jetzt in einem etwas größeren Bildausschnitt. Sie wurde mit ihrem Oberkörper erneut im halben Profil nach links wiedergegeben, hat ihren Kopf jedoch frontal in Richtung des Betrachters gewendet und schaut diesem mit durchdringendem Blick unvermittelt entgegen. Ihr körpersprachlicher und mimischer Ausdruck wirkt kraftvoll, selbstbewußt und mondän. Während ihre rechte Schulter nach unten fällt, hat sie ihre linke Schulter in einer eleganten Ausdrucksbewegung leicht angehoben. Unterstützt wird die Geschmeidigkeit ihrer Bewegung durch die gerundeten Polster, mit denen ihre offen getragene schwarze Jacke im Schulterbereich unterfüttert ist. Ihr dominantes, herrisches Wesen kostümisch zum Ausdruck zu bringen, hat sie ihre Schildmütze tief ins Gesicht gezogen. Diese martialisch anmutende Kopfbedeckung ist mit einem lackledernen Schild und oberhalb der Stirn mit senkrecht angeordneten Nieten ausgestattet, die das scharf auf die Bildfigur treffende Licht in metallischer Härte reflektieren. Auch die gleichermaßen aus schwarzem Leder beschaffene Jacke spiegelt im Bereich des Kragens das hart auf die Büste treffende Schlaglicht wider. Der scharfe Kontrast zwischen dem Schwarz dieser Jacke und dem zarten Rosa der nackten Haut im Bereich des Dekolletés steigert die aggressive Gesamtwirkung dieses Bildes, wie überhaupt das kompositionsästhetische Zusammenspiel von Rosa und Schwarz bzw. Rosa, Rot, Schwarz und Weiß, zumal in der hier gezeigten expressiven Malweise auf die Bildfläche gebracht, insgesamt eine brachiale Grundstimmung verbreitet. In ihrer martialischen kostümischen Aufmachung befindet sich Irene kaum einen Schritt weit entfernt vor dem Hintergrund einer ungegliederten schwarzen Wand. Diese weist eine seidig matte Oberfläche auf, die das grelle Licht, das wieder von rechts oben auf die Büste trifft, in verschiedenen Qualitäten reflektiert: als samtig weicher Schimmer in der rechten Bildhälfte, als scheinbar unkontrolliert über die Bildfläche tanzende Irrlichter entlang der linken Formatgrenze.

Bemerkenswert an dem vorliegenden Gemälde sind die gestalterischen Aussparungen entlang einer fiktiven Grenze, die zwischen dem oberen und dem unteren Rand des Bildes und dem eigentlichen Bildausschnitt eingehalten wurde und die auf diese Weise die Ausschnitthaftigkeit des figürlichen Motivs sowie den bildnerischen Charakter des mit Farbe und Pinsel ausgeführten Gemäldes ikonographisch betont. Die Idee, das Porträt oben und unten mit einer motivisch ausgespart gebliebenen Randzone auszustatten, geht auf die fotografische Vorlage zurück, nach der Castelli dieses Bildnis geschaffen hat und die nach allen vier Seiten über gleichermaßen weiß gebliebene Ränder verfügte. Castelli nutzte das Motiv der Randzonen als gestalterisches Mittel zur Überwindung

der „ästhetischen Grenze“⁴², die er im Ikonographischen dadurch erzielte, daß er die Schildkappe auf dem Kopf von Irene oben in den weißen Randbereich hinein ragen, und im Gestalterischen dadurch, daß er die über die Bildgrenzen sich ziehenden Farbkleckse und Rinnsale in die weißen Bereiche vordringen ließ – im oberen Bereich des Bildes ebenso wie unten. Das Gemälde scheint aus der Fläche heraus förmlich in den Realraum des Betrachters hinein zu tropfen. Malerei wird auf diese Weise dem Betrachter näher gebracht, die ungestüme Bewegtheit des Pinsels in ihrer expressiven Wucht betont. Auf kaum einem anderen Gemälde zuvor übte sich Castelli in einer so bewegten, mit eruptiver Kraft auf die Bildfläche geklatschten Pinselführung. Der Wechsel zwischen einer flächig zugekleisterten und einer betont offenen, dabei das Weiß des Bildgrunds als eigenständigen Farbwert nutzenden Malweise läßt dieses Gemälde in seiner reduzierten Farbigkeit spannungsgeladen und ungestüm erscheinen.

Zusammen mit dem paralysierenden Blick der Bildfigur, ihrem martialischen Outfit und ihrem mondänen Wesen wirkt dieses skizzenhaft dahin geworfene, dennoch porträtgenau erfaßte, dabei psychologisch durchdrungene und im Gestalterischen von enormer Ausdruckskraft getragene Bildnis expressiv und wild. Es wurde mit gestischer Verve ausgeführt, impulsiv und in raschen Bewegungen. Dabei wirkt es auf den Betrachter wuchtig, kraftvoll und ausdrucksstark. Castelli hat mit den Irene-Porträts von 1978 zu einer vom Impetus des Spontanen, des Gestischen und des Unmittelbaren getragenen Ausdrucksmalerei gefunden, mit der er die Phase seines künstlerischen Frühwerks abgeschlossen und Phase der Malerei im Stil der *Neuen Wilden* begonnen hat.

In den zurückliegenden Kapiteln haben wir gesehen, wie die Malerei von Luciano Castelli immer bunter, immer größer in den Formaten und immer bewegter in der Pinselführung geworden ist. Nach den ersten künstlerischen Anfängen in den gemalten Tagebüchern und den in Ton modellierten bzw. auf kleinformatigen Aquarellen wiedergegebenen Darstellungen von Gebrauchsgegenständen des täglichen Bedarfs, die mit dem fiktiven Leben der Lucille zu tun haben, wurden ab 1973 das Porträt der Freunde des Künstlers, vor allem aber sein Selbstporträt bzw. Rollenselbstporträt das zentrale Thema im Œuvre von Luciano Castelli. Er behandelte das Porträt auf dem Gebiet der Malerei ebenso wie im Bereich der Fotografie, die 1974 und 1975 sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel geworden ist. Erst 1976 fand Castelli zur Malerei zurück. 1977 und 1978 vollzog er allmählich den Schritt von einer feinpinslerisch ausgeführten Schichtenmalerei zur dynamisch bewegten Ausdrucksmalerei, die schließlich – wie die nächsten Kapitel zeigen werden – nach dem Umzug des Künstlers von Luzern nach Berlin zur vollen Entfaltung gelangte.

3.3 Castelli, Berlin und die Malerei der Neuen Wilden

Im Herbst 1978 zog Luciano Castelli nach Berlin, wo er mit seinen Ansätzen zu einer neuen expressiven Ausdrucksmalerei auf fruchtbaren Boden traf. Die Zeit war reif für eine impulsive Malerei, die dem Lebensgefühl der jungen Generation aus der Seele sprach. Die späten 70er Jahre waren eine Zeit, die durch Proteste in politischen und gesellschaftspolitischen Belangen gekennzeichnet war, die eine quirlige Hausbesetzerszene hervor-

⁴² Der Begriff der „ästhetischen Grenze“ bezeichnet die Nahtstelle zwischen dem Bildraum und dem Realraum des Betrachters. Unter dem Versuch der „Überwindung der ästhetischen Grenze“ versteht man das Bemühen des Künstlers, Bildraum und Realraum fließend in einander übergehen zu lassen. Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Mannheim 1931.

gebracht hat und originelle Erscheinungsformen des Widerstands gegen die Obrigkeit. Sie waren aber auch eine Zeit, in der die jugendliche Subkultur von New Wave und Punk mit all ihren Ausdrucksmöglichkeiten um sich griff, welche von exzentrischen äußeren Aufmachungen über eine besonders harte Form der Rockmusik bis hin zu den Hervorbringungen des Graffiti reichten. Es war die Zeit der „neuen deutschen Literatur“, des „neuen deutschen Films“ und der „neuen deutschen Welle“. Berlin spielte für den Zeitgeist jener Tage eine ganz besondere Rolle: das subkulturelle Reizklima in dieser Stadt, die multikulturelle Vielfalt dort sowie die freizügige Atmosphäre, die in den Westsektoren herrschte und insbesondere in Kreuzberg, wohin Castelli ziehen sollte.

Die Malerei, zu der Castelli im Dunstkreis der Berliner Subkultur gefunden hat, war eine unmittelbare Fortsetzung der stilistischen Entwicklung seiner Werke aus den letzten Monaten in Luzern und in Rom. Mit ihr führte Castelli weiter, was er mit seinen Arbeiten von 1976 bis 1978 begonnen hatte: eine überwiegend figurlich gebundene, dynamisch bewegte und von harten Kontrasten getragene Ausdrucksmalerei, die sich auf immer größeren Formaten ereignete und spontan, unverbraucht und eruptiv auf die Bildfläche brachte, was die Einfälle des Augenblicks vorgegeben haben. Es entstanden Darstellungen von expressiver Kraft: Männerbilder, Frauenbilder, Selbstporträts. Die Themen, die Castelli in Berlin aufgegriffen hat, speisten sich aus seinem persönlichen Erleben, aus seinen daran sich entzündenden Phantasien und aus seinen Rollenspielen, die er alleine oder mit Freunden in manchmal aufwendig realisierten Inszenierungen zur sichtbaren Wirklichkeit werden ließ. Romantische Verklärungen und erotische Tabuüberschreitungen waren dabei ebenso an der Tagesordnung wie laszive Übersteigerungen der Bildfiguren oder deren exotische Exaltation.

Die Gemälde der Berliner Jahre im Thematischen, im Ikonographischen und im Stilistischen einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, ist die Aufgabe der folgenden Kapiteln. Sie verlassen im Methodischen das Prinzip der chronologischen Reihung und gliedern das Œuvre von Luciano Castelli stattdessen nach thematischen Gesichtspunkten. Zugleich werfen sie einen Blick über die Berliner Jahre hinweg bis in die Zeit nach der Übersiedlung des Künstlers nach Paris (1989) und bis in die ersten Jahre des neuen Millenniums. Mit dieser zeitlichen Erweiterung gelangen wir zu einer ziemlich kompletten Übersicht über das ikonographische Programm des Künstlers fast bis in unsere Tage und zu einer Charakterisierung der Entwicklung der stilistischen Merkmale seiner bis dahin wichtigsten Arbeiten. Inhaltliche Überschneidungen lassen sich dabei nicht immer vermeiden und sollen zur Klärung der Zusammenhänge beitragen bzw. zur Vervollständigung des Bildes, das wir im folgenden über das Œuvre von Luciano Castelli erhalten.

3.3.1 Luciano Castelli und die Künstler vom Moritzplatz

Bereits wenige Wochen nach seiner Ankunft in Berlin lernte Castelli durch die Vermittlung von Claudia Skoda die Künstler der *Galerie am Moritzplatz* kennen, einer Selbsthilfegalerie in der Oranienstraße, die anderthalb Jahre zuvor von Salomé gegründet worden ist und sich binnen kürzester Zeit zum eigentlichen Zentrum der Malerei der *Neuen Wilden* in Berlin entwickelt hat. Aus der Bekanntschaft von Castelli mit den Künstlern vom Moritzplatz gingen die Freundschaften mit Salomé und mit Rainer Fetting hervor, die bald zur Entstehung zahlreicher Gemeinschaftsbilder führte. Diese Phase des kollektiven Miteinanders bildet den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchungen über die weitere Entwicklung der Malerei von Luciano Castelli im Stil der *Neuen Wil-*

den, wobei der zeitlichen Abfolge entsprechend zunächst die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé und anschließend die Zusammenarbeit von Castelli und Rainer Fetting behandelt werden.

3.3.1.1 Luciano Castelli und Salomé – Gemeinschaftsprojekte

Als Castelli im Herbst 1978 nach Berlin kam, wohnte er zunächst in der Fabrik von Claudia Skoda, der Berliner Modemacherin, die soeben ihre ersten internationalen Erfolge verzeichnen konnte. Skoda war eine Freundin von Irene Staub, der damaligen Geliebten des Künstlers. Anlässlich einer Modenschau, die im Sommer 1978 stattgefunden hat und zu der Claudia Skoda Irene als Mannequin engagiert hatte, lud die junge Designerin Castelli dazu ein, sie in Berlin zu besuchen, um ihn dort mit den rezenten Tendenzen der Gegenwartskunst bekannt zu machen. Als er einige Wochen später dieser Einladung folgte, war er so fasziniert von dem subkulturellen Reizklima in dieser Stadt, daß er schon nach wenigen Tagen beschloß, sich ebenfalls in Berlin niederzulassen. Er gab seine Logis in Rom auf und zog an die Spree, wo er fürs Erste Quartier gefunden hat, wo bis vor kurzem noch Martin Kippenberger (1953-1997) lebte und arbeitete: in den Fabrikräumen von Claudia Skoda in der Zossener Straße in Kreuzberg.

Die Modeschauen von Claudia Skoda hatten nur wenig mit dem traditionellen Auf- und Abstolzieren magersüchtig erscheinender Mannequins zu tun. Ihnen war eher der Charakter von künstlerischen Happenings zu eigen. Dabei war Skoda stets auf der Suche nach jungen Künstlern mit ausgefallenen Ideen, die sie in ihre Präsentationen eingebunden hat. Nicht zuletzt dieses Interesses wegen kannte sie sich in der Berliner Kunstszene bestens aus. Sie wußte genau, wo neue Tendenzen am Entstehen waren und kannte freilich auch die Künstler der *Galerie am Moritzplatz*, die unweit von ihrem eigenen Studio mit fulminanten Ausstellungen und rauschenden Festen auf sich aufmerksam machten. Als dort die Eröffnung einer Ausstellung mit Bildern von Salomé anstand, nutzte sie die Gelegenheit, Castelli in den Kreis der Künstler dieser Selbsthilfegalerie einzuführen und ihn mit den führenden Köpfen bekannt zu machen: mit Helmut Middendorf, mit Bernd Zimmer, vor allem aber mit Rainer Fetting und mit Salomé. Die Ausstellung, die am Moritzplatz eröffnet wurde, trug den Titel *Frühling, Sommer, Herbst, Winter* und zeigte die Jahreszeitenbilder von Salomé mit ihren homoerotischen Motiven.

Eröffnet wurde die Ausstellung am 10. November 1978. Als Castelli in der Begleitung von Claudia Skoda die Galerie betrat, war er begeistert von dem, was er dort zu sehen bekam – und zwar von der drastischen Offenheit der Motive, die Salomé auf seinen großen Leinwänden präsentierte, ebenso wie von der expressiven Kraft, mit der dieser Künstler seine leuchtenden Farben in bewegten Pinselschlägen auf die Bildfläche klatschte. So etwas hatte damals noch niemand gesehen. Castelli erkannte sofort, daß Salomé ein Maler war, der mit seiner Hinwendung zum strahlenden Kolorit und zur gestisch bewegten Pinselführung gestalterisch die gleiche Richtung eingeschlagen hatte wie er selbst, und ließ sich von Claudia Skoda diesem Maler vorstellen. Noch am selben Abend zeigte ihm Salomé in seinem Atelier über den Räumen der Galerie all seine Bilder. Die beiden Künstler unterhielten sich beinahe die ganze Nacht hindurch über ihre Arbeiten. Sie schlossen Freundschaft und verabredeten, künftig einige gemeinsame Projekte zu unternehmen – allerdings nicht auf dem Gebiet der Malerei, wie man anlässlich der Begegnung zweier Maler vermuten möchte, sondern zunächst auf dem Gebiet der Musik.

3.3.1.1.1 Salomé

Salomé (eigentl. Wolfgang Cihlarz, geb. 1954) war ein junger Künstler, der 1974 von Karlsruhe nach Berlin gezogen war und dort an der Hochschule der Künste (HdK) in der Klasse von Karl Horst Hödicke (geb. 1938) Malerei studierte⁴³. Im Mai 1977 gründete er, angeregt durch seinen Lehrer und nach dem Vorbild der Selbsthilfegalerie *Großgörschen 35*, gemeinsam mit einigen Studienkollegen die *Galerie am Moritzplatz*, in der er bis zu deren Auflösung (1982) regelmäßig ausstellte. Darüber hinaus hatte Salomé seit 1977 bereits in diversen Berliner Galerien ausgestellt, so daß er, als Castelli ihn kennenlernte, zwar kein Unbekannter mehr gewesen ist, doch mit seinen 24 Jahren noch am Beginn seiner künstlerischen Karriere stand.

Die Bilder, mit denen Salomé seine Laufbahn als Maler begonnen hat, waren ganz anders als diejenigen, die Castelli 1978 am Moritzplatz zu sehen bekam. Seine frühesten Arbeiten waren teilweise abstrakt ornamentale, teilweise ins Surrealistische überspielende symbolistische Bilder, die sich stilistisch an den frühen Arbeiten von Salvador Dalí und an den visionären Landschaften von Yves Tanguy orientierten. Während seiner Zeit an der HdK behandelte Salomé dann immer öfter figürliche Motive. Dabei entdeckte er sich selbst als Modell und schuf er mit zunehmendem handwerklichem Können eine Reihe von Selbstbildnissen in ungekünstelten Gesten vor monochromem, flächig zugemaltem Hintergrund. Dabei verwendete er Eitempera- und Kunstharzfarben auf Nessel und wechselte er von den kleinen Formaten zu solchen Bildgrößen, die das figürliche Motiv in seinen natürlichen Verhältnissen wiedergeben. Nach und nach hielten transvestitistische Sujets Einzug in die Themenwelt der Bilder von Salomé, wobei sich der Künstler jetzt um eine möglichst naturalistische Darstellung seiner Motive bemühte. Dabei bediente er sich bunter Farben, die er ab 1976 durch die Beimischung von Weiß zu zarten Pastelltönen lichtete und mit schwarzen oder dunklen Werten hart kontrastierte. Helle Beigetöne, zartes Orange und liches Rosa, manchmal ein helles Gelb beherrschten nun seine Arbeiten, gelegentlich waren ein liches Grün oder helle Blautöne zu sehen.

Ab 1977, also ein Jahr vor der Begegnung von Luciano Castelli mit Salomé, wurde das Kolorit seiner Bilder und der körpersprachliche Ausdruck seiner Figuren immer expressiver. Salomé begann, sich selbst in exaltierten Posen abzubilden, halb nackt oder nackt, so daß der zarte Hutton seines weich modellierten Körpers hart zu dem feuerroten Laken kontrastierte, auf dem er sich in lasziven Ausdrucksbewegungen räkelt, und zu der pechschwarzen Umgebung, in der er seine Figuren zeigte. Licht wurde auf seinen Bildern immer wichtiger, eine an das *Chiaroscuro* von Caravaggio erinnernde Helldunkelmalerei. In dieser Zeit entdeckte Salomé für sich auch das monumentale Bildformat. Wiewohl er noch immer eine verhältnismäßig disziplinierte Pinselführung pflegte, welche die Figur in ihrer räumlichen Umgebung realistisch und mit genau beobachteten Licht-Schatten-Modulationen wiedergegeben hat, begann sich sein vormals glatt verriebener Farbauftrag allmählich in koloristisch nuancierte Farbsprengsel aufzulösen. Auch ließ Salomé jetzt zum ersten Mal versehentlich aufs Bild geratene Farbkleckse und Rinnsale auf der Leinwand stehen. Zu den zunehmend exaltierten Posen der in aller Regel vereinzelt wiedergegebenen Bildfigur und dem jähen Kontrast ihres zarten Inkarnats zu den schwarzen Accessoires gesellte sich eine zunehmend expressiver ausgeführte offene Malweise, die bereits ahnen läßt, in welche Richtung sich die Malerei auf seinen Bildern entwickeln sollte.

1978 schließlich, einige Monate vor der Eröffnung der Ausstellung *Frühling, Sommer, Herbst, Winter*, begann die Malerei von Salomé förmlich zu explodieren. Er schuf seine Jahreszeitenbilder sowie die Gemälde *Babylon* und *Rosa Zeiten*, die den Beginn der Malerei im Stil der *Neuen Wilden* in seinem Œuvre markieren.

⁴³ Salomé (Hrsg.), *Salomé by Salomé*, Stuttgart 1992.

Immer öfter bediente er sich jetzt leuchtender Farben, die er in starken Kontrasten hart neben einander setzte. Seine Pinselführung entlud sich in eruptiven Bewegungen, die Farbe wurde unter der Freisetzung von sichtbar stehen gelassenen Klecksen und Rinnsalen in großzügigen Gesten auf die Leinwand gebracht. Die Gemälde selbst nahmen monumentale Formate an und konnten, mitunter als Triptychon konzipiert, zwei Meter hoch und bis zu sechs Meter breit sein. Doch nicht nur im Gestalterischen kam es zu einer expressiven Befreiung des künstlerischen Ausdrucks, auch im Motivischen holte Salomé jetzt ganz weit aus: Seine Gemälde zeigten homoerotische Szenen, auf denen sich die Figuren hemmungslos und in unverblümter Freizügigkeit ihren sexuellen Triebblüsten hingeben. Diese Bilder waren mit ihren tabuüberschreitenden Sujets ein Angriff auf die Geschmackskultur der bürgerlichen Gesellschaft. Sie waren ein Befreiungsschlag auf gestalterischer Ebene ebenso wie im Motivischen und verstanden sich als Angriff auf die intellektuelle Kunst der 70er Jahre. Sie zeugen von der Lust des Künstlers an der Provokation und von seiner Lust an der Unmittelbarkeit des Farbauftrags. Trotz ihrer gegenständlichen Wiedererkennbarkeit waren diese Gemälde zugleich der gestalterische Ausdruck einer reinen Malerei. Die kontraststark neben einander gesetzten Farben und die eruptive Kraft des gestisch bewegten Pinsels ließen diese Bilder in ihren monumentalen Formaten wie ein Aufschrei erscheinen. Ihr Hall tönte vom Moritzplatz hinaus in die Welt, die nun gespannt nach Berlin zu schauen und gierig aufzunehmen begann, was aus den Ateliers der Künstler vom Moritzplatz hervorgebracht wurde. Der Grundstein für den internationalen Durchbruch der Malerei der *Neuen Wilden* war gelegt. Salomé wurde zur Leitfigur dieser neuen Kunstrichtung.

Insgesamt haben die Bilder von Salomé und die Bilder von Luciano Castelli eine ganz ähnliche Entwicklung genommen: Beide Künstler haben autodidaktisch mit naiven Zeichnungen begonnen, beide haben sich später einer akademischen Ausbildung unterzogen (an der HdK in Berlin der eine, an der Kunstgewerbeschule in Luzern der andere), beide haben sich zu Beginn ihres künstlerischen Schaffens mit transvestitischen Themen befaßt sowie mit dem Selbstporträt und dem Rollenselbstporträt, beide haben nach einer Phase realistischer (Salomé) bzw. fotorealistischer (Castelli) Erscheinungsformen des Bildnerischen allmählich zu einem expressiven Malstil gefunden: zu einer mehr und mehr gestisch bewegten offenen Pinselhandschrift auf immer größer gewordenen Bildformaten und in immer leuchtender neben einander gesetzten Farben. Beide suchten im Dunstkreis der jugendlichen Subkultur thematische Anregungen und fanden unter dem Eindruck der Erscheinungsformen des Transvestitismus, des New Wave und des Punk zu neuen Bildwelten, mit denen sie an der bürgerlichen Geschmackskultur und am intellektuell überfrachteten Kunstverständnis der 70er Jahre rüttelten, um schließlich zu einer neuen, sinnfrohen und rauschhaften Malerei zu gelangen, die dem damals tot geglaubten Tafelbild neue inhaltliche und neue ästhetische Qualitäten verleihen sollte. Gerade die Parallelen ihrer künstlerischen Entwicklungen waren es und der grundsätzliche Gleichklang ihrer Ansichten über die Funktionen und die ästhetischen Prinzipien des Bildnerischen, derentwegen sich Castelli und Salomé, als sie nach der Ausstellungseröffnung am Moritzplatz im Atelier von Salomé zusammengesessen hatten, so gut verstanden und derentwegen sie im Morgengrauen beschlossen haben, einige gemeinsame Projekte zu unternehmen.

3.3.1.1.2 Geile Tiere

Bereits während seiner ersten Begegnung mit Salomé entdeckte Castelli eine Gitarre in dessen Atelier, auf der er spontan zu improvisieren begann. Salomé, der selbst Keyboard spielte und ein leidenschaftlicher Sänger gewesen ist, stellte mit einiger Überraschung fest, daß Castelli nicht nur ein interessanter Künstler, sondern auch ein begabter Musiker war. So verabredeten die beide, sich künftig öfter zu treffen, um gemeinsam Musik zu machen. Die *Geilen Tiere* waren geboren, eine zunächst als Duo gegründete Punkrockband, die für öffentliche Auftritte und für Schallplattenaufnahmen später um weitere Musiker erweitert werden sollte.

Castelli und Salomé trafen sich von nun an beinahe täglich. Sie machten Musik zusammen, entwarfen diverse Szenarien für ihre öffentlichen Auftritte und ließen ihre Bühnenideen in Atelierperformances und auf fotografischen Selbstinszenierungen immer konkreter werden (Abb. 118 ff). Als *Geile Tiere* absolvierten sie in Berliner Szeneclubs bald ihre ersten Konzertauftritte (u.a. in so legendären Kneipen wie dem *Dschungel*, dem *Exzess* und dem *SO 36*) und spielten sie ihre erste Schallplatte ein: eine im Studio des Trance-Gitarristen Manuel Götsching⁴⁴ produzierte Single, die von Castellis Jugendfreund Franz Marfurt aus Luzern finanziert wurde und in der Berliner Subkultur eingeschlagen hat wie eine Bombe. Bekannt geworden ist Castelli mit Manuel Götsching durch die Vermittlung von Rosemarie Müller („Rosi“), einem jungen Fotomodell, das für Claudia Skoda als Mannequin und Sekretärin arbeitete und damals die Geliebte von Götsching gewesen ist. Als Sängerin hatte sie bereits seit den frühen 70er Jahren an verschiedenen Musikprojekten von Götsching mitgewirkt. Gemeinsam mit Claudia Skoda gründete sie die Band *Die Dominas*, die 1980 im Studio von Götsching, der nach seiner Zusammenarbeit mit den *Geilen Tieren* gezielt den Kontakt zu Musikern aus den Bereichen des Punk und des New Wave suchte, gleichermaßen eine Schallplatte aufnehmen durfte. Es zeigt sich, daß Castelli und Salomé mit dem *Geile Tiere*-Projekt in der Berliner Musikszene einiges in Bewegung gebracht haben.

Der Publikumserfolg der ersten Single der *Geilen Tiere* war so groß, daß Castelli und Salomé die Band bald durch weitere Musiker verstärken konnten: durch Eschi Rehm (Keyboards, zweite Gitarre und Chor)⁴⁵, Luis Walter (zweite Stimme) und Udo Jünemann (Schlagzeug)⁴⁶. Castelli selbst spielte Gitarre und Baß, Salomé

⁴⁴ Bekannt geworden ist Manuel Götsching (geb. 1952) durch seine Band *Ash Ra Tempel*, die neben *Tangerine Dream*, *Kraftwerk* und Klaus Schulze zu den bedeutendsten Vertretern der *Kosmischen Musik* der 70er Jahre zählte. Die Musik von Götsching war völlig anders als die der *Geilen Tiere*. Sie war ruhig und sphärisch, entspannend und von meditativer Kraft. Sie war bestens geeignet, sich kontemplativ in eine andere Welt zu träumen und in eine Art Trance zu versinken. Mit ihren synthesizergestützten Klangeffekten war die Musik von Manuel Götsching Vorbild für die späteren Bewegungen des *New Age*, des *Trance* und des *Techno-Trance*. Gegen Ende der 70er Jahre, also zu jener Zeit, als Götsching den *Geilen Tieren* sein Studio zur Verfügung stellte, flossen auch einige Elemente aus den Bereichen der Punkmusik und des New Wave in seine Stücke mit ein. Selbst Disco- und Funkrhythmen sind in seinen Kompositionen aus den späten 70er und frühen 80er Jahren auszumachen. An dieser Entwicklung waren Luciano Castelli und Salomé mit ihren Kompositionen nicht ganz unbeteiligt. Im wesentlichen blieben die Kompositionen von Manuel Götsching jedoch auch durch die 80er Jahre hindurch psychedelisch, sphärisch und meditativ. Bis heute arbeitet Götsching mit dem Synthesizer und mit dem Computer, mit denen er die Klänge seiner Gitarre sphärisch verfremdet. Auf Trancefestivals im nahen und im fernen Osten begeisterte er seine Zuhörer mit phantastischen Klangerlebnissen, die er mit einigem elektrotechnischem Aufwand seiner Gitarre entlockte. Seine letzten großen Auftritte hatte Götsching unter dem Künstlernamen *Ashra* sowie als Gast bei verschiedenen Musikgruppen gegen Ende der 90er Jahre. Heute agiert der in Berlin lebende Musiker überwiegend im Hintergrund. Er unternimmt diverse Projekte mit Klaus Schulze und ist als Produzent und Studiomusiker tätig.

⁴⁵ Eschi Rehm war in Berlin einer der wichtigsten Musiker im subkulturellen Underground. Er bildete zusammen mit Mabel Aschenneller das Duo *Die Gesunden*, verkehrte im Dunstkreis der Gruppen *Transplantis*, *Ideal* und *Ton Steine Scherben* und stand mit den später populär gewordenen Sängern Rio Reiser und Blixa Bargeld in Verbindung. Er inspirierte Nina Hagen zu einigen Stücken (u.a. zu dem Titel *Wau-Wau* auf deren zweiten LP *Unbehagen*). Sein Einfluß auf die Musikszene in Berlin reichte bis in die zweite Hälfte der 80er Jahre. Heute ist Eschi Rehm überwiegend als Studio- und als Filmmusiker tätig. Noch immer lebt und arbeitet er in Berlin.

⁴⁶ Über die Biographie von Luis Walter und von Udo Jünemann (geb. 1959) sowie über deren Bedeutung innerhalb der Berliner Musikszene gibt es derzeit keine weiteren Belege. In einem Interview, das ich mit Udo Jünemann führen durfte, erfuhr ich, daß er und Luis Walter als ambitionierte Autodidakten zur den *Geilen Tieren* gestoßen sind. Jünemann, der gerade aus Hannover nach Berlin übersiedelt war, arbeitete damals im *Slumberland*, einer exotischen Szenekneipe in der Nähe des

übernahm in erster Stimme den Gesang und bediente den Synthesizer. In dieser Formation spielten die *Geilen Tiere* 1980 ihre erste Langspielplatte ein (*Geile Tiere Berlin*) sowie 1981 eine weitere Single und 1982 schließlich eine zweite Langspielplatte (*Geile Tiere GEE BEE DEE*). Mit ihren Singles, vor allem aber mit ihren beiden LPs erzielten die *Geilen Tiere* große Verkaufserfolge. Selbst im europäischen Ausland waren die Platten der *Geilen Tiere* sehr begehrt, insbesondere in England, dem „Mutterland“ des Punk. Ohne daß sie es bei ihrer ersten Begegnung hätten ahnen können, sind aus Salomé und Castelli binnen kürzester Zeit professionelle Musiker geworden. Die Wertschätzung, die sich die *Geilen Tiere* in der Berliner Punkszene erarbeitet haben, ging soweit, daß sie 1982 sogar für ein Konzert in der Berliner Eisssporthalle als Vorgruppe für Nina Hagen engagiert wurden. Ihre Musik war laut, wild und schrill. Sie war von markigen Rhythmen gekennzeichnet, von harten Baßläufen und von exotischen Klängen aus dem Synthesizer. Dazu gab es zynische, provokative, manchmal auch satirische oder absurde Texte, die – teilweise in Englisch, meist jedoch in Deutsch – bisweilen ins Lyrische überspielten und manchmal an die lautmalerischen Vokalisationen des Dadaismus erinnern.

1983 wurde aus den *Geilen Tieren* die *Opéra par Hasard*. Die Mitglieder dieser neuen Band waren Luciano Castelli (Gitarre und Baß), Salomé (Synthesizer und Gesang) und Rainer Fetting (Schlagzeug). Die Gruppe formierte sich in dieser neuen Konstellation mit einem neuen musikalischen Programm anlässlich der Gemeinschaftsausstellung *Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting. Peintures 1979-1982* im *Musée d'art contemporain* in Bordeaux⁴⁷. Dort bot sich den drei Künstlern die Gelegenheit, vor der Kulisse ihrer Bilder ein Konzert aufzuführen. Weitere Auftritte der *Opéra par Hasard* gab es wenig später im *Théâtre Le Palace* in Bordeaux und auf der Konzertbühne des *Centre Pompidou* in Paris. Der Name, den die drei Künstlerfreunde für ihre neue Band gefunden haben, bezog sich auf das zufällige Zustandekommen dieses Projekts. Er war ebenso mit Bedacht ausgewählt wie zuvor der Name *Geile Tiere*. Letzterer bezog sich auf die animalischen Triebkräfte, denen Castelli und Salomé während ihrer Auftritte freien Lauf lassen wollten. Er spielte auf ihre Lust am Leben an, auf ihre Lust am Sex und an der Musik, auf ihre Lust an der ungestümen heftigen Malerei und auf die künstlerischen Unternehmungen, die sie spontan und impulsiv nach dem Prinzip des Instinktiven zum Ausdruck brachten. Ins Erotische überspielende Tabuüberschreitungen, wie sie Salomé auf seinen Gemälden mit homoerotischen Motiven und wie sie Castelli auf seinen transvestitischen Selbstinszenierungen gezeigt hat, waren dabei ein fester Bestandteil des Programms der *Geilen Tiere*. Sie wollten provozieren, sie wollten schockieren, sie wollten aufrütteln – die bürgerliche Gesellschaft ebenso wie die Jugendlichen der Subkultur. Ihre Auftritte waren nicht nur im Musikalischen, sondern auch im Habituellen spektakulär. Das Outfit der Bandmitglieder war transvestitisch und martialisch zugleich. Es bestand aus hohen Stöckelschuhen, engen schwarzen Lederhosen oder Strümpfen, Strapsen und Miedern, die sie an halb nackten Leibern trugen. Ihre Augen umrandeten die Bandmitglieder mit schwarzer Schuhcreme, ihre Münder bemalten sie mit dunklem Lippenstift. Ihre Leiber überzogen sie mit quer verlaufenden Striemen, die wie Peitschenhiebe oder verschmierte Blutspuren aussahen. Die Ausdrucksbewegungen, die sie in diesen Aufmachungen auf der Bühne vollzogen, waren ekstatisch, exaltiert und lasziv – manchmal verfüh-

Nollendorfplatzes, in der anfangs seiner Berliner Zeit auch Luciano Castelli jobbte. Luis Walter arbeitete damals im *Dschungel*. Die beiden kamen unabhängig von einander zu den *Geilen Tieren*: Luis Walter über einen Freund von Castelli, Udo Jünemann über Castelli selbst, an den ihn der Diskjockey des *Slumberland* verwiesen hatte, als Jünemann diesen danach fragte, ob er nicht eine Band wüßte, die einen Schlagzeuger sucht. Nach der Auflösung der *Geilen Tiere* verloren sich die Bandmitglieder aus den Augen. Jünemann und Walter nahmen, jeder für sich, an verschiedenen Musikprojekten teil. Spektakuläre Auftritte hatten sie nach ihrer Beteiligung an den *Geilen Tieren* allerdings nicht mehr. Aus dem Musikgeschäft haben sich beide nach und nach verabschiedet. Sie leben heute ein zurückgezogenes Leben und gehen, wie etwa Udo Jünemann, der als Verwaltungsbeamter im Berliner Baureferat tätig ist, bürgerlichen Berufen nach.

⁴⁷ *Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting. Peintures 1979-1982*. Ausstellung im *Musée d'art contemporain de Bordeaux* vom 31. Januar bis 5. März 1983. Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen: *Musée d'art contemporain de Bordeaux* (Hrsg.), *Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting. Peintures 1979-1982*, Bordeaux 1983.

rerisch, manchmal obszön und sehr auf die erotische Reizwirkung der ostentativ zur Schau gestellten Körper bedacht (Abb. 121).

Die Auftritte der *Opéra par Hasard* hingegen waren völlig anders. Dort kostümierten sich Castelli, Fetting und Salomé in futuristischen Gewändern, die teils aus der Welt des Ballett (Salomé) und teils aus den Kostümen eines spanischen Stierkämpfers (Castelli) abgeleitet waren (Abb. 122). In diesem Outfit spielten die Künstler eine sphärisch klingende experimentelle Musik, die mit den provokativen Selbstinszenierungen der *Geilen Tiere* nichts mehr zu tun hatte. Tondokumente haben sich von den Auftritten der *Opéra par Hasard* leider nicht erhalten.

Die Zeit der *Geilen Tiere* war mit den Auftritten der *Opéra par Hasard* unwiderruflich zu Ende gegangen. Es gab programmatische Auseinandersetzungen von Castelli und Salomé mit den übrigen Bandmitgliedern, die Salomé nicht „wild“ genug gewesen sind. Zunächst wurde Udo Jünemann durch einen neuen Schlagzeuger ersetzt, bald jedoch schief das ganze Projekt allmählich ein, wofür nicht nur die grundsätzlichen Diskussionen zwischen den Bandmitgliedern verantwortlich waren, sondern vor allem die künstlerischen Erfolge von Castelli und von Salomé. Nicht nur die Zeit der *Geilen Tiere* ging ihrem Ende entgegen, auch die Zeit der inzwischen begonnenen künstlerischen Zusammenarbeit von Castelli und Salomé und anschließend die Zeit der Zusammenarbeit von Luciano mit Rainer Fetting. Mehr und mehr ging nun jeder, Castelli und Salomé ebenso wie die Bandmitglieder der *Geilen Tiere* und Rainer Fetting, seine eigenen Wege. Als sich die *Opéra par Hasard* anlässlich der Ausstellung in Bordeaux formierte, war die Zeit des kollektiven Miteinanders von Castelli und Salomé bzw. von Castelli und Fetting auf dem Gebiet der Malerei bereits zu Ende.

3.3.1.1.3 *Big Birds*

Der eigentliche Ursprung für die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé lag in dem Musikprojekt *Geile Tiere*. Um ihre öffentlichen Auftritte vorzubereiten und um Plakatmaterial zu schaffen, das für die *Geilen Tiere* werben sollte, fertigten Castelli und Salomé per Fernauslöser fotografische Selbstaufnahmen an, die sie in dem Outfit zeigen, in dem die beiden Künstlerfreunde später auf die Bühne gehen wollten (Abb. 118 ff). Diese fotografische Selbstinszenierungen waren Kostümprobe, Probeauftritt und Herstellung von Werbematerial zugleich, fand allerdings unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt und diente den beiden Künstlern in erster Linie zur Selbstkontrolle.

Die Fotos, die im Vorfeld der Auftritte von Castelli und Salomé entstanden sind, sollten eine bildliche Umsetzung der punkig harten und derben Musik der *Geilen Tiere* sein, der erotischen Reizwirkung, die ihre Protagonisten auf der Bühne ausstrahlten und der animalischen Ursprünglichkeit, die sie in ihrer martialischen Aufmachung zum Ausdruck bringen wollten. Dies war die inhaltliche Zielsetzung der im Frühjahr und im Sommer 1979 entstandenen Ablichtungen. Bei diesen Aufnahmen handelt es sich um bewußt in extreme Lichtverhältnisse getauchte Schwarzweißbilder. Sie wurden auf grobkörnigen Filmen abgelichtet, um im Zusammenspiel mit der Härte des Kontrasts von Schwarz und Weiß die Eindringlichkeit des bildlichen Ausdrucks zu steigern. Graue Zwischentöne wurden möglichst vermieden. Dies zu bewerkstelligen, kleidete Castelli sein Atelier mit einer schwarzen Lackfolie aus, vor der die beiden Künstler mit ihrer hellen Haut und in ihren lackledernen Kostümen posierten. An ihren Leibern trugen sie nichts anderes als eine eng anliegende schwarze Lederhose (Salomé) bzw.

eine dunkle, mit metallisch funkelnden Fäden durchwirkte Strumpfhose (Castelli) und lange, bis über die Ellbogen reichende schwarze Handschuhe aus glänzendem Latex. An ihren Oberkörpern blieben sie nackt. Diese kostümische Aufmachung genügte bereits, die Bildfiguren auf den Betrachter wild und erotisch wirken zu lassen. Verstärkt wurde dieser Eindruck zusätzlich durch den kahl geschorenen Kopf von Salomé und durch die dunkle Umrandung der Augen der beiden Akteure, die auf diese Weise wie eine Inkarnation blutrünstiger Bestien erscheinen. In ihrer Aufmachung wirken Salomé und Castelli auf diesen Aufnahmen lüstern, triebgesteuert und martialisch zugleich. Sie rufen bei ihren Zuschauern die Assoziation von brutalen, ungezügeln und wollüstigen Instinktwesen hervor – von „geilen Tieren“, die in einem Augenblick zärtlich und sanft sein können und im nächsten Moment blutfräßig und wild.

Als Castelli und Salomé Claudia Skoda von ihren Fotoarbeiten berichteten und die Modemacherin die ersten Ablichtungen der *Geilen Tiere* gesehen hat, kam sie auf die Idee, die beiden Künstler für ihre nächste Modenschau im Herbst zu engagieren und sie im Rahmen einer Performance vor Publikum auftreten zu lassen. „Für mich war es immer sehr wichtig, Künstler und andere Leute [in meine Modenschauen] mit einzubeziehen. Es macht mir einfach jede Menge Spaß, mir etwas mit anderen Leuten zusammen auszudenken. Es ist viel motivierender, wenn man sieht, daß jemand Teil einer Idee geworden ist und mit einem an etwas zusammenarbeitet“, sagte Claudia Skoda später in einem Interview⁴⁸. Sie setzte sich mit Castelli und Salomé zusammen und erörterte mit ihnen verschiedene Themen, unter die sie ihre nächste Modenschau stellen könnte. Das Leitmotiv, an dem sie für ihre Strickmodelle gerade gearbeitet hat, waren exotische Vögel. Während sie den Künstlern davon erzählte, kam Salomé die Idee, als kreischende Vögel aufzutreten, die mit schwingenden Armbewegungen von Ast zu Ast hüpfen und wild durch die Gegend flattern. Er engagierte einen Zirkusakrobaten und ließ sich und Castelli in die Kunst der Seilakrobatik einweisen. Dazu spannten die beiden Künstler dicke Tauen durch ihre Ateliers, an denen sie üben konnten und an denen sie sich wie Vögel zu bewegen versuchten (Abb. 123-131). Daß sie an ihren Seilen eher wie Menschenaffen oder wie im Dschungel lebende Eingeborene hangelten, lief ihrer Absicht, bei Claudia Skoda als Vögel aufzutreten, keineswegs zuwider. Vor allem aber inspirierte diese Tatsache Castelli und Salomé zu ihrem ersten Gemeinschaftsbild (Abb. 133) und jeden der beiden Künstler zu einer Reihe eigenständig ausgeführter *Seiltänzer*-Bilder.

Am 11. November 1979 war es soweit. Nach vielen Monaten akrobatischer Übungen war für Castelli und Salomé der Augenblick des Auftritts gekommen. Um ihre Kollektion angemessen präsentieren zu können, hatte Claudia Skoda die Berliner Kongreßhalle angemietet. Samstagabend wurde sie mit ihrer Truppe in die Halle eingelassen, in der Nacht baute sie die Bühne und das erforderliche Equipment auf. Am nächsten Morgen ging sie mit ihren Mannequins in den Zoo, um dort anstelle einer Probe das große Vogelhaus zu besichtigen. Als sie die jungen Frauen aufforderte, die Vögel genau zu studieren, waren diese ziemlich überrascht. „Sie standen natürlich alle ziemlich verblüfft da. Und dann machte ich eine Vogelimitation und sagte zu ihnen >Hört auf zu reden – jetzt wird gezwitschert!<. Das wirkte wie ein Zauber. Wir brauchten keine weiteren Proben mehr“⁴⁹. Am Abend defilierten die Modelle wie Vögel durch die Halle – stolz wie Pfauen die einen, lustig zwitschernd die anderen und zaghaft piepsend die dritten. Es war ein skurriles Happening, untermalt von Geräuschen von Manuel Göttsching, in dessen Studio Castelli und Salomé kurz zuvor ihre erste Single eingespielt hatten.

Höhepunkt des Abends war schließlich der Auftritt von Castelli und Salomé in ihrer Rolle als *Big Birds*. Spärlich bekleidet flogen sie an Trapezen und Seilen über die Köpfe des Publikums hinweg. Dabei flatterten und

⁴⁸ Claudia Skoda in einem Interview für die Website der Deutschen Bank, das im Februar 2004 unter dem Titel *Fashion's muse: Claudia Skoda* in dem Link db-art.info auf der Seite www.deutsche-bank-kunst.com veröffentlicht wurde.

hangelten sie sich kreischend und zirpend durch die Halle. Am Ende ihres akrobatisch bewegten, lauten und kräftezehrenden Auftritts schmiegt sie sich, ausgepowert von ihren anstrengenden Übungen, zärtlich in einem Nest an einander, das durch einen von der Decke strahlenden Lichtkegel gebildet wurde (Abb. 132). Für ihren Auftritt ernteten die Künstler tosenden Applaus. Er machte aus dem multimedialen Ereignis ein spektakuläres Event, das mit einem rauschenden Fest endete.

3.3.1.1.4 *Seiltänzer*

Erst im Sommer 1979 kamen Castelli und Salomé, angeregt durch die Fotos der Atelierproben für die Performance *Big Birds* auf die Idee, ein großes Gemeinschaftsbild zu schaffen: das Gemälde *Seiltänzer* (Abb. 133). Das Prinzip, nach fotografischen Motivvorlagen zu arbeiten, war für beide Künstler nichts Neues. Castelli übte sich bereits seit Anfang der 70er Jahre im Umgang mit fotografischen Motivvorlagen, Salomé war seit Mitte der 70er Jahre durch seine Kurse an der HdK mit den Methoden des Arbeitens nach fotografischen Bildvorlagen vertraut. Hinzu kam, daß für Salomé die Zusammenarbeit mit Castelli und seine Freundschaft zu ihm im Lauf der Zeit immer wichtiger geworden war, so daß er seinem Künstlerkollegen und den gemeinschaftlich unternommenen Projekten einige monumentale Gemälde widmete, die er Castelli manchmal sogar schenkte. Im Gegenzug dazu dedizierte Castelli einige seiner Bilder Salomé. Unter diesen arbeitsmethodischen, thematischen und zwischenmenschlichen Voraussetzungen war es naheliegend, daß sich die beiden Künstler, die auch im Stilistischen sehr ähnliche Ansätze vertraten, eines Tages dazu entschlossen haben, gemeinsam ein monumentales Gemälde zu schaffen, auf dem sie zusammen das selbe Motiv behandeln sollten: die Übungen der beiden Freunde am Seil.

Das Gemälde, das Castelli und Salomé schufen, besteht aus zwei bündig aneinander gefügten Leinwänden, von denen jeder der beiden Künstler eine bearbeitete: Salomé die linke, Castelli die rechte (Abb. 133). An der Schnittstelle ergab es sich, daß der eine Künstler teilweise in den Bereich des anderen hinein malte. Als Motiv wählten sich Castelli und Salomé verschiedene Szenen aus den zuvor im Atelier abgelichteten Aufnahmen nach der Art der Abbildungen 151-159, die sie nach dem Prinzip der Collage zu einem homogenen Bildraum zusammenfügten. Dabei ist der Eindruck entstanden, als würde das Motiv ein Freigehege zeigen, das mit mehreren Seilen verspannt wurde. An diesen Seilen turnen mit akrobatischem Geschick fünf Seiltänzer wie Menschenaffen herum. Daß sie alle nach immer wieder den gleichen Personen als Modelle gemalt wurden, nach Luciano Castelli und nach Salomé, die sich zuvor gegenseitig oder per Selbstauslöser fotografiert hatten, ist dieser Darstellung zunächst kaum anzusehen. Bekleidet sind die Figuren mit nichts anderem als mit einem roten Stringtanga. In dieser Aufmachung wirken sie vor dem bunt durchwirkten Hintergrund wie eingeborene Urwaldmenschen. In der Natürlichkeit ihrer Bewegungen und in der Unbekümmertheit, mit der sie sich gelenkig an den Seilen bewegen, ist ihnen die luftige Höhe ein sicheres Terrain geworden. So beschreiben sich die beiden Künstler als eingeborene Anthropoide, denen das Atavistische vertrauter ist als das Leben in der Zivilisation.

Manche Figuren baumeln kopfüber an den Seilen, andere hocken auf ihnen oder ziehen sich wie Kletteraffen an ihnen empor. Nach einiger Zeit des Einlesens gelingt es dem Betrachter trotz der vergrößerten wiedergege-

⁴⁹ Claudia Skoda a.a.O.

benen geschminkten Gesichter, die einzelnen Personen mit ihren charakteristischen körperbaulichen Merkmalen zu identifizieren. Die mittlerweile zu einer Kurzhaarfrisur geschnittenen Haare von Luciano Castelli bzw. das kahl geschorene Haupt von Salomé sind dabei eine zusätzliche Hilfe: Die links oben kopfüber an einem Seil hängende Figur wurde nach Luciano Castelli als Modell gemalt, die rechts daneben mit angewinkelten Beinen dem Betrachter entgegen schwingende Gestalt zeigt ein Selbstporträt von Salomé. Auch die dritte, im Profil nach rechts wiedergegebene und mit ihrem ausgestreckten linken Bein in die Bildhälfte von Castelli ragende Figur geht auf das Modell von Salomé zurück. Zwischen der zweiten und der dritten Figur befindet sich ein gelb-schwarzer Balken, der die gesamte Bildhöhe durchmißt und sich motivisch von den weiß lackierten Eisensäulen ableitet, welche die Decke des Ateliers von Salomé in den Räumen über der *Galerie am Moritzplatz* nach oben abstützten. Diese gleichmäßig im Raum verteilten, fest zwischen die Decke und den Boden montierten Stützen sind ein Relikt aus jener Zeit, in der das Gebäude am Moritzplatz mit seiner Galerie im Erdgeschoß und den Ateliers in den darüber gelegenen Etagen als Fabrik genutzt wurde. Denn dabei handelte es sich bei dem Hinterhaus der Oranienstraße 58: um ein ehemaliges Fabrikgebäude.

Daß Salomé die Stützen, zwischen denen er und Castelli die Seile gespannt hatten, hier auf die Darstellung einer einzigen Säule reduzierte und er diese überdies nicht weiß, sondern in einem Wechsel von Gelb und Schwarz wiedergegeben hat, ist kompositionsästhetisch und funktional begründet zugleich. *Kompositionsästhetisch* bereitet die Säule die gleichermaßen senkrecht verlaufende Schnittstelle zwischen den beiden aneinander gefügten Leinwänden vor. Zudem wirkt die Stütze auf die ansonsten dynamisch bewegte Gesamtanlage des Bildes stabilisierend und bietet nicht nur den Seilen, die daran befestigt waren, sondern auch dem Auge des Betrachters einen Halt. Zudem stellt die im linken Drittel des Diptychons gezeigte Säule eine optische Zäsur dar, die den Bildraum in zwei Teile unterscheidet. Dabei war es keineswegs die Absicht des Künstlers, das linke Drittel des Bildes gegenüber den beiden rechten Dritteln abzugrenzen, dazu wurden beide Kompartimente farblich zu sehr einander angeglichen. Stattdessen kommt der Säule unter *funktionalen* Gesichtspunkten eine ganz andere Aufgabe zu, denn die beiden rechten Drittel, die sich teils über die Leinwand von Salomé sowie über die Leinwand von Castelli erstrecken, werden wegen ihr als virtueller Grenzlinie trotz der unterschiedlichen Gestaltungsart, in der die linke und die rechte Leinwand jeweils ausgeführt wurden, ikonographisch als zusammengehörender Bildraum erlebt. So eigenartig es klingt: das Motiv der Säule dient dazu, den über zwei Leinwände reichenden Bildraum als einheitliches Raumgefüge auszuweisen.

Auf der rechten, von Castelli ausgeführten Bildhälfte ist in etwas verkleinertem Maßstab, daher räumlich als weiter hinten befindlich wahrgenommen, eine weitere Figur von Salomé zu erkennen. Sie hockt mit angewinkelten Beinen auf zwei parallel zu einander verlaufenden Seilen und hält sich über dem Kopf mit ihren Händen an einem dritten, von oben ins Bild gezogenen Seil fest. Rechts außen ist im Profil nach links und über seine linke Schulter hinweg dem Betrachter entgegen blickend ein letztes Porträt von Luciano Castelli als Seiltänzer zu sehen. Sein Blick wirkt wie eine unmittelbare Reaktion auf die Anwesenheit des Betrachters, dem er in einer Umkehrung der Beziehungsverhältnisse unvermittelt entgegen schaut. Ähnlich verhält es sich bei der Figur von Salomé links dahinter. Auch diese blickt stumm dem Zuschauer entgegen. Wechselseitigkeiten stellen sich ein, denn nicht nur wir, die Betrachter, sind es, die als Zuschauer die auf dem Bild gezeigten Figuren beobachten, auch diese selbst schauen, als wären in Wirklichkeit wir es, die das eigentliche Objekt der Betrachtung sind, aus dem Bildgeviert auf den Betrachter zurück. Diese Umkehrung der Beziehungsverhältnisse ist auf den Figurenbildern von Luciano Castelli, insbesondere auf seinen Porträtarstellungen, häufig zu beobachten und läßt ein dialogisches Miteinander zwischen Bildfigur und Betrachter entstehen.

Hinterfangen wird die figürliche Szene von einem bunt durchwirkten Hintergrund, der auf den beiden Bildhälften gestalterisch unterschiedlich behandelt wurde. Die von Salomé bearbeitete linke Bildhälfte zeigt einen mit breitem Pinsel flächendeckend ausgeführten Hintergrund aus dunkelblauer, gelbgrüner, gelber und roter Farbe, der die Figuren in unregelmäßig geformten Feldern beinahe wie eine bildflächenparallele Wandfolie von nur geringer tiefenräumlicher Entfaltung umgibt. Das verschiedentlich hervorbrechende lichte Grün läßt in seiner Kombination mit dem leuchtenden Gelb, dem feurigen Rot und dem schattigen Blau an einen bunt durchwirkten Dschungel denken, vor dem die Figuren auf ihren Seilen wie menschliche Urwaldbewohner anmuten. Eine noch flachere Erscheinungswirkung des Hintergrunds findet sich auf der rechten Bildhälfte, obschon dort die gleichen Farben Gelb, Rot, Blau und Grün nicht flächendeckend aufgetragen wurden, sondern mit deutlich schmaleren Pinseln in unregelmäßig aufgelösten linearen Rhythmen, zwischen denen das helle Beige der darunter unbehandelt gebliebenen Nesselleinwand immer wieder hervortritt. Ergänzt werden diese Rhythmen der rechten Bildhälfte durch einige weiße Pinselhiebe, die sich vom Beige der Leinwand abheben und die bunten Linienstrukturen des Hintergrunds gegeneinander neutralisieren. Auch einige cremefarbene, in einer Mischung aus Gelb und Weiß ausgeführte Pinselspuren sind auf der rechten Bildhälfte auszumachen, so daß diese Seite koloristisch zwar bunter, zugleich aber auch milder wirkt als die von Salomé bearbeitete linke Bildhälfte.

Die Bewegungsrhythmen des Pinsels – dies trifft auf beide Bildhälften gleichermaßen zu – orientieren sich überwiegend an den Umrissen der Figuren und an den Verlaufsrichtungen der Seile sowie in der Nähe zu den Formatgrenzen an deren waagrechtem oder senkrechtem Verlauf. Auf der linken Bildhälfte werden einige durch die Seile umschlossene Bereiche wie eigenständige Farbzonen behandelt, die ausschließlich mit Grün oder ausschließlich mit Rot ausgefüllt wurden. Ansonsten werden im Hintergrund auf der von Castelli bearbeiteten rechten Seite – teilweise mit sanften Übergängen, manchmal aber auch abrupt – meist zwei Farben auf hellem Grund mit einander kombiniert: Blau und Rot im unteren Bildbereich, Grün und Rot rechts außen oder Grün und Blau etwas darüber, Blau und Grün hinter der Figur von Salomé sowie Gelb und Rot bzw. Rot und Gelb am oberen Bildrand; das Ganze immer wieder durchwirkt mit weißen und cremefarbenen Akzenten. Solche gegenseitig sich durchdringende farbliche Zweiklänge (bzw. Drei- oder Vierklänge, zählt man die weißen und die cremefarbenen Pinselspuren hinzu) lassen sich auf der linken Bildhälfte, auf der jeder Farbton – und sei er, wie etwa einige rote Pinsellinien, in seiner flächigen Ausdehnung noch so gering – wie ein zwar amorph gezackter, doch in sich eigenständiger Farbbereich wirkt, kaum beobachten. Geringfügig im Einsatz der Farben an sich, vor allem aber in der Art des Farbauftrags bzw. in der Pinselhandschrift sowie, was bisher unerwähnt geblieben ist, im Hinblick auf die gestalterische Behandlung der Kontur der Figuren, die auf der rechten Bildhälfte mit dem Pinsel als schwarze Umrißlinien wiedergegeben wurde, während sie auf der linken Bildhälfte lediglich an einigen wenigen Stellen als Vorzeichnung, die mit Ölkreide ausgeführt wurde, zutage tritt, unterscheiden sich die dicht an dicht zu einem Gesamtbild zusammengefügte Leinwände stilistisch deutlich von einander und lassen sich die Bildhälften hinsichtlich ihrer Urheberschaft unschwer Salomé (linke Hälfte) und Luciano Castelli (rechte Hälfte) zuordnen.

Anders als der Bereich des Hintergrunds wurden die Figuren auf beiden Bildhälften in einer ähnlichen Machart ausgeführt. Salomé gab die Körper seiner Figuren in zartem Gelb wieder, das an den schattigen Partien mit Ocker und gebranntem Siena abgetönt bzw. an den hellen Partien unter der Beimischung von Weiß zu einem zarten Pastellton gelichtet wurde. Beinahe das gleiche Kolorit verwendete auch Castelli für den Binnenbereich seiner Figuren, der allerdings mit seinen farblichen Aufhellungen etwas zurückhaltender geblieben ist und der die vergleichsweise sparsam eingesetzten Schattierungen nicht mit braunen Tönen bewerkstelligte, sondern unter

der Beimischung von Rot. Infolge dieser veränderten farblichen Dispositionen des Inkarnats wirken die Figuren von Luciano Castelli einerseits leuchtender, andererseits aber auch etwas weniger plastisch als die von Salomé und weniger stark solchen extremen Lichtverhältnissen ausgesetzt, wie sie die Körper auf der linken Bildhälfte in jenes jähe Helldunkel tauchen und die bereits für die Jahreszeitenbilder bzw. für die Gemälde *Babylon* und *Rosa Zeiten* von Salomé charakteristisch gewesen sind. In beiden Fällen allerdings – sowohl auf der linken Hälfte des Gemäldes *Seiltänzer* als auch auf der rechten Bildhälfte – orientieren sich die Bewegungsrichtungen des Pinsels im Bereich der Figuren jeweils an deren körperbaulichem Oberflächenrelief. Dadurch wirken die Höhlungen und Wölbungen ihrer Leiber natürlich und erhalten ihre Leiber den Anschein einer organisch gewachsenen Plastizität. Gemeinsam ist den gestalterischen Behandlungen der Figuren der rechten wie der linken Bildhälfte auch, daß sie mit dem Beige des Malgrunds spielen. So wurden die fast nackten Körper weder von Salomé noch von Castelli wirklich flächendeckend zugemalt. Stattdessen blieb, bei Castelli meist im Kernbereich der Figuren, bei Salomé eher entlang ihrer Konturen, die Nesselleinwand an verschiedenen Stellen gestalterisch ausgespart, so daß sich das helle Beige der Leinwand harmonisch zu den zarten Gelbtönen fügt und den Wechsel von Hell und Dunkel charakteristisch ergänzt.

Worin sich die Figuren der beiden Bildhälften stilistisch allerdings deutlich von einander unterscheiden, ist die gestalterische Behandlung der Konturen. Beide Künstler – Salomé und Castelli gleichermaßen – zeichneten ihre Figuren mit schwarzer Ölkreide vor. Salomé tendierte seit einiger Zeit dazu, die Umrißlinien seiner Vorzeichnung durch die anschließend erfolgte Ausmalung des Binnenbereichs der Figuren weitestgehend zuzudecken, was auch auf dem vorliegenden *Seiltänzer*-Gemälde geschehen ist. Castelli hingegen pflegte in aller Regel, seine Bildgegenstände über deren Konturen zu definieren und umgab sie zusätzlich mit pinselzeichnerisch ausgeführten, stark farbigen Umrißlinien. Hier, auf dem *Seiltänzer*-Bild, wurden diese Umrißlinien in schwarzer Farbe mit schmalen Pinsel gezogen. Sie umranden die Figuren nicht vollständig, sondern brechen an verschiedenen Stellen auf, um nach einigem Abstand neuerlich anzusetzen. Im Zusammenspiel mit den linearen Strukturen des Hintergrunds tragen die mit dem Pinsel skizzierten Umrißlinien der Figuren sowie die mit den schwarzen Konturen gestalterisch korrespondierenden Seile, ihrerseits gleichfalls mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe ausgeführt, mit dazu bei, die rechte Hälfte dieses Gemäldes eher wie eine große Pinselzeichnung erscheinen zu lassen, wohingegen die linke, von Salomé bearbeitete Seite insgesamt sehr viel malerischer wirkt.

Während Salomé seine Figuren körperbaulich verschleift und durch die vergrößerte Darstellung der Gesichter zu allgemeingültigen Gestalten stilisiert hat, blieb Castelli mit seinen gestalterischen Mitteln näher am individuellen Erscheinungsbild der Figuren und an deren porträtgenauen Darstellung. Salomé begriff seine Figuren in erster Linie als Bildobjekte, Castelli hingegen gab sie als individuelle Persönlichkeiten wieder. Salomé thematisierte die optische Erscheinung des dynamisch bewegten, halb nackten Menschenleibes, Castelli indes den physiognomischen Ausdruck der Figuren im Sinne einer körpersprachlich und mimisch sich äußernden inneren Gestimmtheit. Dabei schilderte er die Seiltänzer als in ihren Bewegungen innehaltende, soeben die Anwesenheit des Zuschauers bemerkende, daher ihre Übungen unterbrechende und bildauswärts blickende Wesen, die sensibel und exotisch zugleich anmuten und hin und her gerissen sind zwischen dem Gefühl des sich gestört Fühlens und einer auf die Gegenwart des Betrachters ausgerichteten Neugier. Bei Salomé hingegen scheinen die Seiltänzer die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht zu bemerken, so sehr sind sie in ihre Übungen vertieft und so sehr folgen sie ihrer spielerischen Lust an der Bewegung.

Es zeigt sich, daß die beiden Bildhälften sich nicht nur gestalterisch, sondern auch inhaltlich deutlich von einander unterscheiden, und daß sie dabei Zeugnis geben von den unterschiedlich gerichteten künstlerischen In-

teressen der beiden Maler. Zugleich zeugen die Bildhälften aber auch von deren unterschiedlichen Temperamenten: Salomé war eine ungestüme exaltierte Künstlerpersönlichkeit, die sich nur wenig um andere Leute scherte und unbekümmert über die Reaktionen seiner Umwelt das tat, wozu er gerade Lust hatte. Castelli hingegen war von einem eher zurückhaltenden Naturell, das sich dann am freiesten entfalten konnte, wenn er sich unbeobachtet fühlte. Entsprechend dieser Wesensarten der beiden Künstler verhalten sich schließlich auch die von ihnen dargestellten Figuren: Die Figuren auf der Bildhälfte von Salomé verhalten sich mit ihren autonomen körpersprachlichen Exaltationen aktiv und so, wie sich Salomé an ihrer Stelle verhalten würde; die Figuren auf der Bildhälfte von Castelli indes geben sich mit ihrem unterbrochenen Bewegungsfluß eher so, wie er selbst sich wohl in einer entsprechenden Situation verhalten würde. Auf diese Weise repräsentieren die auf den beiden Bildhälften gezeigten Figuren im Sinne projektiv mit einem Seelenleben ausgestatteter Bildpersonen zugleich auch das Wesen derer, die sie gemalt haben. Die Figuren auf der Seite von Salomé verkörpern – was sich nicht zuletzt in der malerisch bewegten Pinselführung abzeichnet – das extrovertierte, aktive, jetzzeitige und heuristische Prinzip, das Prinzip des Spontanen und, wenn man es so nennen will, das Prinzip des Dionysischen. Die auf der Seite von Castelli dargestellten Figuren indes repräsentieren – wie sich auch an der weniger fulminant aus dem Vollen schöpfenden, zwar ebenfalls durchaus schwungvoll, doch insgesamt kontrollierter erfolgten Pinselführung ablesen läßt – eher das zurückhaltende, besonnene und stärker vom Weitblick getragene Prinzip des Apollinischen. Pinselführung und Temperament scheinen in einem korrelativen Wirkungszusammenhang zu stehen. Mit der Figur, die ihr linkes Bein in die gegenüberliegende Bildhälfte hinein reichen läßt, scheint Salomé Luciano Castelli dazu aufzufordern, sich als Person und malerisch zu befreien und wie er selbst zu einer ungestümen, heftig bewegten und von den Zwängen der porträtgenauen Wiedererkennbarkeit gelösten Malweise zu finden.

Auf den fotografischen Ablichtungen, die den beiden Malern als motivische Vorlagen zur Verfügung standen, lassen sich jeweils drei Seile ausmachen, die dort den Bildraum durchqueren: eines, das parallel zum oberen Bildrand verläuft und den Akteuren dazu diente, sich daran festzuhalten, sowie zwei von links unten nach rechts oben diagonal gespannte Basisseile, an denen die Figuren ihre Übungen ausführten (Abb. 123-131). Auf dem Gemälde sind – mit Ausnahme der beiden links außen gezeigten Bildfiguren, die sich jeweils an einem einzigen Strang festhalten – ebenfalls jeder Figur diese zwei Typen von Seilen, also ein Halteseil und ein oder zwei Basisseile, zugewiesen, die sich jedoch über die gesamte Bildfläche fortsetzen, so daß alles in allem nicht drei, sondern sieben Stränge kreuz und quer den Bildraum durchmessen. Zwei dieser Stränge bilden jeweils einen an dem gelb-schwarzen Pfosten befestigten Doppelstrang – nämlich das Seil auf der rechten Bildhälfte, auf dem die Figur von Salomé sitzt, sowie das Seil auf der linken Bildhälfte, auf dem diejenige Figur hockt, die mit ihrem ausgestreckten Bein in die rechte Bildhälfte hinein reicht, und an dem auf der rechten Bildhälfte zugleich auch die Figur von Luciano Castelli entlang klettert. Durch die Verlängerung der über die gesamte Bildfläche gespannten Seile findet eine Verplausibilisierung des Bildraums statt, der trotz seiner unterschiedlichen gestalterischen Behandlung insgesamt als einheitliches räumliches Gefüge wahrgenommen wird. Alleine das simultane Nebeneinander der immer wieder gleichen Personen gibt dem Betrachter zu erkennen, daß sich die abgebildete Szene aus der Addition vormals vereinzelt gesehener, synthetisch zu einem ikonographischen Ganzen zusammengefügter figürlicher Motive ergeben hat.

Die Trennung des Bildes in zwei physisch klar von einander abgegrenzte Teilbereiche sowie die deutlich erkennbare stilistische Zweiteilung des Gemäldes in eine von Salomé bearbeitete linke und eine von Castelli bearbeitete rechte Hälfte geben zu erkennen, daß das gemeinschaftliche *Miteinander* der beiden Künstler zum Zeit-

punkt der gestalterischen Ausführung des Bildes eher ein paralleles *Nebeneinander* gewesen ist. Verabredet wurden im Vorfeld lediglich das Thema an sich, die Proportionsverhältnisse der Figuren und die räumlichen Dispositionen der Gesamtanlage. Es wurden große Farbeimer aufgestellt, diverse Mischungen vorbereitet und eine Reihe von Pinseln bereit gelegt. Dann konnte die Arbeit beginnen. Wie die beiden Künstler im einzelnen mit dem Thema umgingen, welche Fotos sie als motivische Vorlagen wählten, wie viele Figuren und in welchen Positionen sie sie ins Bild setzten, wie mit den zur Verfügung stehenden Farben umzugehen sei, dies alles blieb jedem selbst überlassen. Keiner von beiden versuchte, den anderen in seinen gestalterischen Ausformungen zu beeinflussen. „Jedem seine Hälfte“ lautete das Arbeitsprinzip für die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé – für das hier in Rede stehende *Seiltänzer*-Bild ebenso wie für die weiteren Gemeinschaftsbilder der beiden Künstler.

Grenzüberschreitungen gab es nur selten und erfolgten eher zögerlich. Das Hineinreichen des linken Beines der letzten Figur auf der Seite von Salomé in den Bereich der Leinwand von Castelli ist solch eine motivische wie gestalterische Ausdehnung des eigenen Arbeitsbereichs eines Künstlers in den des anderen. Auch das weiter oben erfolgte Aufgreifen der grünen Farbe neben dem Ellbogen der Figur von Salomé auf der Bildhälfte von Castelli, die sich als Fortsetzung der grünen Farbe zwischen den beiden Seilen links daneben auf der Bildhälfte von Salomé erweist, läßt sich als sachter gestalterischer Dialog zwischen den beiden Künstlern interpretieren, ebenso die blaue Farbe, die auf der Bildhälfte von Salomé entlang der Nahtstelle der beiden Leinwände etwa in mittlerer Höhe zu sehen ist und die Castelli auf der gegenüberliegenden Seite in der Umgebung des hochgestellten Knies der Figur von Salomé übernommen hat. Von einer echten Assimilation der gestalterischen Mittel kann jedoch keine Rede sein, denn viel zu verhalten sind diese koloristischen Annäherungen, als daß sie die stilistische Zweiteilung des Bildes überwinden und den Eindruck eines gesamtästhetischen Ganzen entstehen lassen könnten.

Das Fehlen eines echten interaktiven Miteinanders in den gestalterischen Details ist allerdings keineswegs eine Schwäche der Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé, sondern arbeitsmethodisches Programm. Es ging ihnen nicht darum, unter der Preisgabe der eigenen Pinselhandschrift eine überindividuelle Stilsprache zu entwickeln, sondern die beiden Pinselhandschriften bewußt in ein Spannungsverhältnis zu einander zu setzen. Castelli und Salomé wollten Bilder schaffen, auf denen im Sinne eines „angewandten Stilvergleichs“ das Gemeinsame wie das Trennende deutlich abzulesen sein sollte. Dabei verstanden sie ihre künstlerische Zusammenarbeit allerdings nicht, wie es etwa Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat später taten⁵⁰, als konkurrierenden Wettbewerb der Gegensätze, sondern eher im Sinne von Max Ernst als wechselseitige „geistige Ansteckung“⁵¹: als einen schöpferischen Prozeß, bei dem das gemeinsame Hervorbringen einer neuen Bildidee das eigentliche Ziel gewesen ist. Aus solchen kollektiv entwickelten Bildideen erhofften sich Castelli und Salomé zugleich auch neue Impulse für ihre eigene Arbeit. Was das *Seiltänzer*-Gemälde angeht, so traf dies für die weiteren Bilder von Salomé, der in der Folge eine Reihe von Bildern mit Motiven aus der Fotoserie *Big Birds* (Abb. 123-131) geschaffen hat, nachhaltig zu. Bei Castelli hingegen wirkte die Idee der Darstellung der Seiltänzer nicht gar so deutlich nach. Erst einige Monate später schuf er unter dem Eindruck seiner Hinwendung zu japanischen Themen die monumentalen Pinselzeichnungen *Seiltänzer japanisch* (Abb. 136) und *Japanischer Seiltanz* (Abb. 137), die allerdings eher skizzenhaft wirken und beinahe wie nicht zu Ende geführte erste Bildentwürfe.

⁵⁰ Tilman Osterwold (Hrsg.), *Collaborations. Warhol Basquiat Clemente*, Ostfildern-Ruit 1996.

⁵¹ Werner Spies, *Max Ernst – Loplop*, München 1982, S. 20.

Was Castelli und Salomé mit ihren Gemeinschaftsbildern ebenfalls zum Ausdruck bringen wollten, war ihre Freundschaft zu einander und war die Ähnlichkeit ihrer künstlerischen Grundüberzeugungen. Den kollektiven Malakt verstanden sie als eine Art Manifest, mit dem sie das Gemeinsame ihrer künstlerischen Ziele besiegelten. Wiewohl sich die gestalterischen Mittel, derer sie sich bedienten, durchaus von einander unterscheiden, war die künstlerische Großrichtung, die beide Maler vor ihrer Begegnung unabhängig von einander eingeschlagen und nach ihrem Zusammentreffen im wechselseitigen Einfluß weiterentwickelt hatten, durchaus identisch: Beide beschäftigten sich vornehmlich mit der Darstellung menschlicher Figuren, beide suchten nach erotischen Ausdrucksformen des Figürlichen und machten dabei selbst vor tabuüberschreitenden Grenzverletzungen nicht halt, beide beschäftigten sich auf ihren Bildern immer wieder mit sich selbst und mit der Inszenierung der eigenen Person in lasziven Posen, beide übten sich in einer gegenständlich gebundenen Malweise, die sie mit dynamisch bewegtem Pinsel auf die Leinwand brachten, beide verfremdeten sie ihre nicht selten porträtgenau erfaßten figürlichen Motive durch ein expressiv gesteigertes, in harte Kontraste geschiedenes buntes Kolorit und beide strebten nach einer auf großen Formaten spontan ausgeführten Ausdrucksmalerei, in der sich die Lust des Malers am Umgang mit der Farbe und dem Pinsel frei entfalten konnte.

Daß sich Castelli und Salomé auf ihrem ersten Gemeinschaftsbild gegenseitig gleich mehrfach und in unterschiedlichen Körperhaltungen als Seilakrobaten wiedergegeben haben, ist dabei durchaus Programm. Die Bildfiguren stehen mit ihren fast nackten, natürlich und ungezwungen durch den Bildraum sich bewegenden und bewußt den Blicken des Betrachters sich anbietenden Leibern für die beiden Künstler selbst: für ihren Drang nach Freiheit, für ihre Wildheit und für ihre Lust an der Bewegung, aber auch für ihre Freude am öffentlichen Auftritt und an der theatralischen Inszenierung des Selbst. Das Gefühl von Freiheit und die Beweglichkeit der Körper repräsentieren dabei die Freiheit und die Beweglichkeit des Geistes. Die Rolle der Seilartisten verstanden Castelli und Salomé als Metapher für ihre Existenz als bildende Künstler. Der Raum, in dem sie sich bewegen, ist ein Raum, den sie sich selbst geschaffen haben – ein Freiraum, der persönlicher Freiraum und künstlerischer Freiraum in einem ist und in dem sie ganz nach Belieben herumtoben und ihrer Sehnsucht nach Ursprünglichkeit freien Lauf lassen können. Seilakrobaten, Performancekünstler, Großstadteingeborene und Wilde, als solche haben sich Castelli und Salomé verstanden und als solche haben sie sich auf ihrem ersten Gemeinschaftsbild dargestellt.

3.3.1.1.5 *Rote Liebe*

Während das *Seiltänzer*-Gemälde stilistisch deutlich erkennbar in zwei Hälften geschieden ist, strebten Castelli und Salomé auf ihrem zweiten Gemeinschaftsbild, das sie im Frühjahr 1980 ausgeführt haben, danach, die beiden bündig aneinandergefügten Leinwände gestalterisch fließend in einander übergehen zu lassen. Dem Gemälde, das sie jetzt schufen, gaben sie in begrifflicher Anlehnung an die erotischen Motive, die darauf zu sehen sind, den Titel *Rote Liebe* (Abb. 138). Bei der Ausführung dieses Gemeinschaftsbildes gingen Castelli und Salomé völlig anders vor als bei der Ausführung des Gemäldes *Seiltänzer*. Es ist nach dem Prinzip eines dialogischen Wechselspiels entstanden, bei dem der eine Künstler mit seinen gestalterischen Mitteln auf die motivischen Vorgaben des anderen reagierte. Dabei läßt sich nicht immer eindeutig sagen, welche Bildelemente von welchem Künstler stammen. Grundsätzlich war es auch hier so, daß Salomé überwiegend die linke und Castelli

überwiegend die rechte Hälfte des Bildes bearbeitet haben. Jedoch „wilderten“ beide Künstler mit ihren gestalterischen Ergänzungen immer wieder in der Bildhälfte des anderen, so daß am Ende ein buntes Durcheinander der Pinselhandschriften entstanden ist, die sich nicht immer verbindlich dem einen oder dem anderen Künstler zuordnen lassen.

Zu sehen sind vor einem bunt durchwirkten flächigen Hintergrund eine Vielzahl erotisch gestimmter Bildfiguren, die sich in aufreizenden Kostümen und mit lasziven Posen den Blicken des Betrachters präsentieren. Links außen erkennt man in lederfetischistischer Aufmachung eine männliche Rückenfigur mit nacktem Oberkörper. Sie trägt eine weit geschnittene rote Reiterhose, dazu hochschaffige Stiefel und eine schwarze Ledermütze. In ihrer rechten Hand hält sie eine nach unten gerichtete Reitpeitsche. Die Tätowierung ihres rechten Oberarms trägt die Aufschrift „Salomé ♥ [loves] Dave“, wobei der Name Salomé mit einer gepunkteten Reihe unterstrichen wurde und das Herz auf dem Kopf steht, also auf die Liebe „verkehrt herum“ hinweist, nämlich auf die homoerotische Liebe zwischen Salomé und Dave. Die breitschultrige Männerfigur blickt nach rechts in Richtung einiger mit roten Stöckelschuhen bestückter Frauenbeine, deren figürlicher Zusammenhang nicht ganz eindeutig ist. Dreht man, was die fotografische Abbildung dieses Gemäldes eher zuläßt als das Original, das Bild um 90 Grad nach links auf die Seite, erkennt man zwei übereinandergeschlagene Frauenbeine, deren Knie in die zweite Bildhälfte ragen. Von rechts rückt auf allen Vieren eine zweite Frau an die übereinandergeschlagenen Beine heran, die im Profil wiedergegeben wurde und nur als Torso zu sehen ist. Sie ist mit einem schwarzen Ledergeschirr ausgestattet und in Höhe der Brust an ihrer Vorderseite mit einem spitzen Dorn dekoriert, der auf die sadomasochistischen Bedeutungszusammenhänge dieser knappen Szene hinweist. Dreht man das Gemälde erneut um 90 Grad nach links, so daß es jetzt „auf dem Kopf“ steht, werden zwei weitere Frauenfüße erkennbar, die überkreuz genommen wurden und ebenfalls mit hohen Stöckelschuhen besetzt sind.

Kehren wir zurück zur Ausgangsposition des Bildes. Rechts neben der Rückenfigur erscheint in konfrontativer Vorderansicht eine provokativ sich den Blicken des Betrachters darbietende langhaarige Frau im Negligé. Kokett und verführerisch schaut sie, während sie sich mit den Händen zwischen die Beine faßt, dem Betrachter entgegen. Der Bereich ihrer Scham wurde, als wäre die Figur von einem Zensor überarbeitet worden, mit einem vierzackigen roten Stern übermalt, der den erotischen Bedeutungszusammenhang der Figur mehr betont als kaschiert. Weiter unten wird er zwischen den gegrätschten Oberschenkeln der jungen Frau als fünfzackiger roter Stern sowie noch einmal in ihrem Haar als sechszackiger Stern wiederholt. Weitere rote Sterne finden sich in der linken oberen Ecke des Gemäldes sowie rechts außen in halbkreisförmiger Anordnung. Das Gesicht der Frau wirkt mit seinen kantigen Wangen und dem breit gelagerten Mund herb und maskulin. Wären da nicht die üppigen Brüste, die unter dem offen getragenen weißen Negligé so deutlich zu sehen sind, würde man diese Figur fast für einen Transvestiten halten. Das übertrieben aufwendig geschminkte Gesicht und das auffallend gefärbte weiße Haar lassen indes darauf schließen, daß es sich bei ihr um die Darstellung einer Prostituierten handelt.

Die Mitte des Bildes wird von einer halbfigurig wiedergegebenen Männergestalt mit roter Augenbinde eingenommen. Sie ragt mit ihrer linken Schulter weit in die zweite Leinwand hinein und erweist sich mit dem kahl geschorenen Kopf als ein Porträt von Salomé, der mit einer transparenten Chiffonbluse und einer aufreizenden Netz-(Strumpf-)Hose bekleidet ist. Auch diese Figur steht dem Betrachter in einer lasziven Ausdrucksbewegung frontal gegenüber. Sie hat ihre Hüfte ausgeschwungen und faßt sich, allerdings vom unteren Bildrand überschritten, mit den Händen in den Bereich ihrer Scham. Damit variiert sie die Körperhaltung der links dahinter gezeigten Frau im Negligé und steht sie – wie diese – in einem erotisch konnotierten, den Betrachter zu unmittelbaren Reaktionen herausfordernden Bedeutungszusammenhang.

Auf der rechten Bildhälfte erkennt man fünf Büsten bzw. Halbfiguren, in denen sich das Porträt von Salomé aus der Mitte dieses Gemeinschaftsbildes in gestalterischen Variationen verschiedentlich wiederholt. Sie sind mit nacktem Oberkörper wiedergegeben, zeigen bisweilen die Andeutung eines fraulich geformten Busens und richten dem Betrachter einen durchdringenden, manchmal kokett anmutenden, manchmal provokativen, manchmal geistesabwesend wirkenden Blick entgegen. Ihre linke Schulter haben diese gegenseitig sich überschneidenden Halbfiguren geschmeidig angehoben. Mit ihrer katzenhaften Bewegung geben sie sich heißblütig und verführerisch zugleich.

Faktisch besteht das Gemälde *Rote Liebe* wie bereits das *Seiltänzer*-Bild aus zwei bündig an einander gefügten Leinwänden von je 240 x 200 cm. Auch hier wurde die linke Seite überwiegend von Salomé und die rechte Seite überwiegend von Castelli ausgeführt, allerdings haben beide Künstler einige gestalterische Elemente auch auf der jeweils gegenüberliegenden Bildhälfte hinzugefügt. Die links außen gezeigte männliche Rückenfigur stammt von Salomé. Sie entspricht mit ihrem martialischen Lederoutfit der homoerotischen Themenwelt seiner Bilder und weist auch im Gestalterischen dessen stark vom Impetus des Malerischen getragene Pinselhandschrift auf. Ähnlich malerisch wurde auch die rechts daneben gezeigte Frauengestalt ausgeführt, deren laszive Körperhaltung allerdings den Einfluß der erotischen Frauenbilder von Castelli erkennen läßt (vgl. Abb. 275). Salomé selbst hatte sich bis zum damaligen Zeitpunkt mit dem Motiv einer weiblichen Aktfigur nicht beschäftigt. Bei der in der Mitte über die Nahtstelle der beiden dicht aneinandergefügten Leinwände hinwegreichenden Bildfigur handelt es sich um das in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiederholte Selbstbildnis von Salomé, das dieser einige Monate zuvor von sich geschaffen hat⁵². Bereits dort finden sich entlang des Oberkörpers starke schwarze Konturen und in dessen Binnenbereich einzeln ablesbar gebliebene Pinselzüge, die auf dem Gemeinschaftsbild auf hellgelbem bis ockerfarbenem Grund in quantitativ wie bewegungsrhythmisch reduzierter Form mit dem Pinsel in lindgrüner Farbe, teilweise auch in Weiß und in Rot, variiert und mit einigen Akzenten in roter Farbe aus der Sprühdose gestalterisch ergänzt wurden. Die rote Augenbinde der Bildfigur ist eine freie Erfindung des Künstlers und entspricht jener Art, mit der sich Salomé auf seinen Selbstbildnissen von 1977 verschiedentlich porträtiert hat. Angesichts der stark von der Linie getragenen Pinselführung dieser mittleren Bildfigur würde man im Hinblick auf die stilistischen Merkmale des Gemeinschaftsbildes *Seiltänzer* vielleicht vermuten, daß Castelli an der Ausführung dieser Figur stark beteiligt gewesen ist, doch zeigt der Stilvergleich mit den Gemälden Salomé aus dem gleichen Zeitraum, daß sie auch mit ihren in die rechte Bildhälfte ragenden Teilen tatsächlich von diesem alleine ausgeführt wurde.

Die fünf Büsten bzw. Halbfiguren auf der rechten Tafel stammen von Luciano Castelli. Sie entsprechen in ihrer Körperhaltung sowie mit der Physiognomie ihres Gesichts dem Porträt von Salomé und wurden in einem eher pinselzeichnerischen Malstil ausgeführt. Typisch für die Pinselhandschrift von Castelli sind die mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe gesetzten Umrißlinien und die mit Weiß und Rosa sowie teilweise in gelben und goldgelben Farben in lapidarer Skizzenhaftigkeit erfolgte gestalterische Behandlung der Binnenbereiche. Einige wie Korrekturen anmutende Wiederholungen der Konturen, teils mit dem Pinsel, teils mit der Spraydose ausgeführt, stammen ebenfalls von Castelli selbst. Die roten Sterne hingegen, die entlang des rechten Bildrandes als Antwort auf die links oben wiedergegebenen Sterne zu sehen sind, wurden von Salomé dort hingesezt. Der vierzackige Stern auf der linken Brust der mittleren Büste links oben indes stammt wieder von Castelli. Er wurde mit der gleichen magentaroten Farbe ausgeführt wie die Augenbinde des großen halbfigurigen Porträts von Salomé

⁵² Salomé, Großes Selbstporträt, 1979, Kunstharz auf Nessel, 160 x 140 cm, in Besitz des Künstlers.

in der Mitte des Gemeinschaftsbildes und in fast dem gleichen Ton, in dem auch die Linien im Binnenbereich seines Oberkörpers wiedergegeben wurden.

Einige auf beiden Bildhälften gezeigte figürliche Fragmente deuten darauf hin, daß das Gemälde während seiner Entstehung an diversen Stellen verschiedentlich übermalt bzw. in seinem ikonographischen Programm spontan verändert wurde. So ist etwa auf der rechten Bildhälfte in der Mitte vom unteren Bildrand bis in Höhe der Brust der zweiten Halbfigur als transparenter Schimmer ein mit dunklen Stöckelschuhen bestücktes Beinpaar zu erkennen, das mit seinen charakteristischen Rundungen zu der Statur einer schlanken, groß gewachsenen jungen Frau gehört, deren Oberkörper allerdings nicht mehr ausgeführt wurde. Offensichtlich hatte Castelli, möglicherweise als motivische und kompositionsästhetische Antwort auf die auf der linken Bildhälfte links außen gezeigte Rückenfigur, ursprünglich damit begonnen, einen gleichermaßen breitbeinig dem Betrachter gegenüberstehenden, jetzt allerdings in Vorderansicht wiedergegebenen Frauenakt darzustellen, der mit seinen monumentalen Proportionen das ohnehin schon überlebensgroße Bildformat sprengen und mit seinem Oberkörper weit überragen sollte. Rechts neben den Frauenbeinen erkennt man, in verkleinerten Proportionen angedeutet, schemenhaft die Umrisse einer tief in die Hocke gegangenen, dabei mit den Händen vom Boden sich abstützenden männlichen Bildfigur: dem Bildnis von Luciano Castelli als männlichem Akt. Diese beiden Figuren – die stehende Frau und der neben ihr auf allen Vieren in die Hocke gegangene Mann – wirken als Paar wie eine Vorahnung auf die 1981 gemeinschaftlich mit Salomé aufgeführte Performance *The bitch and her dog*, bei der ein auf allen Vieren am Boden kriechender Hund (Luciano Castelli) von einer japanischen Geisha (Salomé) an der Leine geführt wurde. Jedoch hat Castelli, als wäre die Zeit dafür noch nicht reif gewesen, das Thema der Frau in der Begleitung eines menschlichen Hundes noch während des Arbeitens an diesem Gemeinschaftsbild verworfen und durch die Umrisse weiterer Büsten nach der Art des Salomé-Porträts in der Mitte des Bildes ersetzt – nicht vollständig allerdings, sondern so, daß es noch immer unter den Bildnisbüsten hervorschimmert.

Auch auf der überwiegend von Salomé bearbeiteten Bildhälfte scheint ein motivischer Paradigmenwechsel stattgefunden zu haben, worauf die rechts oben wiedergegebenen Frauenbeine und die mit hochhackigen Stöckelschuhen besetzten Füße hindeuten. Die verkleinerten Proportionen, in denen dieses szenische Fragment wiedergegeben wurde, sowie der in die Tiefe gerichtete Blick der männlichen Rückenfigur, die mit gebieterischer Pose die beiden Frauen aus einiger Entfernung beobachtet, lassen es wie in einer weiter hinten gelegenen Bildebene erscheinen. Es zeigt sich, daß Castelli und Salomé an die Ausführung dieses Gemäldes völlig anders herangegangen sind als an das zuvor geschaffene Gemeinschaftsbild *Seiltänzer*. Die beiden Künstler hatten diesmal darauf verzichtet, bereits im Vorfeld durch Absprachen das ikonographische Programm des Gemäldes festzulegen und die dazu notwendigen motivischen Details zu verabreden. Stattdessen ließen sie sich auf das Experiment ein, die einzelnen Motive erst während ihres Arbeitens spontan zu entwickeln. Das einzige, was Castelli und Salomé vor Arbeitsbeginn verbindlich festgelegt hatten war, daß es sich um eine erneut von figürlichen Motiven getragene Darstellung handeln sollte und um ein Gemälde, auf dem die Figuren in lasziven Posen zu sehen sind. Alles Weitere ergab sich während des gestalterischen Miteinanders gewissermaßen von selbst.

Die endgültige gestalterische Behandlung des Hintergrunds erfolgte erst nach Fertigstellung der Figuren. Eher flächig und flächendeckend zugemalt wirkt sie bei Salomé auf der linken Bildhälfte, eher rhythmisch aufgelöst und stärker vom Impetus der Bewegung getragen auf der rechten Bildhälfte von Castelli. Trotz dieser Zweiteilung des Hintergrunds übernahmen beide Künstler an einigen Stellen aber auch die charakteristischen Stilmerkmale des anderen, um als stilistische Reminiszenz an dessen gestalterische Mittel anzuknüpfen. So wurde beispielsweise der Hintergrund auf der Seite von Salomé links außen in dynamisch gebogene, dabei amorph

aufbrechende Farbfelder unterteilt, während der Hintergrund rechts oben einen überwiegend von der Linie getragenen Rhythmus entfaltet, der stilistisch an die Hintergrundgestaltungen der Bilder von Castelli aus dieser Zeit erinnert (vgl. hierzu auch die rechte Seite des *Seiltänzer*-Gemäldes Abb. 133). Kompositionsästhetisch versteht sich der in blauer Farbe ausgeführte Rhythmus als Fortsetzung jener auf der Tafel von Castelli links oben ebenfalls mit blauer Farbe ausgeführten Pinselzüge. Da die linear gebündelten Rhythmen auf der Seite von Salomé allerdings ziemlich gleichmäßig aufgetragen wurden und jenen impulsiven Gestus vermissen lassen, der den Pinselbewegungen von Castelli zu eigen sind, erweist sich diese gestalterische Anlehnung von Salomé an die Stilsprache der Bilder von Castelli allerdings als eher latente Annäherung, die keineswegs mit einer adaptiven Stilassimilation verwechselt werden darf, sondern vor allem kompositionsästhetisch begründet ist und gestalterisch von links nach rechts in zunehmendem Maße von der linken auf die rechte Bildhälfte überleitet.

Der Hintergrund der rechten Bildhälfte zeigt einige in sich gebrochene Farbfelder, die eine unregelmäßige, nicht flächig verödete, sondern lebendig durchwirkte Auffassung des Malerischen erkennen lassen und sich darin von den planen Farbgründen bei Salomé unterscheiden. Lediglich rechts unten findet sich eine ähnlich flächige Verdichtung der im übrigen gleichen kräftigen gelben Farbe, wie sie auch auf der linken Bildhälfte hinter der männlichen Rückenfigur zu sehen ist. Daß Salomé hier in den Bildbereich von Castelli hineingearbeitet hat, ist nicht zu übersehen. Eine gar so strikte Trennung, wie sie auf dem *Seiltänzer*-Bild eingehalten wurde, gab es auf dem Gemälde *Rote Liebe* also nicht. Die Unterteilung der Bildfläche in zwei unabhängig von einander zu bearbeitende Hälften haben die beiden Künstler aufgegeben.

Anders als für das *Seiltänzer*-Bild, bei dem die konzeptionelle Vorarbeit den eigentlichen Anteil des Kollektiven ausmachte, stand für die Schaffung des Gemäldes *Rote Liebe* der gemeinschaftliche Malakt als solcher im Vordergrund. Die beiden Künstler arbeiteten jetzt im kommunikativen Miteinander vor der Leinwand und entwickelten die Motive ihres Bildes gemeinschaftlich während des Malens. Die Entstehung des Gemäldes eignete sich also insgesamt dialogischer als die Entstehung des *Seiltänzer*-Bildes, aber auch spontaner, was es in seinem strukturellen Aufbau insgesamt ungeordneter erscheinen läßt sowie im Motivischen kleinteiliger und collageartiger als das zuvor geschaffene Gemeinschaftsbild. Einen motivischen Überbau, wie er auf dem *Seiltänzer*-Gemälde durch die über den gesamten Bildraum gespannten Seile erzielt und wie er durch das Motiv der Seilakrobaten bereits im Vorfeld definiert wurde, gab es auf dem Gemälde *Rote Liebe* nicht. Alleine die koloristische Behandlung des Hintergrunds und das Motiv der drei neben einander gezeigten Sterne, die auf der linken Bildhälfte links oben und auf der rechten Bildhälfte rechts unten erscheinen, deuten dadurch, daß sie als bildeinführende bzw. als bildabschließende Elemente den Anfang und das Ende des Gemäldes markieren und die Figuren insgesamt in ein querovales Kompositionsgefüge einbinden, auf das Bemühen der beiden Künstler hin, dem figürlichen Durcheinander einen in sich geschlossenen Bildraum zuzuordnen.

Ohne erkennbaren erzählerischen Zusammenhang wurden die Figuren spontan neben, vor oder über einander gesetzt. Ihr gemeinsamer Nenner ist die erotische Erscheinungswirkung des körpersprachlichen Ausdrucks. *Rote Liebe* versteht sich als eine Ansammlung von Figuren aus dem Rotlichtmilieu. Es zeigt (im Fall des Porträts von Salomé als Rollenspiel) sich prostituierende Männer und Frauen und thematisiert verschiedene Spielarten der käuflichen Liebe, die von hartem SM-Sex über die lesbische Liebe bis hin zur konventionellen Frauenprostitution reichen. Ein interaktives Miteinander oder der Anschein einer sozialen Zusammengehörigkeit ist den spontan auf die Leinwand gesetzten Figuren bzw. Figurenfragmenten nicht zu eigen. Während das *Seiltänzer*-Gemälde ein sorgfältig geplantes, motivisch wie inhaltlich durchdachtes und in der Auswahl der fotografischen Motivvorlagen gründlich vorbereitetes „Konzeptbild“ gewesen ist, handelt es sich bei dem Gemälde *Rote Liebe*

um ein aus den Eingebungen des Augenblicks heraus entstandenes „Spontanbild“. Darin liegt der eigentliche Unterschied zwischen dem *Seiltänzer*-Gemälde und dem Gemeinschaftsbild *Rote Liebe*. Ferner ist an dem Gemälde *Rote Liebe* gegenüber dem *Seiltänzer*-Bild ein Fortschritt des Beziehungsverhältnisses zwischen den beiden Künstlern abzulesen, wobei Castelli und Salomé die Phase des programmatischen Auftakts überwunden und zu einem konstruktiven dialogischen Miteinander gefunden haben. Aus dem parallelen Nebeneinander des Arbeitens an dem *Seiltänzer*-Gemälde ist hier ein kollektives „Wir“ geworden.

3.3.1.1.6 *KaDeWe*

Im Hinblick auf den Gleichklang der stilistischen Ausdrucksmittel einen gehörigen Schritt weiter gingen Castelli und Salomé auf dem Anfang 1981 geschaffenen Gemeinschaftsbild *KaDeWe*, das mit seinen 320 x 480 cm so groß ist, daß es bis heute nicht zufriedenstellend fotografiert werden konnte (Abb. 139 f). Angeregt zu diesem Gemälde wurden Castelli und Salomé während einer Einkaufstour durch das Berliner „Kaufhaus des Westens“ (*KaDeWe*), wo sich die beiden Künstler in der Delikatessenabteilung mit exklusiven Lebensmitteln eingedeckt haben. In der Fleischabteilung erregte ein großes Schaufenster ihre Aufmerksamkeit. Es gab den Blick in einen Kühlraum frei, wo mit großen Fleischerhaken an einer dicken Eisenstange gerade ein Dutzend Kuhhälften aufgehängt worden waren. Das Bild, das die geschlachteten Tiere abgaben, war beeindruckend und erschreckend zugleich. Es hatte etwas von einer Hinrichtungsstätte, ließ die Kühe monumental und monströs erscheinen, in ihrem ausgebluteten Zustand vor dem Hintergrund des bis unter die Decke gefliesten Kühlraums aber auch aseptisch und steril, so daß der Tod etwas überraschend Klinisches hatte, beinahe schon etwas Adrettes. Die feinsäuberliche Aufgeräumtheit, in der die gehäuteten Leiber schlachtfrisch und rosa schimmernd in einer Reihe hingen, sollten die Kunden zum Kauf animieren. Auf Castelli und Salomé wirkte der Anblick jedoch völlig anders. Sie malten sich aus, wie die Schlachtung an sich wohl vonstatten gegangen sei und begannen, sich mit den niedergemetzelten Tieren zu identifizieren. Die Kuhhälften lösten in ihnen eine skurrile Vorstellung aus: Wie wäre es wohl, wenn statt der toten Tiere tote Menschen an den Fleischerhaken hingen? Die Vision, die Castelli und Salomé vor der Glasscheibe entwickelten, wurde so konkret, daß sie sich vorgenommen haben, ein entsprechendes Gemälde zu schaffen. Die Menschen, die sie an Fleischerhaken aufgehängt darstellen wollten, sollten sie selbst sein: Castelli und Salomé als menschliches Schlachtvieh.

Die Bildidee auf die Leinwand zu übertragen, bedurfte es entsprechender motivischer Modellvorlagen. Aus der Zeit der Vorbereitungen zu der Performance *Big Birds* hingen noch einige Seile an der Decke des Ateliers von Salomé und waren dort noch die Befestigungshaken vorhanden, an denen die beiden Künstler jetzt kurze Schlaufen anbringen konnten. Teils an den Seilen und teils am Trapez, überwiegend jedoch an den neu befestigten Schlaufen hingen sie sich mit ihren Hand- oder Fußgelenken ein und ließen sie sich mit ihren nackten Leibern wie Schlachtvieh von der Decke baumeln – kopfüber bisweilen, manchmal aber auch in der Aufrechten, stets frei schwingend und mit der ganzen Last ihres Körpers. In diversen Posen fotografierten sich Castelli und Salomé gegenseitig, um das gewünschte motivische Vorlagenmaterial zu erhalten, nach dem sie ihre Idee von der Darstellung ihrer selbst als menschlichem Schlachtvieh verwirklichen konnten (Abb. 141-148). „Das Modellhängen für die Fotos war sehr schmerzvoll“, erinnert sich Luciano Castelli. Mit seinem ganzen Körpergewicht an einem Hand- oder einem Fußgelenk von der Decke zu hängen, war ein ebenso kräftezehrender wie

qualvoller, dabei nicht ungefährlicher Akt, der trotz aller akrobatischer Geübtheit, die sie seit ihren Vorbereitungen für die Performance *Big Birds* und für das *Seiltänzer*-Gemeinschaftsbild erlangt hatten, nicht lange zu ertragen war. So blieb den Künstlern für die fotografischen Aufnahmen jeweils nur einige Sekunden Zeit, denn ohne die Hilfe des anderen, der überdies die Kamera bedienen mußte, konnten sie in die gewünschten Posen nicht geraten und kamen sie aus der Schlinge, in die sie sich gegenseitig gehängt haben, von alleine auch nicht wieder heraus. Von den zwei bis drei Minuten, während derer sie an der Decke hängen konnten, nahm das Positionieren und das Abhängen die meiste Zeit in Anspruch. Für die eigentliche fotografische Ablichtung blieb jeweils nur ein kurzer Augenblick. Um so überraschender ist die motivische Vielfalt, zu der Castelli und Salomé während ihrer Modellarbeit gefunden haben. Diese motivische Vielfalt und die kompositionsästhetische Qualität der fotografischen Ablichtungen sowie der Körperhaltungen der Figuren lassen darauf schließen, daß die Positionen, in denen die Figuren jeweils zu sehen sind, und ihre fotografische Inszenierung genau geplant wurden. Für spontane Ideen, die direkt am Seil hätten entwickelt werden können, blieb angesichts des Kraftaufwands und angesichts des hohen Unfallrisikos kein Spielraum.

Die Übungen, die Castelli und Salomé am Seil ausführten, waren weder als Atelierperformance noch als Vorbereitung für einen öffentlichen Auftritt gedacht. Vielmehr wurden alleine zum Zweck der Anfertigung fotografischer Bildvorlagen unternommen. Die Ablichtungen, die dabei entstanden, waren, obschon sie über einige ästhetische Qualitäten verfügen, nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen. Im Hintergrund erkennt man auf ihnen die aus vier Leinwänden zusammengesetzte Bildfläche, auf der das Gemälde später ausgeführt werden sollte. Große schwarze Schatten zeichnen sich darauf ab. Sie lassen das figürliche Motiv auf der Leinwand bereits erahnen. Was Castelli und Salomé während ihrer Modellarbeit suchten, waren abwechslungsreiche und interessante Körperhaltungen. Diese wollten sie auf dem Gemälde so neben einander plazieren, daß eine lebendige Abfolge entsteht. Mit dieser Zielsetzung fertigten Castelli und Salomé ihre Modellaufnahmen an. Nachdem sie die Fotos in ihren Händen hielten, trafen die beiden Künstler eine kritische Auswahl. Dabei blieben von den mühevoll zustande gekommenen Aufnahmen zwölf übrig, nach denen als motivische Vorlagen schließlich das hier in Rede stehende Gemeinschaftsbild *KaDeWe* geschaffen wurde.

Die Machart, in der das riesige Gemälde ausgeführt wurde, ist im Vergleich zu den früher entstandenen Gemeinschaftsbildern überraschend homogen. So unterscheiden sich die zwölf Figuren dieses Bildes stilistisch kaum von einander, sehen andererseits jedoch, was ihre gestalterische Behandlung angeht, insgesamt etwas anders aus als gemeinhin die Figuren auf den Bildern von Salomé und als die Figuren auf den Gemälden von Castelli. Das Prinzip, nach dem sich die beiden Künstler ihre Aufgabenbereiche und die Bildfläche aufgeteilt haben, war relativ einfach: Jeder porträtierte sich selbst. Salomé führte die Salomé-Figuren aus, Castelli die Castelli-Figuren. Den motivisch unbesetzt gebliebenen Hintergrund schließlich malten beide Künstler zusammen. Damit sie sich während des Arbeitens nicht gegenseitig in die Quere kommen, verständigten sie die vor Arbeitsbeginn auf das ikonographische Programm und auf den betriebstechnischen Ablauf der gestalterischen Ausführung. An einer knapp unterhalb der oberen Formatgrenze dargestellten Metallstange sollten, jeweils in Schlaufen eingehängt, zwölf menschliche Figuren von der Decke baumeln – und zwar abwechselnd von links nach rechts zuerst eine Figur von Castelli, dann eine Figur von Salomé, dann wieder eine von Castelli usw. Die Richtung, in der sie hingen, spielte keine Rolle. Bald zeigten sie nach links, bald zeigten sie nach rechts, und manchmal sollten die aufgehängten Menschenleiber auch von vorne oder schräg von hinten zu sehen sein. Nachdem die Künstler anhand der Modellfotos festgelegt hatten, in welcher Reihenfolge welche Figuren an welcher Stelle auf dem Bild dargestellt werden sollten, zeichneten sie diese nach der Vorlage der fotografischen

Ablichtungen mit schwarzer Pastellkreide im Umrißlinienstil vor. Diese Vorarbeit erforderte größte Sorgfalt, denn nur so konnte sichergestellt werden, daß sich die beiden Künstler während des gemeinschaftliche Malens nicht gegenseitig behinderten, und nur so war es möglich, den Bildraum an sich und die darin gezeigten Figuren als einheitliches Ganzes erscheinen zu lassen.

Den Auftakt des monumentalen Gemäldes bildet links außen ein Porträt von Luciano Castelli, das den Künstler nach dem Vorbild der fotografischen Ablichtung Abb. 145 nackt und regungslos im Profil nach links wiedergibt. Sein Kopf ist wie im Zustand der Bewußtlosigkeit zur Seite gefallen, sein linker Arm baumelt parallel zum Körper locker nach unten. Leblos und schwer scheint er mit seinem rechten Handgelenk in der Schlaufe zu hängen. Seine Fußspitzen reichen gerade bis zum unteren Bildrand, doch steht angesichts der charakteristischen Körperhaltung selbst ohne Kenntnis des fotografischen Vorlagenmaterials außer Zweifel, daß er ohne sich mit den Füßen vom Boden abzustützen tatsächlich mit der ganzen Last seines Körpers in der Luft hängt. Gleich neben ihm baumelt, mit beiden Handgelenken in der roten Schlaufe gefesselt, eine Figur von Salomé. Er ist, ob schon das Gesicht in stilisierter Skizzenhaftigkeit wiedergegeben wurde, mit seinem kahlen Haupt und dem athletisch vorgewölbten Brustkorb auf Anhieb zu erkennen. Die motivische Vorlage zu dieser Figur lieferte das Foto Abb. 148, das den Künstler in der selben, hilflos und akrobatisch zugleich anmutenden Position zeigt. Im Bereich der Füße wird sie leicht von der ersten Figur überschritten, so daß im Zusammenspiel mit weiteren im Verlauf der figürlichen Abfolge gezeigten motivischen Überschneidungen insgesamt der Eindruck einer natürlichen räumlichen Staffelung entsteht, die dem Betrachter suggeriert, die hier gezeigte Szene sei tatsächlich so und nicht anders gesehen worden. Erst die körperbaulichen und physiognomischen Entsprechungen der motivisch variierten Figuren geben auch dem uneingeweihten Betrachter zu erkennen, daß es sich auf diesem Gemälde um die Darstellungen der immer wieder gleichen Personen handelt, die im intermittierenden Wechsel eine neben der anderen in verschiedenen Körperhaltungen wiedergegeben wurden.

An dritter Stelle erscheint, mit angewinkeltem rechtem Bein und kraftlos nach unten baumelnden Armen an seinem linken Fußgelenk in der Schlaufe hängend, ein weiteres Bildnis von Luciano Castelli, das nach der Vorlage des Fotos Abb. 141 im Profil nach rechts wiedergegeben wurde. Die Position dieser Figur kopfüber, vor allem aber der Richtungswechsel ihres Profils lassen eine Monotonie in der Abfolge der Figuren gleich gar nicht entstehen und sorgen für einen lebendigen Wechsel innerhalb der Reihe der nebeneinander wie Schlachtvieh in Schlaufen an einer Stange hängenden Menschenleiber. Diesem Castelli-Porträt antwortet als nächstes eine ebenfalls kopfüber mit dem linken Fuß in der Schlaufe hängende Darstellung von Salomé, der jetzt schräg von vorne im halben Profil nach rechts wiedergegeben ist. In dieser Position wurde er zusätzlich an seinen Handgelenken gefesselt, was ihn noch wehrloser erscheinen läßt als die übrigen Figuren auf diesem Bild. Der nach hinten genommene Kopf gibt allerdings zu erkennen, daß er lebt und daß es sich bei den hier gezeigten Körpern nicht um niedergemetzelte Menschen handelt, sondern um solche, denen die Schlachtung noch bevorsteht. Manche von ihnen hängen kraft- und wie bewußtlos von der Decke, andere zeigen einen Rest von sich aufbäumender Energie, wieder andere sehen der ganzen Aktion gelassen, ja geradezu heiter entgegen – so etwa die fünfte Figur, die das Porträt von Castelli nach dem Vorbild des Fotos Abb. 143 in spiegelbildlicher Seitenverkehrung mit dem halben Profil nach rechts wiedergibt und eine vergleichsweise beschwingte Körperhaltung sowie einen lachenden Gesichtsausdruck zeigt.

Gerade die Gruppe der drei zuletzt genannten Figuren läßt infolge der perspektivisch schlüssig wiedergegebenen motivischen Überschneidungen den Eindruck eines einheitlichen räumlichen Gefüges entstehen, das sich vom linken Bildrand bis zum rechten kontinuierlich entwickelt. Dabei ist die gesamte Szene so konzipiert,

daß jede einzelne Figur sich mit ihrer Position oder mit ihrer Körperhaltung auf die Position bzw. auf die Körperhaltung ihres Nachbarn bezieht. Im Fall der beiden ersten Figuren geschieht dies durch die Richtungsgleichheit ihrer Hängung und durch die motivische Überschneidung im Bereich der Füße. Im Fall der dritten und der vierten Figur geschieht dies durch ihre Position kopfüber und die im Profil bzw. im halben Profil erfolgte Ausrichtung ihrer Leiber nach rechts, ferner durch die starke perspektivische Überschneidung, die sich infolge des angewinkelten Beins der dritten Figur ergeben hat. Im Fall der vierten und der fünften Figur erfolgt der Beziehungszusammenhang durch den analogen Winkel zwischen Brust und Arm bei Salomé und im Bereich der Kniekehle des rechten Beins der Figur von Castelli, aber auch infolge der zu einander parallel verlaufenden Achsen ihres Rumpfes und der Regionen ihres Bauches. Die fünfte Figur spielt körpersprachlich durch die zurückschwingenden Beine zu der sechsten Figur über. Diese Bewegung wird durch den nach vorne fallenden Kopf der siebten Figur, geschaffen nach der Vorlage des Fotos Abb. 146, aufgegriffen und mit dem nach rechts weisenden vorderen Arm schließlich zur nächsten Figur, der kraftlos in sich zusammengebrochenen Gestalt von Salomé, weitergeleitet. Die sechste Figur erfüllt mit ihrer senkrechten Position im verlorenen Profil nach links zwischen der fünften und der siebten die Funktion eines kompositionsästhetischen Ruhepols, der die starke Bewegtheit der rechts und links daneben gezeigten Körper in ihrer dynamischen Erscheinungswirkung mildert.

Jeder Körper läßt sich, meist in seitlicher Entsprechung, manchmal aber auch in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben, einer bestimmten fotografischen Ablichtung zuordnen, nach der er als motivische Vorlage geschaffen wurde, und jeder der auf diesem Bild gezeigten Körper bezieht sich in irgendeiner Weise kompositionsästhetisch auf seine unmittelbaren oder auch auf seine zwei, manchmal auch drei Positionen weiter daneben dargestellten Nachbarn. Was am Ende entstanden ist, ist eine lebendig bewegte Gesamtkomposition, bei der keine Figur einer anderen ähnelt, bei der jede Figur, obschon es sich bei ihnen um die Darstellung immer wieder der gleichen Personen handelt, eine individuelle körperliche Verfassung zeigt und einen eigenen, individuellen Charakter. Jede einzelne Figur ist in einem anderen Zustand des Bewußtseins bzw. der Bewußtlosigkeit wiedergegeben und jede zeigt eine andere Art, ihr Schicksal zu tragen. Trotz dieser Unterschiede bildet die Gruppe ein in sich geschlossenes einheitliches Ganzes, was auf das Motiv an sich – die Darstellung von zwölf nackten Menschenleibern, die in serieller Reihung an einer roten Schlaufe von einer bildflächenparallel angeordneten Stange hängen –, auf seine spezifische Kompositionsstruktur, vor allem aber auf den Gleichklang der gestalterischen Mittel zurückzuführen ist.

Alle Figuren befinden sich in vorderster Ebene. Mit den Füßen oder, wenn sie kopfüber hängen, mit den Händen reichen sie fast bis an den unteren Bildrand. Den oberen Abschluß des Gemäldes bildet die waagrecht verlaufende, mit Blattgold wiedergegebene Eisenstange, an der jene dicken roten Schlaufen befestigt sind, mit denen die nackten Leiber an ihren Hand- oder Fußgelenken aufgehängt wurden. Die Arme oder die Beine, deren Gelenke in die Schlaufen gefesselt sind, ziehen sich, wie die roten Schlaufen selbst, senkrecht nach unten. Aus ihnen rekrutiert sich im oberen Bildbereich eine Zone von parallel zu einander angeordneten Senkrechten, deren Abstände zwar einen ungleichmäßigen Rhythmus aufweisen, die jedoch insgesamt die meist ebenfalls senkrechte (oder doch zumindest überwiegend senkrechte) Ausrichtung der Körperachsen vorbereiten und zugleich ein Gegengewicht zu der horizontalen Verlaufsrichtung der Eisenstange bilden. Die aufgehängten Leiber selbst beschreiben mit ihren Körperachsen zwar oftmals eine schräg positionierte oder eine leicht gebogene Linie, doch ist auch ihnen alles in allem eine überwiegend lotrechte Ausrichtung zu eigen, die den oben streng begonnenen Rhythmus nach unten hin in eine zunehmend dynamisch sich entfaltende Bewegtheit verwandelt.

Von besonderem Interesse ist die Entwicklung der Kopfhöhe. In der linken Hälfte des Bildes befinden sich die aufrecht in den Schlaufen hängenden Figuren, egal in welcher Pose sie dargestellt sind, mit ihren Köpfen ungefähr auf gleicher Höhe (Isokephalie). Von der Mitte ab nach rechts beschreibt diese durch die Kopfhöhen gebildete Reihe eine degressiv nach unten abfallende Linie, der im unteren Bildbereich mit der Anordnung der Köpfe der kopfüber aufgehängten Figuren eine von links nach rechts progressiv ansteigende Linie entgegen gerichtet ist. Mit der Leserichtung des Bildes von links nach rechts findet also eine zunehmende Verjüngung der Anordnung der Köpfe statt, deren Falllinien sich im Kopf der drittletzten Figur überschneiden. Rechts außen findet die untere Linie in der Position der Füße der beiden letzten kopfüber aufgehängten Figuren ihre kompositorische Fortsetzung, während die obere Kopflinie mit dem diagonal nach rechts fallenden Arm der vorletzten Figur in die untere rechte Ecke geleitet wird. Lediglich der Kopf der rechts außen gezeigten Figur schert aus diesem System aus. Mit der lotrechten Anordnung ihrer Körperachse dient sie gewissermaßen als kompositorischer Abschluß des Bildes, der dadurch, daß die Körperflanke schräg von der Seite bildauswärts gerichtet wurde und die Position des nach hinten genommenen Kopfs wieder ins Bildinnere zurückverweist, zugleich eine raffinierte Zwischenposition zwischen dem Jenseits des Bildausschnitts und dem Binnenbereich des Bildgevierts einnimmt. Spontan läßt sich eine so geschickt strukturierte Komposition nicht entwickeln. Sie ist das Ergebnis reiflicher wirkungspsychologischer Überlegungen, die zugleich auf gesamtästhetische Aspekte abzielen und auf eine Stringenz der einerseits lebendig durchmischten, andererseits aber auch in einer systematischen Reihe erfolgten figürlichen Anordnung.

Hinterfangen wird die Szene durch eine flache Wandfolie, die – zumal infolge der Unterteilung der Bildfläche in vier dicht aneinandergefügte Tafeln – stark an das Motiv der Leinwände im Hintergrund auf den Fotos erinnert. Allerdings hat man das Gefühl, die auf dem Gemälde gezeigte weiße Rückwand befände sich unmittelbar hinter den aufgehängten Figuren, während die fotografischen Ablichtungen zu erkennen geben, daß sich die Leinwände doch mit einigem Abstand hinter den Figuren befunden haben. Vor diesem motivisch unbesetzt gebliebenen, in keine räumliche Verhältnisse geschiedenen oder architektonisch gegliederten Hintergrund, der als ebene Wandfläche unmittelbar hinter den Figuren aufzuragen scheint, drängen die Figuren optisch nach vorne und entsteht der Eindruck, als befänden sie sich im unmittelbaren Vordergrund des Bildes. Tiefenräumliche Effekte wurden strikt vermieden – alles auf diesem Gemälde, die Figuren ebenso wie der Bereich des Hintergrunds, befindet sich in vorderster Ebene.

Was die gestalterische Behandlung der Bildfiguren angeht, so haben sich die Pinselhandschriften diesmal stark einander angeglichen. Wenn man nicht wüßte, daß die Figuren von Salomé durch Salomé selbst und die von Castelli ausschließlich durch Castelli ausgeführt worden sind, würde man den Unterschied kaum bemerken. In beiden Fällen wurde die mit schwarzer, teilweise auch mit roter Ölkreide im Umrißlinienstil ausgeführte Vorzeichnung pinselzeichnerisch mit roter Farbe partiell wiederholt und an verschiedenen Stellen mit den hellen Tönen des Inkarnats übermalt. Die Binnenbereiche der Figuren wurden breitpinselig in lockeren Bewegungen mit hellbeigen und leicht ins Rosafarbene überspielenden Tönen ausgemalt. Gelegentliche Aufhellungen erfolgten mit weißer Farbe, Abschattierungen mit einem hellen Blaugrau oder unter der Beimischung von etwas Rot. Unmittelbar auf der Leinwand zustande gekommene Spontanmischungen oder fließende Übergänge von der einen Farbe zur anderen haben sich dabei allerdings kaum ergeben. Stattdessen malten die beiden Künstler jede Farbe in einem separaten Arbeitsgang, wobei sie systematisch vorgegangen sind und schrittweise vom „Dunklen“ (Blaugrau) ins Helle (Hellbeige) bzw. vom Hellen wieder zurück ins „Dunkle“ (rote Abschattierungen) oder ins tatsächlich Lichtbeschiedene (weiße, wie Lichtreflexe erscheinende Aufhellungen) arbeiteten.

Dieses von der Schichtenmalerei abgeleitete und von Castelli aufgrund seiner Erfahrungen mit dieser Methode vorgeschlagene Arbeitsprinzip hatte mit der schrittweise erfolgten gestalterischen Ausführung der Bildfiguren eine Modellierung der Höhlungen und Wölbungen ihrer Oberflächenreliefs zur Folge, die den dargestellten Leibern eine natürliche Plastizität verleiht. Andererseits bot der sukzessive erfolgte Farbauftrag der pinselführenden Hand aber auch die Möglichkeit, ihren dynamischen Schwung frei sich entfalten zu lassen. So zeigt der Farbauftrag im Bereich der Figuren ein permanentes Changieren zwischen dem Bemühen um die detailgenaue Erfassung der Bildfiguren und der expressiven Kraft der gestisch verselbständigten Ausdrucksmalerei. Dieses zwischen natürlicher Gegenständlichkeit und expressivem Ausdruck oszillierende Gestaltungsprinzip findet sich im Bereich der Figuren von Castelli und im Bereich der Figuren von Salomé gleichermaßen. Es findet sich in ähnlicher Weise aber auch auf jenen Bildern, die die beiden Künstler seit Ende der 70er Jahre unabhängig von einander für sich geschaffen haben. Die Systematik indes, mit der Castelli und Salomé hier vom „Dunklen“ ins Helle und vom Hellen wieder zurück ins „Dunkle“ bzw. ins Lichtbeschiedene gearbeitet haben, war in dieser Strenge für beide Künstler neu – für Salomé mehr noch als für Castelli, der bereits seit Anfang der 70er Jahre die Prinzipien der Schichtenmalerei verschiedentlich variierte.

Wenn weiter oben davon die Rede war, daß in der gestalterischen Behandlung der Figuren von Salomé und in der gestalterischen Behandlung der Figuren von Castelli kaum Unterschiede auszumachen sind, so bedeutet dies nicht, daß es auf dem Gemälde *KaDeWe* nicht doch gewisse stilistische Unterschiede zwischen den beiden Pinselhandschriften gibt. Wiewohl sich die Figuren farblich nur unwesentlich von einander unterscheiden, sie also alle die gleichen blaugrauen Dunkelzonen aufweisen, das gleiche helle beige Inkarnat, die gleichen rötlichen Abschattierungen und die gleichen weißen Aufhellungen, zeigen sich, nachdem man sie etwas genauer studiert hat, doch einige Nuancen in ihrer gestalterischen Behandlung, die darauf zurückzuführen sind, daß zwei verschiedene Künstler am Werk waren. Diese Unterscheidung findet sich bereits in der ersten Umrißlinienzeichnung, die im Fall der Figuren von Castelli mit schwarzer Ölkreide und im Fall der Figuren von Salomé mit roter Ölkreide ausgeführt wurde. Die später in roter Kunstharzfarbe mit dem Pinsel aufgetragene Wiederholung dieser Umrißlinien ist bei den Figuren von Castelli markanter ausgefallen als bei den Figuren von Salomé. Dort sind es nur einige wenige Partien, die mit der roten Farbe wiederholt und stärker als im Bereich der Figuren von Castelli mit dem hellen Beige des Inkarnats übermalt wurden. Bei den Figuren von Castelli sind die Konturen insgesamt breiter und wuchtiger ausgefallen als bei den Figuren von Salomé, der das Prinzip der gestalterischen Umrandung deutlich zurückhaltender verfolgte.

Auch im Hinblick auf die Pinselführung lassen sich die gestalterischen Behandlungen der Figuren von Salomé im Vergleich zu denen von Castelli deutlich unterscheiden. Bei den Figuren von Salomé erfolgte die Pinselführung in weich fließenden Bewegungen, während sie im Bereich der Figuren von Castelli etwas ruppiger erscheint und die Farben dort bisweilen mit halb trockenem Pinsel aufgetragen wurden. Überdies neigte Castelli dazu, etwas schmalere Pinsel zu verwenden, deren Bewegungen er überwiegend in linearen Zügen über die Oberfläche der Körper verteilte. Salomé hingegen tendierte zur Verwendung breiter Pinsel und zu einer Art des Farbauftrags, der an einigen Stellen ins Flächige überspielt (siehe hierzu in Abb. 140 etwa den Brustkorb der vierten Figur von links oder die linke Flanke und den Bereich des Gesäßes der sechsten Figur im Vergleich zu den Binnenregionen der Körper der jeweils daneben dargestellten Figuren von Castelli). Diese zwar geringfügigen, doch nach genauerer Betrachtung nicht zu übersehenden Unterschiede der gestalterischen Behandlung der Bildfiguren lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß es zwei Künstler waren, die an dem Gemälde tätig gewesen sind. Bei aller Gleichartigkeit des Kolorits und der gestalterischen Grundprinzipien geben die Behand-

lung der Umrisse, die Art des Farbauftrags und schließlich die Art der Pinselführung doch einige Unterschiede zu erkennen, die darauf hindeuten, daß Salomé es war, der die Figuren von Salomé ausführte, und daß Castelli es war, der die Figuren von Castelli schuf.

Für den Hintergrund lassen sich solche gestalterischen Unterschiede allerdings nicht beobachten. Dort wurde die blaugrün gebrochene, um die Figuren herum gemalte weiße Farbe dünnflüssig auf die Leinwand gebracht und so, daß beinahe jeder einzelne Pinselzug in seiner Bewegungsrichtung, seiner Geschwindigkeit und seiner Druckstärke nachvollzogen werden kann. Dabei wurde die Farbe nicht gleichmäßig und nicht wirklich flächendeckend aufgetragen, sondern in unregelmäßigen Rhythmen, zwischen denen die ungrundierte Nesselleinwand mit ihrem beigefarbenen Eigenwert an verschiedenen Stellen deutlich hervortritt. Überdies zeigt sich, daß die Bewegungsrichtungen des Pinsels in der unmittelbaren Umgebung zu den Figuren in etwa dem Verlauf ihrer Silhouetten folgen, während sie sich mit zunehmender Nähe zu den äußeren Formatgrenzen des Bildes mehr und mehr an deren Verlaufsrichtungen orientieren. Diese Art der Ausrichtung der Bewegungen des Pinsels im Hintergrund sowie der ungleichmäßig erfolgte Farbauftrag, der die Nesselleinwand als eigenständigen Farbwert immer wieder deutlich zutage treten läßt, war bereits seit Jahren charakteristisch für die Bilder von Luciano Castelli, wurde aber auch von Salomé seit um 1977 gelegentlich angewendet, so daß sich heute nicht nur nicht mehr sagen läßt, wer von den beiden Künstlern ursprünglich auf die Idee gekommen ist, den Hintergrund in der hier gezeigten Art auszuführen, sondern daß im Nachhinein auch nicht mehr darüber befunden werden kann, wer von ihnen nun welche Partien des Hintergrunds ausgeführt hat. Unterschiede in der Pinselführung lassen sich dort grundsätzlich nicht beobachten. Daß jeder Künstler den Bereich des Hintergrunds in der Umgebung seiner eigenen Figuren ausgeführt hat, ist eine zwar naheliegende, doch nicht zutreffende Vermutung, denn der Hintergrund wurde erst ganz am Schluß in einem eigenständigen Arbeitsschritt auf die Leinwand gebracht. Einer machte an einer Stelle den Anfang, der andere setzte an einer anderen Stelle an. Wenn die beiden Künstler so dicht aneinander gerückt waren, daß sie sich gegenseitig zu behindern drohten, zog sich einer von ihnen zurück und arbeitete an einer anderen Stelle weiter.

Die gestalterische Behandlung des Hintergrunds war eine routinemäßig geleistete Arbeit ohne stilistische Kapriolen. Diese scheinbar nebensächliche Feststellung erweist sich im Hinblick auf die Entwicklung der bildkünstlerischen Zusammenarbeit von Castelli und Salomé und im Hinblick auf die Entwicklung ihres kollektiven Miteinanders als durchaus bedeutsam, denn zum ersten Mal übten sich die beiden Künstler tatsächlich in einem stilistischen Gleichklang der Bewältigung einer gestalterischen Aufgabe. Die Vereinheitlichung der Pinselführung hatte, so nebensächlich das Motiv einer monochromen Hintergrundfläche auch scheinen mag, den Charakter einer Manifestation des Gemeinschaftlichen, war sie doch gleichbedeutend mit der Verschmelzung zweier bis dahin individuell sich entfaltender Künstlerhandschriften. In dem hier gezeigten Ausprägungsgrad war die Vereinheitlichung der gestalterischen Mittel für die Zusammenarbeit von Castelli und Salomé etwas Neues. Sie bestärkte die Künstler darin, sich auch nach der Vollendung dieses Gemäldes im Falle weiterer Gemeinschaftsbilder in einer assimilierten Stilsprache zu üben, mit der sie schließlich eine Art übergeordnete künstlerische Identität erschaffen haben.

Erst ganz zum Schluß wurde das Blattgold aufgetragen, das der anfangs mit schwarzer oder mit roter Ölkreide konturierten, knapp unterhalb des oberen Bildrandes waagrecht verlaufenden Stange ihren edlen Glanz verleiht, und wurden mit roter Farbe die Schlaufen ausgeführt, mit denen die Bildfiguren an der Metallstange aufgehängt sind. Die Verwendung von Blattgold als eigenständigem Farbwert geht auf den Vorschlag von Luciano Castelli zurück, der bereits seit Beginn seines künstlerischen Schaffens solche in hauchdünne Blättchen

geschlagene Folien – sei es Blattgold oder seien es andere metallische bzw. metallisch funkelnde Folien – als eigenständige Farbwerte verschiedentlich verwendet hatte. Für Salomé hingegen war die Applikation farbiger Fremdmaterialien, zumal die Verwendung teuren Blattgoldes, etwas völlig Neues. Erst durch die Zusammenarbeit mit Castelli entdeckte er den ästhetischen Reiz goldener Oberflächen, den er sich in seinen eigenen Werken allerdings erst ab 1984 im Bereich der Skulptur⁵³ und ab 1991 im Bereich der Malerei⁵⁴ zunutze machte. Auf dem Gemälde *KaDeWe* stammte die Blattvergoldung von Luciano Castelli, der in dieser Technik einige Erfahrungen hatte. Die dicken Hängeschlaufen hingegen wurden mit breiten Pinseln in roter Farbe von beiden Künstlern ausgeführt – im willkürlichen Wechsel und ohne stilistische Auffälligkeiten. Daß die Schlaufen der Figuren von Salomé tatsächlich von Salomé und die der Figuren von Castelli tatsächlich von Castelli stammen, ist nicht zwingend vorauszusetzen.

Trotz der aus ursprünglich vereinzelt gesehenen Bildfiguren synthetisch zusammengesetzten Gesamtkomposition wirkt das szenische Ganze dieses Gemäldes ausgesprochen homogen. Erzielt wurde dieser Eindruck durch den vereinheitlichten Bildraum, in den die Figuren eingebunden wurden, und durch die gleichen Lichtverhältnisse, denen sie ausgesetzt sind, ferner durch die gleiche Perspektive, in der sie gesehen wurden sowie durch ihr einheitliches Kolorit. Rasch zeigt sich, daß dem Gemälde *KaDeWe* eine gründlichere konzeptionelle Vorbereitung vorausgegangen ist als dem spontan entwickelten Gemälde *Rote Liebe* und dem stilistisch noch stark von den individuellen Pinselhandschriften der beiden Künstler geprägten Gemälde *Seiltänzer*. Nichts blieb auf *KaDeWe* dem Zufall überlassen. Statt auf die Intuition des Augenblicks zu vertrauen, folgte die motivische bzw. kompositorische Anlage dieses Bildes sowie seine gestalterische Ausführung einer zuvor bis ins Detail verabredeten bildnerischen Vorstellung, als deren Ergebnis schließlich ein homogenes, ikonographisch wie stilistisch in sich schlüssiges Ganzes entstanden ist, das sich dem Betrachter als ästhetisch stringente Einheit präsentiert. Was das Dialogische des kollaborativen Miteinanders angeht und im Hinblick auf die Vereinheitlichung der Stilsprache stellt das Gemälde *KaDeWe* einen Höhepunkt der Zusammenarbeit von Castelli und Salomé dar. Zuvor nicht und auch danach nicht wieder sollten die beiden Künstler ein Bildwerk schaffen, das so homogen erscheint wie das Gemälde *KaDeWe*.

3.3.1.1.7 Neue Figuration

Anders als das Gemälde *KaDeWe* zeigt das von Castelli und Salomé geschaffene Gemeinschaftsbild *Neue Figuration* (Abb. 149) erneut einen ähnlich spontan zustande gekommenen Aufbau, wie er auf dem Gemälde *Rote Liebe* (Abb. 138) bereits zu beobachten war. Besonders interessant ist die Entstehungsgeschichte dieses Bildes, die belegt, wie unmittelbar sich die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé bisweilen ergeben hat. Das zweiteilige Gemälde ist kurz vor der Eröffnung der Gemeinschaftsausstellung *Salomé, Castelli* im Centre d'Art Contemporain in Genf entstanden. Der Hauptraum der von Adelina von Fürstenberg geleiteten Galerie war mit zwei riesigen Leinwänden bestückt, die durch einen schmalen Mauervorsprung von einander getrennt waren. Statt ihre Bilder an diesen Wandbespannungen zu befestigen, beschlossen Castelli und Salomé

⁵³ Vergleiche hierzu etwa die Installation *Rheingold*, 1984, Metall, Holz und Blattgold, ca. 100 x 150 x 150 cm, in Besitz des Künstlers.

kurzerhand, die großen Leinwände selbst mit einem monumentalen Gemälde auszustatten. Sie ließen sich in der Galerie einschließen und schufen in der Nacht vor der Ausstellungseröffnung die beiden Gemälde *Neue Figuration*, die sie, durch die Lisene räumlich von einander getrennt, als kompositorisch übergreifendes Ganzes ausgeführt haben und am nächsten Abend farbfrisch dem erstaunten Ausstellungspublikum präsentierten.

Die Ausstellung, die in Genf eröffnet wurde, zählt mit zu den markantesten Veranstaltungen, an denen die beiden Künstler je teilgenommen haben. Dies betrifft nicht nur die spontane Entstehung des zweiteiligen Gemäldes *Neue Figuration*, sondern auch die Bilderschau an sich. Sie zeigte solche Gemälde, auf denen in heftig bewegtem Gestus wild auf die große Leinwand geklatschte erotische Motive zu sehen waren und die als spannungsgeladene und wuchtig von den Wänden strahlende Werke eine intensive Ausdrucksstimmung verbreiteten, welche durch die musikalische Umrahmung, die am Eröffnungsabend durch eine laut tönende Punkrockband erfolgte, eine unmittelbare akustische Verstärkung erfuhr. Der Auftritt der Punkrockband und die Anwesenheit der beiden Künstler, die sich als *Geile Tiere* in der Szene längst schon einen Namen gemacht hatten, lockte zahlreiche Punks in die Galerie. Die Stimmung wurde im Lauf des Abends immer aufgeregter, immer schriller, aber auch immer aggressiver. Die Eröffnungsfeier endete mit einem Eklat. In ihrer Euphorie zerschnitten einige in Rage geratene Punks eines der ausgestellten Werke von Luciano Castelli: sein vierteiliges Gemälde *Geile Tiere* (Abb. 719), das so stark beschädigt wurde, daß es nur mit größter Mühe wieder restauriert werden konnte.

Doch zurück zu dem Gemälde *Neue Figuration*. Es zeigt, ähnlich wie das Gemälde *Rote Liebe*, über zwei Leinwände hinweg eine Ansammlung von Figuren, die sich dem Betrachter in lasziven Ausdrucksbewegungen präsentieren: Männer und Frauen, die mit provokativem Blick unter dem ostentativen Herzeigen ihrer halb nackten oder nackten Körper mit dem Betrachter kokettieren. Dabei mischen sich – insbesondere in der unteren und in der mittleren Zone der beiden Leinwände – die figürlichen Motive mit einigen ins Abstrakte überspielenden Bildelementen, die sich organisch aus dem Figürlichen heraus entwickelt und gestalterisch ein Eigenleben zu führen begonnen haben. Diese formfarblichen Elemente sind mehr als bloße gestalterische Erweiterungen des Figürlichen. Sie sind expressive Exaltationen und ein Bekenntnis der beiden Künstler zu den Ausdrucksformen der reinen Malerei, die sich im oberen Bildbereich mit den farbigen Flächengestaltungen des Hintergrunds verschwivert. Wiewohl das Gemälde mit seinen beiden Hälften und mit dem von der rechten Leinwand auf die linke Leinwand sich ausdehnenden Motiven der formfarblichen Erweiterung des im Zentrum der rechten Leinwand gezeigten Salomé-Porträts als zusammengehörendes Ganzes geschaffen wurde, können beide Bildhälften mit einigem räumlichem Abstand zu einander oder auch als jeweils für sich stehende Einzelbilder ausgestellt werden. Nicht ohne Hintersinn wurden beide Bildhälften jeweils im rechten unteren Eck von den Künstlern gemeinsam signiert⁵⁵.

Auf der linken Leinwand erkennt man in der Mitte drei von hinten dargestellte Frauen, die dem Betrachter ihre nackten Hinterteile entgegenstrecken. Sie tragen hochhackige rote Stöckelschuhe, bis zu den Oberschenkeln reichende rote Strümpfe und ein schwarzes Mieder. Mit ihren Oberkörpern haben sie sich weit nach vorne gebeugt. Während sie dem Betrachter über ihre Schultern hinweg auffordernd entgegen schauen, ziehen sie mit ihren Händen provokativ ihre Pobacken auseinander. Als Dreiergruppe wirken sie wie eine moderne Variation über das antike Motiv der *Drei Grazien*. Dabei verkörpern sie in ihren identischen kostümischen Aufmachungen

⁵⁴ Das erste Gemälde von Salomé, auf dem Blattgold als eigenfarbiges Fremdmaterial zum Einsatz gelangte, war die Darstellung *Golden Cowboy*, 1991, Acryl und Blattgold auf Leinwand, 210 x 150 cm, in Besitz des Künstlers.

⁵⁵ Auf der ersten Leinwand sind rechts unten der von Salomé mit breitem Pinsel in schwarzer Farbe aufgeschriebene Titel „Neue Figuration“, darunter dessen Signatur „Salomé 81“ und links daneben die Signatur von Luciano Castelli zu lesen, die mit deutlich schmalere Pinsel ebenfalls in schwarzer Farbe ausgeführt wurde. Auf der zweiten Leinwand befinden sich, ebenfalls rechts unten, der Namenszug „Salomé“ und darunter die Signatur „Luciano Castelli“.

jedoch keineswegs die Tugenden der Keuschheit, der Reinheit und der Unschuld, sondern ganz im Gegenteil die erotischen Reize des Weiblichen. Verführerische Schönheiten sind sie gleichermaßen, allerdings auf eine deutlich andere Art. Der Betrachter sieht sich ihnen gegenüber zwar durchaus in der Rolle jenes Mannes, der unter den drei Frauen die Schönste zu erwählen hat, doch fühlt er sich dabei nicht wie Paris, der sich zwischen drei Tugenden entscheiden muß, sondern eher wie ein potentieller Freier, der unter drei Prostituierten diejenige wählt, die seinen erotischen Wünschen am ehesten entspricht.

Links neben dieser Dreiergruppe sitzt, in ihrem Maßstab gegenüber den Figuren in der Mitte deutlich vergrößert, mit gegrätschten Beinen, eingewinkelten Knien und seitlich nach hinten genommenen Armen im halben Profil nach links eine vollbusige Frau am Boden, die mit ihrer weiß gepuderten Haut und der schwarzen Haubfrisur als Geisha gekennzeichnet ist. Mit kokett in die Schräge genommenem Kopf und einem freundlichen Lächeln auf den Lippen schaut sie aus den Augenwinkeln heraus dem Betrachter entgegen. Es scheint, als wolle sie ihn mit den erotischen Reizen ihres nackten Körpers verführen. Dabei bringt sie in einer exaltierten Drehbewegung ihre üppigen Brüste eindrucksvoll zur Geltung. Die bis zu den Ellbogen reichenden schwarzen Handschuhe betonen in ihrem Kontrast zum weißen Inkarnat die Nacktheit der Bildfigur und weisen sie als eine Frau aus, die – ähnlich wie die drei „Grazien“ schräg hinter ihr – mit ihrer lasziven Pose die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu lenken und seine erotischen Begierden zu wecken versucht.

Das rechte Drittel dieser Leinwand wird im oberen Bildbereich von einer um 90 Grad nach links gedrehten, dabei in Höhe der Oberschenkel vom rechten Bildrand überschrittenen Männerfigur eingenommen, die sich mit schwingender Hüfte gleichermaßen lasziv den Blicken des Betrachters darbietet. Diese Männerfigur trägt eine dunkelblaue Lederkappe auf dem Kopf und ist mit einer eng anliegenden dunkelblauen Hose bekleidet. Dazu hat sie einen blauen Pullover an, den sie mit ihrer linken Hand so weit nach oben geschoben hat, daß ihr muskulöser Oberkörper zu sehen ist. Seine rechte Hand hat der lasziv erscheinende Mann aufreizend und provokativ nach unten geführt, wo sie unter der schräg nach unten gezogenen Hose verschwindet. Sein Gesichtsausdruck ist ernst und streng. Mit den angespannten Sehnen seines Halses und den hervortretenden Wangenknochen scheint er von dominantem Wesen zu sein. Mit seiner athletisch gebauten Figur und dem lasziven körpersprachlichen Ausdruck wirkt er wie ein Callboy, der mit anzüglichen Bewegungen nach einer liebeshungrigen Gönnern oder einem spendablen Freier Ausschau hält.

Unterhalb der Figur dieses Mannes sitzt, gleichermaßen gegenüber der Hauptansicht des Bildes um 90 Grad nach links gedreht und in deutlich verkleinertem Maßstab wiedergegeben, mit seitlich angewinkelten Beinen und langen blonden Haaren eine Frau in einer regenbogenartig geformten Farbgloriole. Sie wurde im halben Profil nach rechts wiedergegeben, hat ihren Kopf jedoch so weit bildauswärts gewendet, daß ihr zartes Gesicht von vorne zu sehen ist. Mit gesenkten Augenlidern blickt sie über ihre rechte Schulter hinweg nach unten. Damit ist diese Frau eine der wenigen Figuren des Bildes, die trotz der Anmut ihres wohlproportionierten Leibes nicht ausdrücklich um die Gunst des Betrachters zu werben scheint. Doch dieser Schein trügt. In Wirklichkeit hat auch sie ihre Pose sehr wohl auf die erotische Reizwirkung ihres Körpers hin kalkuliert. Die Profilstellung ihres halb nackten Leibes und das leicht geformte Hohlkreuz geben deutlich zu erkennen, wie artifiziell sie sich vor den Augen des Betrachters in Pose gesetzt hat und wie sehr sie sich darum bemüht, die Schönheit ihres Leibes möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen. Mit ihren körperbaulichen Merkmalen erinnert sie figurentypologisch an die junge Frau des Gemäldes *Red Jumbo Girl* von Luciano Castelli (Abb. 193), oder an die beiden Figuren der etwas später geschaffenen zweiteiligen Darstellung *China Girls* (Abb. 150). Aber auch eine figurentypologische Ähnlichkeit mit den drei Frauen in der Mitte dieses Bildes ist nicht zu übersehen. Ihr langes wallendes Haar

wird von einem geheimnisvollen Wind nach hinten geweht und verleiht dieser Bildfigur ein allerdings nur beiläufig sie umwehendes Pathos. Durch ihre Einbindung in die formfarbliche Fortsetzung der Salomé-Figur aus der rechten Bildhälfte scheint es, als befände sich die Frau in einer Gloriole, die sich muschelförmig öffnet und der nackten Schönen als Sitzfläche dient und als Schutzraum zugleich. In dieser farbgestalterischen und ikonographischen Überhöhung wirkt sie wie die moderne Fassung einer antiken Liebesgöttin, wie eine zeitgenössische Variation über das Thema der Venus in der Muschel.

Am unteren Bildrand schiebt sich in der Mitte der linken Bildhälfte eine weitere Frauengestalt von unten in die Szene. Dabei handelt es sich um ein mit expressiver Kraft gestalterisch stilisiertes Porträt von Irene, der damaligen Geliebten von Castelli, die mit einem eng geschnürten Mieder und auf den Rücken genommenen Armen ihr Dekolleté optisch betont. Durch die wie in einer Grube versinkende Pinselbewegung wird der Blick des Betrachters im Bereich ihrer Brust förmlich in die Tiefe gezogen. Ihren Kopf hat sie in einer ekstatischen Ausdrucksbewegung so weit nach hinten geworfen, daß er vom Betrachter aus der Untersicht heraus gesehen wird. Wollust und erotische Ekstase sprechen aus dieser Frauengestalt, die mit der perspektivischen Vergrößerung der Schulter-Brust-Region die erotische Reizwirkung ihres nackten Oberkörpers besonders zur Geltung bringt.

Wie eine Anamorphose gestreckt und farbgestalterisch in ein fischgrätenähnliches Streifenmuster eingebunden, das sich am unteren Bildrand links durch den Wechsel von diagonal gelagerten orangefarbenen und schwarzen Streifen ergeben hat, ist – motivisch ein letztes Mal auf dieser Leinwand um 90 Grad nach links gedreht – das Bildnis von Luciano Castelli und Salomé in ihrer Rolle als zwei sich an einander schmiegende *Zebbras* wiedergegeben (vgl. hierzu Abb. 151). Der figürliche Zusammenhang dieses mit schräg angeordneten Streifen abwechselnd in gelber und schwarzer Farbe ausgeführten, mit roten und pinkfarbenen Pinselzügen gestalterisch verunklärten Motivs wird erst erkennbar, wenn man unterhalb der Figur der weißen Japanerin den horizontal gelagerten Kopf von Salomé entdeckt und sich auf die Suche nach dem dazugehörigen Körper begeben hat. Hat man den figürlichen Zusammenhang dieses auf den ersten Blick abstrakt anmutenden Bildbereichs einmal identifiziert, fällt es nicht weiter schwer, in diesem Motiv die hier spiegelbildlich wiedergegebene Szene des Fotos Abb. 151 zu erkennen. Ein ausdrücklich erotischer Bedeutungszusammenhang ist den beiden Figuren nicht zu eigen. Eingeschüchtert, beinahe ängstlich und schutzsuchend lehnt sich Castelli in diesem Doppelporträt an die Schulter von Salomé. Jener hingegen blickt dem Betrachter souverän und selbstsicher entgegen. Das gestalterisch verunklärte, in diesem Sinne „versteckte“ Doppelporträt von Castelli und Salomé erscheint links unten auf der Gegenseite zur Unterschrift der beiden Künstler wie eine bildlich gefaßte Signatur und steht – zumal am unteren Bildrand wiedergegeben – ikonographisch in der Tradition der Selbstdarstellung eines Künstlers als Augenzeuge für die von ihm geschilderte Szene. Dieses Doppelporträt ist das ikonographisch umgesetzte „fuius hic“ von Castelli und Salomé und ein Bekenntnis der beiden Künstler zur Urheberschaft des von ihnen gemeinschaftlich ausgeführten Bildes. Zugleich steht es als motivische Anspielung auf die kurz vor dem Entstehen dieses Gemeinschaftsbildes unternommene Selbstinszenierung *Zebbras* (Abb. 151-159) für das künstlerische Miteinander von Castelli und Salomé und für deren gemeinsame Auftritte in ihrer Rolle als wilde bzw. als *Geile Tiere*.

Die rechte Tafel des Diptychons wird überwiegend von motivischen Zitaten aus der Atelierperformance *Zebbras* eingenommen und hat mit der erotischen Erscheinungswirkung der nackten oder halb nackten Figuren der linken Tafel kaum mehr zu tun. In der Mitte erkennt man, schräg von hinten gesehen, das Porträt von Salomé als eine am Boden kauernde und über ihre rechte Schulter hinweg in die Ferne blickende Bildfigur. Sie wurde nach der fotografischen Motivvorlage Abb. 155 geschaffen und begräbt unter sich die hier in ein Feld aus rosafarbenen und blauen Diagonalstreifen (bzw. darunter aus hellblauen, orangen und grünen Diagonalstreifen sowie

darüber aus grünen, roten und schwarzen Diagonalstreifen) ins Abstrakte aufgelöste, für den uneingeweihten Betrachter kaum mehr zu identifizierende Figur von Luciano Castelli. Statt nach der Art eines Zebras mit schwarzen und weißen Streifen ist Salomé hier am ganzen Körper mit diagonal angeordneten orangefarbenen, roten und gelben Streifen neben hellblauen und grünen Streifen bemalt und an einigen Stellen (im Bereich des Kopfs, im Bereich des hochgestellten Knies und im Bereich des Rückens) mit einer verhältnismäßig breit gelagerten schwarzen Umrißlinie konturiert. Links der Figur setzt sich der über ihren Rücken gezogene Wechsel von orangefarbenen, roten und gelben Streifen mit hellblau und grün ausgeführten Streifen entsprechend der dort der Wölbung des Rückens folgenden Rundungen in gleichermaßen gebogenen Pinselschwüngen fort, die den Rhythmus der Körperbemalung der Bildfigur in etwa beibehalten und in regelmäßigen Abständen zu einander auch die gebogene schwarze Umrißlinie des Rückens rhythmisch wiederholen. Wollte man diese formfarbliche Fortsetzung der gestalterischen Behandlung der Bildfigur von Salomé gegenständlich deuten, so könnte man darin die hinter einander gestaffelte, motivisch gleichlautend sich überlappende mehrfache Wiederholung der Darstellung der selben Bildfigur sehen, wie sie etwa auf futuristischen Bildern gezeigt wurde und als gestalterische Umsetzung von Bewegung in den chronofotografischen Studien von Étienne-Jules Marey oder von Eadward J. Muybridge ihre ikonographische Vorläufer hat. Doch gegenständlich war diese gestalterische Fortsetzung der Bildfigur nach links und über die Formatgrenze dieser Leinwand hinweg bis in die linke Tafel nicht gedacht. Vielmehr versteht sie sich als farbrhythmisch abstrakte Gestaltung, aus der sich die Figur am rechten Ende herauschält.

Unterhalb der wie eine Anamorphose in die Länge gestreckten Figur ist die Bodenfläche mit diagonal gelagerten weißen, rosafarbenen, gelben, dunkelblauen, schwarzen und rechts außen teilweise auch roten Streifen ausgestattet. Diese Bodenfläche leitet sich motivisch von jenem in große Falten sich werfenden Stofftuch ab, mit dem die beiden Künstlerfreunde während ihrer Atelierperformance den Fußboden ausgelegt hatten (Abb. 155). Der Richtungswechsel der Diagonalen, der an seinen Nahtstellen eine fischgrätenmusterähnliche Anordnung aufweist, bezieht sich motivisch auf die Falten, in die sich das weiße Stofftuch auf dem Boden des Ateliers unter den Bewegungen der darauf agierenden Künstler geschlagen hat. Allerdings haben sich diese Falten auf dem Gemälde als abstrakte Strukturen so sehr verselbständigt, daß auch dieser motivische Zusammenhang dem uneingeweihten Betrachter verschlossen bleibt. Zum ersten Mal auf den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé haben sich die beiden Künstler auf eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion begeben, auf die Überführung eines gegenständlichen Motivs in eine abstrakt aufgelöste, dabei als Ornament zugleich mit dem figürlichen Sujet (nämlich mit den diagonal angeordneten Streifen auf dem nackten Leib der Figur von Salomé) sich verschwisternde Gestaltung.

Solche auf gegenständliche Ursprünge sich beziehende abstrakte Strukturen finden sich auf der rechten Tafel des Diptychons *Neue Figuration* allenthalben. Die oftmals diagonal angeordneten Streifen im Binnenbereich der Figuren leiten sich motivisch von der Körperbemalung ab, mit der sich die Künstler in ihrer Rolle als Zebras an ihren nackten Leibern bemalt hatten. Zwischen den schwarzen und weißen Diagonalstreifen schimmerte auf ihrer nackten Haut immer wieder das natürliche Inkarnat hervor, worauf auf dem Gemälde die rosafarbenen Pinsellinien zwischen den schwarzen und weißen, manchmal auch gelben Pinselzügen im unteren Bereich des Bildes anspielen. Auch die oberhalb des Rückens von Salomé gezeigten schwarzen und weißen Diagonalen beziehen sich auf diese Körperbemalung, während die rechts daneben wiedergegebenen roten und blauen Punkte auf weißem Grund eine abstrakte Übertragung des Motivs der Nieten darstellt, mit denen die schwarze Lackfolie, die auf den Fotos Abb. 151-159 im Hintergrund zu erkennen ist, an der Atelierwand befestigt war. Diese schwarze

Lackfolie, die von Castelli auf seinen fotografischen Selbstinszenierungen als Hintergrund benutzt wurde und die auch auf den Fotos der *Geilen Tiere* verschiedentlich zu sehen ist (vgl. Abb. 118), wurde nicht glatt an der Wand befestigt, sondern so, daß sie sich in große Falten warf, auf denen sich das Studiolicht gebrochen hat. Die rechts oben auf dem Gemälde angeordneten rosa, weißen und vor allem blauen Diagonalstreifen leiten sich motivisch nicht von dem Zebromuster auf den Leibern von Luciano Castelli und Salomé ab, sondern von eben jenen großen Falten, die sich auf der schwarzen Lackfolie im Hintergrund der fotografischen Aufnahmen der beiden Künstler in ihrer Rolle als Zebras abgezeichnet haben.

Damit sind wir im oberen Bereich des Bildes angelangt. Rechts außen erkennt man dort zwei in geduckter Haltung am Boden kauende Figuren: links in gelber Farbe wiedergegeben das Porträt von Salomé und rechts daneben in Dunkelblau ein Bildnis von Luciano Castelli. Die beiden einander zugewandt in die Hocke gegangenen Figuren sind schräg von der Seite im verlorenen Profil zu sehen und schauen über ihre innere Schulter hinweg aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen. In ihrer entsprechenden Körperhaltung und durch das gemeinsame Tun sind die beiden Figuren als Paar ausgewiesen. Dabei zeigen sie sich mit ihrer Körperbemalung aus diagonal verlaufenden schwarzen und weißen Streifen in ihrer Rolle als Zebras ganz so, wie sie sich zuvor in der gleichnamigen Atelierperformance per Selbstauslöser fotografiert haben. Ihre dicht zusammengesteckten Köpfe lassen sie wie Komplizen erscheinen. Die kritischen Blicke, mit denen sie den Betrachter aus ihren Augenwinkeln heraus ins Visier nehmen, wirken scheu, unnahbar und geheimnisvoll, bedrohlich zugleich und so, als hätten sie etwas im Sinn, das ganz unmittelbar mit der Anwesenheit des Betrachters zu tun hat. Der expressive Duktus, mit dem die Körperbemalung der Bildfiguren ausgeführt wurde, verleiht ihnen die Erscheinung von instinktgetriebenen wilden Tieren. Im Zusammenhang mit der Geschmeidigkeit ihrer Leiber denkt man dabei jedoch eher an die Darstellung zweier blutfraßgieriger Raubkatzen in Menschengestalt als an die Darstellung von vermeintlich harmlos neben einander gezeigten Zebras. Ihr einvernehmliches Miteinander hat, obschon die Körper der beiden Bildfiguren schräg von der Seite gesehen werden, durch die Wendung ihrer Köpfe in Richtung des Betrachters etwas Konfrontatives. So wirken Castelli und Salomé in ihrer Rolle als wilde Tiere bedrohlich und faszinierend zugleich.

Links neben dem Porträt von Salomé und Castelli in ihrer Rolle als Zebras befindet sich vor rotem Hintergrund ein Knäuel aus schwarzen, weißen und rosafarbenen Streifen, das zunächst wie ein abstraktes Bündel anmutet, sich nach genauerem Hinsehen jedoch als weiteres, abstrakt aufgelöstes Figurenpaar erweist. Arme sind auszumachen, Beine, Schultern, zwei dicht zusammengesteckte Köpfe und eine von der Seite wiedergegebene Rückenpartie. Die anthropomorphen Assoziationen ergeben sich keineswegs zufällig, denn die gestalterische Behandlung dieses in Hebungen und Senkungen sich verwerfenden Knäuels stammt motivisch von ähnlich in die Hocke gegangenen und sich jetzt eng an einander schmiegenden Körpern ab, wie sie rechts außen bzw. in vergleichbarer Weise auf den Fotos Abb. 158 und Abb. 159 zu sehen sind. Die körperbaulichen Elemente der Figuren wurden in diagonalen Verlaufsrichtung so stark verzerrt und pinselrhythmisch so sehr ins Expressive gesteigert, daß ihr anthropomorpher Zusammenhang nur noch vage zu erahnen ist.

Hinterfangen wird das erneut wie eine Anamorphose verzerrte Figurenpaar links oben durch einige kurvig geschwungene Pinselschläge, die als gestalterische Umsetzung einer bildflächenparallel gedachten Wandfläche zu interpretieren sind. Obschon sie farblich unterschieden und in etwas anderer Pinselführung ausgeführt wurden, korrespondieren sie doch optisch mit dem diagonal gemusterten Hintergrund der oben rechts außen gezeigten Figuren. Diese beiden als flache Wandzonen angelegten Bereiche schließen das Gemälde kompositorisch nach oben ab. Ihnen entsprechen auf der linken Tafel die in heftigen Schlägen mit blauer Farbe auf die Bildflä-

che gebrachten Pinselzüge, die dort den oberen Bereich des Bildes, wiewohl nicht flächig verdichtet, sondern eher pinselrhythmisch aufgelöst, gleichermaßen wie eine flache Wandfolie hinterfangen. Trotz dieser kompositionsästhetischen Verbindung der beiden Leinwände zu einem zusammengehörigen Ganzen, auch trotz des motivischen Übergreifens der ins Abstrakte überspielenden Gestaltung seitlich der zentralen Bildfigur der rechten Tafel in den Bereich der linken Tafel wirken die beiden in einem Zug geschaffenen Teile des Diptychons wie zwei in sich geschlossene eigenständige Kompositionen.

Der auf der rechten Tafel flächig verdichtete Boden rechts neben dem Figurenknäuel bzw. unterhalb der gelben Figur von Salomé erfüllt die Funktion eines optischen Ruhepols. Er korrespondiert mit dem links oben ebenfalls rot wiedergegebenen Hintergrund und steht in seiner flächig beruhigten gestalterischen Umsetzung zugleich in einem farbkompositorischen Zusammenhang mit den beiden am unteren Bildrand links und rechts außen wie Schattenrisse in roter Farbe wiedergegebenen Figuren. Bei diesen Figuren handelt es sich um zwei als Silhouetten definierte Männerakte, die der Leinwand wie geheimnisvolle Mentoren vorangestellt wurden und ihren inneren Arm in einem triumphalen Gestus in die Höhe heben. Die links unten dargestellte Figur ist von hinten gesehen, die rechts unten gezeigte Figur von vorne. Beide Gestalten wurden einander entsprechend mit schwarzer (linke Figur) oder mit dunkelblauer Farbe (rechte Figur) konturiert und in ihren Binnenbereichen mit Karminrot flächig ausgemalt. Während die rechte Figur mit ihrem kahlen Kopf wie das Porträt von Salomé erscheint, könnte man die etwas kleiner gewachsene Gestalt links unten als Schattenriß der Rückenansicht von Luciano Castelli identifizieren und die beiden einander gegenübergestellten Figuren in Anlehnung an das Motiv des Doppelporträts von Castelli und Salomé in ihrer Rolle als Zebras auf der linken Tafel im Sinne eines versteckten Selbstporträts als das bildlich umgesetzte „fuius hic“ der rechten Leinwand deuten.

Durch ihre Plazierung an exponierter Stelle und in ihrer flächig verdichteten roten Farbe erscheinen diese beiden Figuren jedoch keineswegs wie abstrakt aufgelöste oder gestalterisch eskamotierende Begleitmotive. Ganz im Gegenteil. In ihrer optisch hervortretenden Farbigkeit und mit dem Gestus ihrer erhobenen Arme wirken sie wie ostentativ der Leinwand vorangestellte Signalfiguren. Während die dahinter gezeigten Szenen ikonographisch homogen und perspektivisch einheitlich aus einer leichten Draufsicht heraus wiedergegeben wurden, wirken die beiden am unteren Bildrand rechts und links außen dargestellten Silhouetten wie zwei dem Gemälde vorgeblendete, ja vor dem eigentlichen Bildraum befindliche Gestalten. Mit ihren in die Höhe gehobenen Armen erfüllen sie die Funktion zweier zwischen den Szenen des Bildraums und dem Realraum des Betrachters vermittelnder Repoussoirfiguren, die als Grenzgänger zwischen den Welten nicht so recht der einen und nicht wirklich der anderen Realitätsebene angehören. Die links außen gezeigte Figur erfüllt dabei die Aufgabe, den Blick des Betrachters im Sinne einer von hinten gesehenen Identifikationsfigur in das Bildgeschehen einzuführen, während die rechts außen von vorne gezeigte Figur den Blick des Betrachters aus dem Bild heraus zu lenken und wieder in seine realweltliche Umgebung zu entlassen scheint. Der erhobene Arm wirkt dabei wie ein letzter Gruß, mit dem sich die Bildfigur vom Betrachter verabschiedet. Er nimmt den Blick des Betrachters vom Inneren des Gemäldes auf und leitet ihn entlang der Figur und entlang des nach rechts unten gehaltenen Arms weiter in die untere rechte Ecke, wo sich gewissermaßen der „Ausgang“ des Bildes befindet. Die links außen gezeigte Gestalt hingegen nimmt mit ihrem linken Arm den von unten ins Bild kommenden Blick des Betrachters auf und lenkt ihn, ebenfalls an ihrem eigenen Körper entlang, mit dem erhobenen rechten Arm in die Tiefe des Bildes, wo sich die weiteren figürlichen Szenen befinden.

Der Titel des zweiteiligen Gemeinschaftsbildes (*Neue Figuration*) bezieht sich auf die darauf wiedergegebenen Motive, die thematisch mit den jüngsten ikonographischen Entwicklungen innerhalb der Œuvre von Lu-

ciano Castelli und Salomé in Zusammenhang stehen. Es zeigt sozusagen deren neueste „Figurationen“. Auf der linken Tafel versammelten die Künstler solche Motive, mit denen sie sich zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Gemeinschaftsarbeit aktuell beschäftigt haben. Dabei stellte Salomé damals bevorzugt solche nackte oder halb nackte Männerfiguren dar, die sich in lasziven Ausdrucksbewegungen mit ausschwingender Hüfte ans Geschlecht fassen oder die sich mit ihrem Outfit und in ihrem Tun auf die Erscheinungsformen des erotischen Sodomasochismus beziehen. Castelli hingegen beschäftigte sich zu jener Zeit überwiegend mit der Darstellung nackt oder halb nackt am Boden sitzender japanischer Frauen sowie mit der Darstellung solcher weiblicher Figuren, die sich und die erotischen Reize ihres nackten Leibes in provozierenden Posen den Blicken des Betrachters präsentieren. Ansatzweise auf der linken Tafel, nämlich in dem links unten gezeigten „versteckten“ Porträt von Castelli und Salomé, vor allem aber auf der rechten Tafel zitierten die Künstler in motivischen Variationen statt ihrer jeweils eigenen Themen nun dasjenige Projekt, mit dem sie sich im Rahmen ihrer Zusammenarbeit zuletzt gemeinschaftlich beschäftigt haben: das Thema der Inszenierung ihrer selbst in ihrer Rolle als Zebras.

Dies also war das ikonographische Programm, auf das sich Castelli und Salomé vor Beginn ihres nächtlichen Schaffens in der Galerie der Adelina von Fürstenberg in Genf verständigt haben: Links sollten die Themen der neuesten Bilder von Castelli und von Salomé in einer motivischen Übersicht zusammengestellt werden, rechts sollte das zuletzt unternommene Gemeinschaftsprojekt *Zebras* in motivischen Variationen zitiert werden. Insgesamt sollten die beiden Leinwände den Besuchern der Galerie einen Überblick über das jüngste künstlerische Œuvre der beiden Malerfreunde verschaffen: über ihre eigenständig entwickelten Motive ebenso wie über ihr jüngstes Gemeinschaftsprojekt. In diesem Sinne hatte das Diptychon eine programmatische Funktion. Es war als ein Bild gewordenes Manifest gedacht, mit dem die Besucher im Hauptraum der Galerie auf das vorbereitet werden sollten, was sie in den weiteren Räumen der Galerie im einzelnen zu sehen bekamen.

Entsprechend dieses ikonographischen Programms war von vornherein ausgeschlossen, dem einen Künstler die eine und dem anderen Künstler die andere Leinwand als Arbeitsbereiche zuzuweisen. Stattdessen arbeiteten beide Künstler auf beiden Leinwänden. Sie taten dies im dialogischen Miteinander, wobei bald der eine, bald der andere an die Bildfläche herantrat, mit Ölkreide eine Umrißlinienzeichnung setzte, die früher von ihm selbst oder soeben von seinem Kollegen ausgeführte Zeichnung farblich ergänzte, ausfüllte oder übermalte, einen neuen gestalterischen Akzent lieferte und dann beobachtete, wie der andere auf diesen neuen Ansatz reagiert. Kaum eine Figur wurde ausschließlich von einem Künstler alleine geschaffen. Lediglich die weiße Japanerin wurde zur Gänze von Castelli ausgeführt, während die ebenfalls auf der linken Tafel gezeigte, um 90 Grad nach links gedrehte Männerfigur ausschließlich von Salomé geschaffen wurde. Ansonsten verhielt es sich in aller Regel so, daß einer der beiden Künstler eine Figur mit Ölkreide vorgezeichnet hat, der andere dann mit der Ausmalung dieser Figur begann und der erste später dann diese koloristische Erstbehandlung durch eigenes gestalterisches Zutun ergänzte, während der andere die betreffende Bildfigur (bzw. Figurengruppe) mit einem Hintergrund ausstattete oder aber inzwischen mit der Zeichnung bzw. der farbgestalterischen Fortsetzung einer weiteren Figur begonnen hat. Während der eine an einer Stelle der Leinwand arbeitete, arbeitete der andere zur gleichen Zeit an einer anderen Stelle weiter. So wurde Zug um Zug eine um die andere Leinwand fertiggestellt, die jeweils als organisch entwickelte und paarweise zusammengehörige Hälfte eines Diptychons zu sehen ist.

Einzelne Bildelemente des Diptychons verbindlich dem einen oder dem anderen Künstler zuschreiben zu wollen, ist ein ebenso mühevolleres wie sinnloses Unterfangen. Castelli und Salomé haben auf den beiden Leinwänden zu einem stilistisch vereinheitlichten Ganzen gefunden ohne dabei – und das ist das Bemerkenswerte daran – ihre eigenen bildnerischen Interessen dem gemeinschaftlichen Gesamtausdruck zu opfern. Sie haben

sich, jeder auf seine Weise und jeder aus seiner eigenen künstlerischen Position, stilistisch auf einander zu bewegt und charakteristische gestalterische Merkmale ausgebildet, die als „typisch“ bezeichnet werden können für die Malerei der *Neuen Wilden*. Dazu gehören außer den mit abstrakten Elementen kombinierten figürlichen Motiven an sich die mit Ölkreide und/oder mit Kunstharzfarbe erfolgte Betonung der Konturen der einzelnen Bildelemente, die offene, gestisch bewegte und von farblichen Rinnsalen und Klecksen triefende Malweise sowie eine gleichermaßen lockere Pinselhandschrift im Bereich des Hintergrunds, ferner die Verwendung von kräftigen hellen Farben, die unvermischt auf der Leinwand aufgetragen wurden und nicht selten in starken Kontrasten dicht neben einander sitzen, schließlich das Dominieren einer überwiegend pinselzeichnerisch umgesetzten, das Weiß des Malgrunds verschiedentlich hervortreten lassenden Malweise gegenüber einem meist nur in geringer Ausdehnung wirklich flächendeckend ausgeführten Farbauftrag.

Das als Diptychon konzipierte Gemälde *Neue Figuration* ist ein Gemeinschaftsbild par excellence. Es wurde im kollektiven Miteinander auf der Basis spontan eingebrachter Bildideen in seinen motivischen Details nach und nach ersonnen und gemeinschaftlich „Zug um Zug“ ausgeführt. Eine explizite Trennung zwischen dem Bildbereich des einen und dem Bildbereich des anderen Künstlers gab es dabei nicht. Darin unterscheidet sich dieses Diptychon – übrigens zusammen mit dem allerdings noch stärker stilistisch assimilierten und ebenfalls nicht in zwei getrennte Arbeitsbereiche unterschiedenen Gemälde *KaDeWe* (Abb. 139) – grundlegend von den übrigen Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé. *Neue Figuration* ist eine echte Kollektivarbeit im ursprünglichen Sinn, also das Produkt eines dialogischen künstlerischen Miteinanders, während die anderen Gemeinschaftsbilder (mit Ausnahme des Gemäldes *KaDeWe*) eher als das Ergebnis eines zwar gemeinschaftlich konzipierten, gestalterisch jedoch stark von den individuellen Ausdrucksformen der daran beteiligten Künstler geprägten Nebeneinanders anzusehen sind. Hier begegnen wir dem assimilierten Ganzen als einem Produkt der synthetischen Verschmelzung der stilistischen Eigenheiten zweier Künstlerpersönlichkeiten und ihres gemeinschaftlichen bildnerischen Ausdruckswollens, dort dem dialektischen, manchmal gar rivalisierenden Nebeneinander zweier individueller und ihre Eigenarten sich bewahrender Pinselhandschriften.

3.3.1.1.8 Tiere

Deutlich die unterschiedlichen stilistischen Eigenheiten von Luciano Castelli und Salomé vor Augen führend, nimmt sich hingegen das kurze Zeit später ebenfalls als Diptychon entstandene Gemeinschaftsbild *Tiere* aus (Abb. 160). Es wurde für die Ausstellung *Westkunst* in den Rheinhallen des Kölner Messegeländes angefertigt, zu deren Teilnahme die beiden Künstler von den Veranstaltern eingeladen worden waren⁵⁶. Die Gemeinschaftsarbeit besteht aus zwei neben einander ausgeführten Leinwänden, von denen die linke von Salomé und die rechte von Castelli bearbeitet wurden. Als eigenständige physische Einheiten und wegen des von vornherein gleich gar nicht erst unternommenen Versuchs, die beiden Teile durch einen ikonographischen Brückenschlag – wie er etwa auf dem Diptychon *Neue Figuration* durch das Motiv der von der rechten Leinwand sich auf die linke Seite ausdehnenden formfarblichen Gestaltung jener zur abstrakten Komposition verselbständigten Erweite-

⁵⁶ Laszlo Glozer (Hrsg.), *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981. Das zweiteilige Gemälde *Tiere* von Luciano Castelli und Salomé wurde im „heute“-Teil dieser Ausstellung gezeigt und in dem von den Museen der Stadt Köln herausgegebenen Ergänzungsband *heute, Westkunst* (ebenfalls Köln 1981) abgebildet.

rung des auf der rechten Tafel in der Mitte schräg von hinten als am Boden hockende Bildfigur gezeigten Porträts von Salomé in seiner Rolle als Zebra erfolgte – motivisch miteinander zu verbinden, ist dieses Gemeinschaftsbild erneut als zweigeteiltes Gemälde konzipiert worden, nicht aber als übergreifend angelegtes und ikonographisch vereinheitlichtes Gemeinschaftsbild. Ehe es nach seiner Präsentation im „heute“-Teil der *Westkunst*-Ausstellung in Köln von Peter Ludwig für dessen Sammlung in Aachen angekauft wurde, war der Verbleib der Leinwände auf zwei Eigentümer verteilt: auf Salomé, der die von ihm ausgeführte linke Tafel des Diptychons in seinem eigenen Depot eingelagert hat, und auf Castelli, der die von ihm geschaffene rechte Hälfte für sich behielt.

Thematisch bezieht sich das Diptychon *Tiere* auf die von Castelli und Salomé in ihren Ateliers am Moritzplatz vorbereitete Performance *The bitch and her dog*, über die später ausführlich zu berichten sein wird, und auf das Rollenspiel *Zebbras*, das von den beiden Künstlern auf zahlreichen Ablichtungen per Selbstauslöser fotografisch dokumentiert wurde (Abb. 151-159). Bei dem Rollenspiel *Zebbras* bemalten Castelli und Salomé ihre nackten Leiber mit diagonal verlaufenden schwarzen und weißen Streifen und präsentierten sie sich vor der Kamera in exaltierten Posen. Mit ihren anschmiegsamen Körperhaltungen und ihren schleichenden Ausdrucksbewegungen haben die Figuren zugleich etwas Katzenhaftes, das mit der graziösen Körperlichkeit der beiden Akteure an die äußere Erscheinung von wilden Raubtieren erinnert. Bei *The bitch and her dog* indes handelt es sich um eine in Lyon öffentlich aufgeführte Performance, die in diversen Atelierproben intensiv vorbereitet wurde und bei der Salomé in seiner Rolle als japanische Geisha einen an seinem weißen Körper mit schwarzen Flecken gemusterten Hund (gespielt von Castelli) an der Leine führte. Auch hier erinnert der körpersprachliche Ausdruck von Castelli in seiner Rolle als Hund stark an die Erscheinung einer geschmeidig sich fortbewegenden Raubkatze, die wild, aggressionslüstern und triebhaft wirkt. Sowohl der Auftritt in Lyon als auch die Atelierproben wurden auf zahlreichen von (Selbst-)Aufnahmen fotografisch dokumentiert (Abb. 161-168). Auf dem Diptychon *Tiere* zitierten Castelli und Salomé diverse Motive aus diesen beiden Projekten: aus dem Rollenspiel *Zebbras* und aus der Performance *The bitch and her dog* gleichermaßen.

Die linke Seite des Diptychons, die von Salomé ausgeführt wurde, ist voll von nackten Figuren, in denen nach Motiven aus den fotografischen Ablichtungen der Serie *Zebbras* teilweise das Porträt von Luciano Castelli, meist jedoch das Porträt von Salomé in eben dieser Rolle als Zebra zu erkennen sind. Erst am unteren Bildrand häufen sich die Darstellungen von Figuren nach Castelli als Modell, wobei sie nach der Art von *Zebbras* zwar mit breiten diagonalen Streifen gemustert wurden, motivisch jedoch auf einige Szenen aus der Performance *The bitch and her dog* zurückgehen, wo Castelli in seiner Rolle als Hund mit allen Vieren am Boden kriechend in Erscheinung trat. Die rechte Seite des Diptychons, die von Castelli ausgeführt wurde, rekrutiert ihre Motive beinahe ausschließlich aus der Performance *The bitch and her dog*. Dabei überwiegen die Selbstdarstellungen des Künstlers in seiner Rolle als Hund. Das Bildnis von Salomé als japanische Geisha ist dort hingegen nur an einer einzigen Stelle zu sehen: aus der Mitte des Bildes herausgerückt links unten im motivisch überschrittenen Büstenporträt. So behandeln beide Seiten des Diptychons zwar das gleiche Thema – nämlich die Darstellung der Künstler in ihrer Rolle als wilde Tiere –, doch bezogen sich Castelli und Salomé motivisch auf unterschiedliche Projekte (Salomé auf das Projekt *Zebbras*, Castelli auf *The bitch and her dog*) und beschäftigten sie sich dabei mit der gehäuften Darstellung überwiegend ihrer selbst in der entsprechenden Rolle.

Die inhaltliche Bedeutung des Diptychons *Tiere* kommt in dem alternativen Titel zum Ausdruck, den Salomé dem zweiteiligen Gemälde gegeben hat. Er nannte es *Mensch werden*⁵⁷ und spielte damit auf den evoluti-

⁵⁷ Salomé in: Salomé (Hrsg.), a.a.O. S. 16.

onsgeschichtlichen Schritt des Menschen in seiner Entwicklung vom instinktgesteuerten Triebwesen zum vernunftbegabten *Homo sapiens* an, auf seinen Übergang vom subhumanen Hominiden zum *Homo erectus*, der soeben dabei ist, sich an den aufrechten Gang zu gewöhnen. Was das zweiteilige Gemälde thematisiert, ist die latente Phase des Übergangs – nämlich der Zustand eines Primaten, der nicht mehr Tier und noch nicht ganz Mensch ist. Noch tragen die hier wiedergegebenen Figuren Anteile von beiden in sich: von einem wilden Tier mit seiner instinktgesteuerten Triebhaftigkeit und vom Menschen, der sich Kraft seiner kognitiven Leistungen allmählich zur Vernunft begibt. Auf der von Salomé ausgeführten Seite ist diese stammesgeschichtliche Entwicklung in ikonographischer Strenge als von unten nach oben aufsteigende figürliche Anordnung anschaulich gemacht, auf der von Castelli ausgeführten Seite hingegen zeigt sich diese latente Phase im Sinne einer phylogenetischen Orientierungslosigkeit noch im chaotisch verdichteten Durcheinander. Auf der Leinwand von Salomé überwiegen in den Bildfiguren Aspekte des vernunftbegabten Menschen, auf der Leinwand von Castelli indes überwiegen in den Figuren die Anteile des animalischen Instinktwesens, das entsprechend seiner teleonomischen Dispositionen auf der Suche nach potentiellen Opfern seines Aggressions- und seines Sexualtriebs sein Unwesen treibt. Die linke Seite des Diptychons, die von Salomé gestaltete, läßt sich ikonologisch als Illustration der darwinistischen Evolutionstheorie interpretieren, die rechte Seite hingegen, die von Castelli ausgeführte, versteht sich eher als ikonographische Umsetzung des theoretischen Ansatzes von Thomas Hobbes, dem zufolge – mit allen sozialen und psychologischen Implikationen – in jedem Menschen zugleich auch das Wesen einer wilden Bestie schlummert („homo homini lupus est“⁵⁸).

Auf der linken Tafel erkennt man in der Mitte zwei in gebückter Haltung schräg von hinten gezeigte Bildfiguren, die – während sie sich mit ihren Körpern auf einander zu bewegen – jeweils über ihre innere Schulter hinweg dem Betrachter entgegen blicken und ihm zugleich ihre in die Höhe gereckten Hinterteile entgegenstrecken. Bei diesen Figuren handelt es sich um das Doppelporträt von Salomé und Castelli in ihrer Rolle als Zebras. Statt jedoch mit schwarzen und weißen Streifen an ihren nackten Leibern bemalt zu sein, erscheinen sie an ihren Körpern orange und rot (Castelli) bzw. rot und gelb gestreift (Salomé). Als wären diese beiden Figuren das energetische Zentrum des Gemäldes, gruppieren sich in kreisförmiger Anordnung um diese herum einige weitere, erneut jeweils paarweise wiedergegebene „menschliche Zebras“, die an ihren nackten Körpern in weniger intensiven Farben gleichfalls mit diagonal verlaufenden Streifen bemalt wurden: in milden Valeurs meist (in zartem Gelb, in zartem Rosa, in zartem Blaugrün, Hellblau, Hellviolett oder in hellen Ockertönen etc.), zuweilen kontrastiert mit einem leuchtenden Rot oder einem deckenden Schwarz oder aber mit weiteren zarten Pastelltönen, die den Figuren insgesamt eine milde harmonische Erscheinungswirkung verleihen. Mit Ausnahme der beiden unten rechts hinter einander auf allen Vieren am Boden kriechenden Bildfiguren ist jede Gestalt anders koloriert. Auch verhält sich jede Figur etwas anders. Je weiter vom Zentrum entfernt sich die Bildfiguren befinden, desto milder sind ihre Farben. Insgesamt spinnen sie sich zu einem bunten Menschenknäuel zusammen, dessen Zentrum die intensivsten Töne aufweist und das sich nach seinen Außenbereichen hin farblich zunehmend beruhigt. Koloristisch, aber auch was den Abstand der einzelnen Figuren zu einander betrifft, verfügt das Bild über einen zentripetalen Kompositionsaufbau, der den Blick des Betrachters auf die Mitte konzentriert und die Außenbereiche als kreis- oder gar kugelförmiges Drumherum definiert.

Hinterfangen wird dieses figürliche Geflecht oben von einer überdimensional vergrößert wiedergegebenen Gestalt, in der das Porträt von Salomé als am Boden kriechende Bildfigur zu erkennen ist. Sie schiebt sich von rechts nach links durchs Bild und blickt, wie die meisten anderen Figuren dieser Tafel auch, über ihre Schulter

⁵⁸ Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651.

hinweg bildauswärts in Richtung des Betrachters. Ihr Inkarnat ist mit einem zarten Beige wiedergegeben, welches in gleichmäßigen Zügen mit breitem Pinsel flächig aufgetragen wurde und das auf den anderen Figuren dieses Bildes sich abzeichnende Streifenmuster vermissen läßt. Auf den ersten Blick wirkt der hellbeige Farbton dieser Figur wie eine monochrome Hintergrundfläche. Erst wenn man links oben den Kopf von Salomé entdeckt und die mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe ausgeführten Konturen als figürlich gebundene Umrisse identifiziert hat, erkennt man in dieser flächig beruhigten Farbzone am oberen Bildrand das überlebensgroße Selbstporträt des Künstlers als auf allen Vieren die gesamte Breite des Gemäldes durchmessende Bildfigur.

Auch die rechte Tafel ist über und über mit menschlichen Figuren besetzt, die sich wie Tiere verhalten: mit Selbstbildnissen von Castelli in seiner Rolle als Hund und mit dem Büstenporträt von Salomé in seiner Rolle als japanische Geisha. Motivisch beziehen sich die Figuren dieses Bildes auf verschiedene Szenen aus der Performance *The bitch and her dog*, bei der Castelli in der Rolle eines blutrünstigen Wachhundes eine japanische Geisha (gespielt von Salomé) beim Spaziergang begleitet. Noch hatte, als Castelli und Salomé das Diptychon *Tiere* malten, der öffentliche Auftritt der beiden Künstler als *The bitch and her dog* nicht stattgefunden, doch die Vorbereitungen dazu liefen bereits auf Hochtouren (siehe hierzu die Atelieraufnahmen Abb. 164-168). Anders als Salomé, gab Castelli seine Bildfiguren nicht in kompakter Farbigkeit wieder, sondern stellte er sie als an ihren nackten Leibern bunt gefleckte Wesen dar, deren physische Konsistenz sich unter dem Farbauftrag aufzulösen scheint und die ihre Gestalt überwiegend durch die mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe ausgeführten Umrißlinienzeichnungen erhalten – also nicht auf malerischem, sondern auf pinselzeichnerischem Weg. Farbgebung und Pinselführung, wiewohl mit ihren Bewegungsrichtungen meist an den natürlichen Verlaufsrichtungen des Oberflächenreliefs der Figuren und ihrer Gliedmaße orientiert, haben sich bei Castelli im Vergleich zu der Tafel von Salomé so stark vom figürlichen Bildgegenstand befreit, daß sich deren anthropomorphe Formen oft erst nach genauem Hinsehen und nach einiger Zeit des Einlesens in die scheinbar einem abstrakten Rhythmus folgenden Strukturen des Gemäldes verifizieren lassen. In diesem Sinne begab sich Castelli auf eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, die das Gemälde insgesamt stärker auf seine gestalterischen Grundelemente zurückführt als es auf der von Salomé geschaffenen, ebenfalls das figürliche Motiv pinselrhythmisch auflösenden, dabei jedoch gestalterisch deutlich näher am Bildgegenstand verhaftet gebliebenen linken Tafel der Fall ist.

Das paarweise Miteinander der Bildfiguren, das auf der Leinwand von Salomé häufig anzutreffen ist, wurde von Castelli weitestgehend aufgegeben. Castelli zeigt stattdessen ein eher collageartig zusammengefügt Vor-, Hinter-, Neben- und Übereinander vereinzelt gesehener Bildfiguren, die sich nur ganz selten – nämlich ein Mal oben links und ein Mal unten rechts – durch ihre Platzierung und durch die Art ihres körpersprachlichen Ausdrucks dialogisch auf einander beziehen. Ähnlich allerdings wie Salomé, konstruierte auch Castelli eine auf die Mitte des Bildes ausgerichtete Gesamtkomposition, die sich indes nicht zentripetal um das figürlich besetzte Zentrum des Bildes herum entwickelt, sondern in einem farb- und formgestalterischen All-over aufgeht. Dabei wird das Zentrum des Bildes von einem Selbstporträt des Künstlers eingenommen, das ihn im Profil nach links als eine auf allen Vieren am Boden kriechende Bildfigur zeigt, die lauernd ins Jenseits späht. Kreisförmig um diese mittlere Figur angeordnet finden sich weitere, gleichfalls auf allen Vieren am Boden kriechende, hockende oder kauernde Gestalten, die – meist von der Seite oder schräg von hinten gesehen – in katzenhaften Ausdrucksbewegungen fauchend und lauernd über ihre Schulter dem Betrachter entgegen oder mit aufmerksamem Blick aus dem Bild heraus in die Ferne schauen. Der körpersprachliche Ausdruck, den diese Figuren dabei eingenommen haben, ist nicht so sehr der eines Hundes, sondern eher der einer wilden Raubkatze, die in gleißenden, ge-

schmeidigen und graziösen Ausdrucksbewegungen durchs Bild schleicht: lauernd und spähend, von einer undefinierbaren Trieblust geleitet, die erotischer und blutrünstiger Art zugleich zu sein scheint.

Die farbigen Flecke, die diese aggressionslüsternen Triebwesen auf ihren Leibern haben, stammen motivisch von der Körperbemalung ab, die Castelli in seiner Rolle als Hund während seiner Atelierproben zu *The bitch and her dog* aufgetragen hatte (Abb. 164-168). Auch die Körperhaltungen, die von den Figuren eingenommen werden, stammen von den Aufnahmen, mit denen die beiden Künstler ihren Auftritt in Lyon vorbereiteten. So entspricht beispielsweise die links oben mit ihrem Körper im halben Profil nach rechts gezeigte, am Boden hockende und dem Betrachter provokativ entgegen blickende Bildfigur exakt der Gestalt jenes Hundes, als der Castelli auf der fotografischen Ablichtung Abb. 167 zu sehen ist, oder etwa die darunter gezeigte Figur mit ihren eigentümlich übereinander geschlagenen Beinen jenem Typus, der in der Gestalt des Hundes auf dem Foto Abb. 168 gezeigt wird. Doch nicht nur durch die bunten Flecken auf ihrer nackten Haut und durch ihre raubtierartigen Körperhaltungen sind die Figuren auf der Tafel von Castelli als menschliche Hunde gekennzeichnet, auch durch die besondere Art der gestalterischen Behandlung ihres Gesichts erweisen sie sich als Figuren, die nach den fotografischen Ablichtungen der Atelierproben zu *The bitch and her dog* geschaffen wurden. Hier wie dort wurden die Gesichter nach einem klar definierten, auf die Organe des Gesichtsfeldes bezogenen und dessen Erscheinungswirkung ins Martialische übergehen lassenden Programm überarbeitet. Die Augen wurden mit einer fast bis zu den Schläfen reichenden dunklen Umrandung ausgestattet, die Augenbrauen in einer steilen Kurve über die Stirn gezogen, die inneren Augenwinkel in diagonalen Richtung über die Wangen hinweg verlängert, der Mund blutrot umrandet und ebenfalls weit über seine Winkel hinaus in einer Abwärtsbewegung zum blutriefenden Schlund erweitert (vgl. hierzu insbesondere Abb. 164 und Abb. 167). Insgesamt wirken die Gesichter dieser Figuren – auf den Fotos nicht anders als auf dem nach ihnen als motivische Vorlagen geschaffenen Gemälde – mephistophelisch und wie das Gesicht einer teuflischen Bestie. Den vergleichsweise harmlos anmutenden menschlichen Zebras auf der linken Tafel wurden rechts dämonische Höllenhunde gegenübergestellt: fauchende und von Blutfräßigkeit getriebene Raubtiere, die in Menschengestalt als dessen instinktgesteuerte Mutanten erscheinen und als eine unmittelbare bildliche Umsetzung der These vom Menschen als des Menschen Wolf.

Die Farben, die Castelli für seine Leinwand verwendete, sind die gleichen wie die, die Salomé auf der rechten Tafel zum Einsatz brachte. Das überrascht nicht, denn beide Künstler malten ihre Bilder zeitgleich und im selben Atelier unmittelbar neben einander. Dazu hatten sie sich in großen Eimern einige Kunstharzfarben angerührt, die sie beide benutzten: zarte Pastelltöne von hellem Gelb, Rosa, von einem hellen Violett, einem hellen Grün und hellem Blaugrün, Hellblau, Beige und hellem Ocker, als Kontrast dazu die reinen Werte Gelb, Rot, Blau, ferner ein mittleres Grün sowie ein dunkles Violett und ein kraftvolles Schwarz. Der Farbauftrag indes erfolgte auf der Leinwand von Castelli deutlich anders als bei Salomé. Nicht flächenbedeckend liegen die einzelnen Pinselzüge dicht neben einander, sondern mit einigem Abstand, so daß ein anderer, darunter gelegener Pinselzug oder aber das helle Beige der ungründert gebliebenen Nesselleinwand immer wieder deutlich hervortreten und insgesamt der Eindruck einer stakkatoartigen, eher pinselzeichnerisch und skizzenhaft ausgeführten Malerei entstanden ist. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels folgen dabei dem natürlichen Oberflächenrelief der Figuren, zeigen aber nicht jenen länglichen Verlauf, wie er im Binnenbereich der Figuren auf der linken Leinwand zu sehen ist, sondern wurden zu kurzen Zügen gestutzt, die einem eigenen, von den organischen Gegebenheiten der Figuren befreiten Rhythmus folgen. Der stilistische Unterschied zwischen der rechten und der

linken Tafel des Diptychons ist augenscheinlich und läßt keine Zweifel darüber entstehen, wer von den beiden Malern welche Leinwand ausgeführt hat.

Ähnlich wie auf der linken Leinwand, zeigen auch die Figuren der rechten Tafel jeweils ein eigenes Kolorit. Allerdings besteht es in aller Regel nicht aus nur zwei, sondern aus drei, manchmal gar vier oder fünf verschiedenen Farben. Das Inkarnat der links oben wiedergegebenen Figur beispielsweise wurde in einem mit reichlich Weiß zu einem zarten Pastellton gelichteten Blaugrün ausgeführt. Es wird unterbrochen durch zahlreiche rote und einige schwarze Flecken, ferner durch gelbe Akzente im Bereich der Schulter, des Ellbogens und des Oberschenkels. Innerhalb des Gesichts wechselt das Inkarnat vom milden Mintgrün ins Hellblaue. Zwischen diesen Tönen schimmert immer wieder das Beige der Leinwand hervor. Die im Umrißlinienstil erfolgte Zeichnung des Gesichts wurde mit dunkelblauer, roter und schwarzer Farbe wiedergegeben. Die Farbe des Inkarnats der darunter gezeigten Figur hingegen ist nur schwer zu bestimmen. Zwischen roten, schwarzen, blaugrünen und hellvioletten Akzenten dominieren im Bereich des Oberkörpers kräftig gelbe und mit Weiß vermischte hellgelbe Töne, während im Bereich der Beine ein helles Lila am stärksten vertreten ist. Die rechts oben schräg von hinten gesehene, am Boden kriechende und ihren Oberkörper steil aufragend lassende Bildfigur wurde in zartem Violett ausgeführt. Diese Gestalt ist an ihrem ganzen Körper mit roten Streifen und schwarzen Flecken gemustert und zeigt im Bereich der Beine, teilweise auch im Bereich des Oberkörpers, einige hellblaue und hellbeige Akzente. Ihre linke Schulter sowie ihr Ellbogen weisen überdies einige gelbe Farbwerte auf. Die Figur in der Mitte des Bildes wurde am ganzen Leib mit rosa Flecken auf weißem Grund in unregelmäßigem Rhythmus gemustert. Dazwischen zeichnen sich gelbe Flecken ab, im Bereich ihrer linken Schulter ein hellblauer und im Bereich ihres Knies ein roter Farbakzent. So verfügt jede einzelne Figur dieses Bildes über ein charakteristisches Kolorit. Selbst dann, wenn zwei neben einander gezeigte Figuren eine ähnliche Farbgebung aufweisen – etwa rechts unten im Bild oder auch links oben –, gibt es doch einige zumindest geringfügige farbliche Nuancen, mit denen sich das Kolorit der einen Figur vom Kolorit der anderen unterscheidet.

Die einzelnen Figuren sind so gedrängt vor, neben und über einander angeordnet, daß sie immer wieder von ihren Nachbarfiguren überschritten werden. Nur in ganz wenigen Fällen sind sie vollständig zu sehen. Die engen Räume, die sich zwischen ihnen ergeben haben, wurden in den gleichen Farben und ebenfalls mit stakkatoartig verkürzten Pinselzügen ausgeführt, wie die Figuren selbst, so daß es dem Betrachter in unmittelbarer Nähe zu dem überlebensgroßen Bildformat mitunter schwerfällt, die farbigen Rhythmen einer Figur oder ihrem Hintergrund zuzuordnen. Erst mit einigem Abstand erkennt man den Unterschied zwischen den binnenfigurlich begründeten Pinselschlägen und jenen Rhythmen, die außerhalb der Figuren gelegen sind. Erschwert wird diese Unterscheidung zugleich dadurch, daß die Bewegungsrichtungen des Pinsels innerhalb und außerhalb der Figuren oft einander entsprechen. Nur selten verlaufen die Pinselzüge des Hintergrunds anders als die in den Binnenbereichen der Figuren – etwa links unten, wo einige dunkelviolette und weiße waagerechte Kurzlinien durch ihre horizontale Ausrichtung das Vorhandensein einer Bodenfläche suggerieren. Meist jedoch orientieren sich die Bewegungsrichtungen des Pinsels zwischen den Figuren an deren jeweiligen Umrissen und unterscheiden sie sich in ihrem Richtungsverlauf kaum von den Pinselzügen in ihrem Binnenbereich. Bestenfalls durch ihre von den Binnenbereichen der ihnen nächstgelegenen Figuren abweichende Farbgebung lassen sich die dem Hintergrund zugehörigen Pinselrhythmen von denen im Binnenbereich der Figuren an sich im Sinne einer motivischen Differenzierung des Bildgegenstands unterscheiden.

Nicht nur in ihrer Farbgebung unterscheiden sich die Figuren des Bildes von Castelli deutlich von einander, auch der Maßstab, in dem sie wiedergegeben wurden, ist immer wieder ein anderer. Die kleinste Figur zeigt das

Büstenporträt von Salomé in seiner Rolle als japanische Geisha. Sie findet sich links unterhalb der mittleren Bildfigur und geht in dem umliegenden Durcheinander aus Farben und Pinselrhythmen optisch beinahe völlig unter. Die größte Figur des Bildes ist rechts unten zu sehen. Sie wurde im Profil nach links mit aufgestütztem linken Bein schräg von hinten wiedergegeben und blickt über ihre linke Schulter hinweg dem Betrachter entgegen. Als würde sie sich vom Jenseits des Bildausschnitts in die Szene drängen, schiebt sie sich mit ihrem bunt gefleckten Körper von rechts außen ins Bild. Unterhalb des oberen Bildrandes ist, von der Mitte aus nach rechts gerückt, der größte Kopf dieses Gemäldes zu sehen: ein Selbstbildnis von Castelli als aggressionslüstern fauchender Hund. Sein Körper verschwindet allerdings hinter einem Dickicht von bunten Pinselzügen und schließlich hinter den anderen Figuren des oberen Bildbereichs, so daß es sich hier um ein reines Kopfporträt handelt, das Castelli in seiner Rolle als Hund mit der typischen Gesichtsbemalung zeigt. Die übrigen Figuren haben mit wechselnden Maßstäben eine mittlere Größe, die etwas größer ist als das Büstenporträt von Salomé und etwas kleiner, manchmal auch deutlich kleiner, als die rechts unten von der Seite ins Gemälde ragende Bildfigur. Eine Regelmäßigkeit oder eine wie auch immer geartete systemische Ordnung ist dabei nicht zu beobachten.

Obschon Salomé auf seiner Tafel mit insgesamt 22 Bildfiguren mehr Gestalten untergebracht hat als Castelli, der auf der rechten Leinwand 16 Figuren zeigt, wirkt die rechte Leinwand motivisch stärker verunklärt als die linke. Dies ist in erster Linie auf den kleinteiliger strukturierten Farbauftrag und auf die kaleidoskopisch gestreute, unregelmäßig über die Bildfläche verteilte Buntheit zurückzuführen, mit der Castelli seine Tafel ausgestattet hat, aber auch auf die stärkere Buntheit der Bildfiguren an sich, die ihrerseits zwar jeweils in einer anderen Farbzusammenstellung wiedergegeben wurden, dabei jedoch immer wieder die gleichen Farben aufweisen. So gibt es auf dem Gemälde von Castelli nicht eine Figur, die nicht unter der Verwendung des kraftvollen Karminrot geschaffen worden wäre und die ohne hervorbrechendes Weiß bzw. ohne das unter den Farbschichten gelegene Beige der Nesselleinwand auskäme. Von den 16 Figuren seines Bildes führen immerhin elf ein helles Blau in ihrem Kolorit, zehn eine gelbe oder hellgelbe Farbe, neun das aus einer Mischung von Blaugrün und Weiß erzeugte lichte Türkis und sieben einen hellvioletten Ton oder ein helles Lila. Wiewohl die Figuren auf dem Bild von Castelli stets mit einer schmalen schwarzen Umrißlinienzeichnung konturiert wurden, heben sie sich infolge des dort im gleichen Pinselrhythmus fortgeführten Farbauftrags nur wenig von der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds ab, der neben Gelb, Rot, Blau und Grün auf weißem bzw. hellbeigem Grund ebenfalls die entsprechenden, dort allerdings in anderen Konstellationen zum Einsatz gebrachten zarten Töne zeigt wie die Binnenbereiche der Figuren.

Zu diesen gestalterischen Auflösungen des figürlichen Zusammenhangs, die das Auge des Betrachters konfundieren, gesellen sich die oben bereits genannten unterschiedlichen Größenverhältnisse und die kaleidoskopische Buntheit des Gemäldes insgesamt, die in ihrem Zusammenspiel den Eindruck eines chaotischen Durcheinanders erzeugen. Interessant dabei ist die Tatsache, daß die unterschiedlichen Größenverhältnisse nicht zwingend perspektivisch wahrgenommen werden, also eine kleinere Bildfigur nicht so wirkt, als befände sie sich grundsätzlich im räumlich weiter entfernt gelegenen Hintergrund bzw. eine größere Figur nicht unbedingt so, als hielte sie sich in einer stärkeren räumlichen Nähe zum Betrachter auf. Der Grund hierfür liegt in erster Linie darin, daß der Betrachter, wenn es ihm vor dem Original gelungen ist, angesichts des monumentalen Bildformats von 410 x 450 cm pro Leinwand aus der Vielzahl der Pinselschläge und Farbflecken eine Figur zu isolieren, die Umgebung der betreffenden Figur nur noch als buntes Farbgewitter wahrnimmt und bestenfalls ein oder zwei weitere Figuren in der unmittelbaren Nachbarschaft zu seinem aktuellen fokalen Zentrum erkennt. Daraus ergibt sich für den Betrachter, daß er die von entdeckten und wahrnehmungspsychologisch isoliert gesehenen Bildfigu-

ren immer so erlebt, als befänden sie sich in der vordersten Bildebene. Erst wenn er mit einigem räumlichem Abstand zum Gemälde die Gesamtheit aller darauf gezeigten Figuren überblickt, stellen sich perspektivische Effekte im Sinne eines virtuellen Davor und Dahinter ein. Andererseits korrelieren solche vermeintlich räumliche Dispositionen nicht mit der physischen Präsenz der jeweiligen Figuren. So wirkt beispielsweise die im Zentrum wiedergegebene Gestalt nicht minder gegenwärtig als die sehr viel größer proportionierte, rechts unten von außerhalb sich ins Bild schiebende Figur oder wirken die kleiner ausgeführten Gestalten am unteren Bildrand nicht weniger gegenwärtig wie die weiter oben gezeigten Figuren. Selbst das vergleichsweise kleine Büstenporträt von Salomé scheint aus nächster Nähe gesehen zu sein und wirkt auf den Betrachter, als befände es sich im unmittelbaren Vordergrund des Bildes. Obschon sie einander immer wieder perspektivisch überschneiden, befinden sich doch nahezu sämtliche Figuren dieses Bildes in vorderster Ebene und in unmittelbarer Reichweite zum Betrachter.

Nicht selten verhält es sich so, daß der Betrachter, selbst wenn er aus größerer Entfernung zur Leinwand realisiert hat, wo sich eine Nachbarfigur zu dem von ihm soeben ins Visier genommenen fokalen Zentrum befindet, in welcher Körperhaltung und mit welchen Farben sie wiedergegeben wurde, nachdem er wieder etwas näher an die Leinwand herangetreten ist, diese zuvor eindeutig erkannte Bildfigur nicht mehr wiederfindet, weil sie sich trotz der mit schmalen Pinsel ausgeführten Umrißlinien unter den farb- und pinselrhythmischen Strukturen des Binnenbereichs wie durch Zauberhand aufzulösen begonnen hat. So zwingt die rechte Tafel dieses Diptychons mit ihrer ins Abstrakte überspielenden, farb- und pinselrhythmisch an das Prinzip des All-over anknüpfenden gestalterischen Behandlung dem Betrachter ein ständiges Hin- und Hergehen auf, ein sich Bewegen vor dem Gemälde nach links, nach rechts, nach vorne und nach hinten, um sich auf diese Weise die Gesamtheit des Bildes – seine motivische, seine kompositorische, seine farb- und seine pinselrhythmische Dispositionen – nach und nach zu erschließen.

Das Gemälde von Castelli ist keines, das sich mit einem einzigen Blick überschauen läßt. Vielmehr ist es eines, das dem Betrachter, als würde er mit seinen Augen auf der Leinwand „spazieren gehen“, die Fähigkeit des sukzessiven Sehens abverlangt und ihm ein prozessual sich ereignendes Bilderlebnis beschert. Die Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion bzw. das Auftauchen und Verschwinden von einzelnen Bildfiguren sowie die doppeldeutige Lesbarkeit nichtfigürlicher Bildelemente als doch gegenstandsgebundene oder zumindest gegenständlich interpretierbare Strukturen beschäftigte Castelli ebenso wie umgekehrt die abstrakt-ornamentale Auflösung tatsächlich figürlich gemeinter Bildmotive in verschiedenen zeitlichen Abständen immer wieder, was um 1993/94 in der Erfindung der drehbaren Bilder gipfelte. Auch im weiteren Verlauf der 90er Jahre und schließlich bis in unsere Tage hinein experimentierte Castelli auf unterschiedlichen gestalterischen Wegen mit eben jener Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Die Entwicklung, die diese halb gegenständliche, halb abstrakt aufgelöste Malerei in seinem Œuvre genommen hat, findet in dem Diptychon *Tiere* eine ihrer unmittelbarsten gestalterischen Voraussetzungen. Unter diesem Gesichtspunkt war dieses Gemeinschaftsbild, ohne daß Castelli es zum Entstehungszeitpunkt dieses Diptychons hätte ahnen können, ein zukunftsweisendes Projekt, das zwar nicht so sehr die künstlerische Zusammenarbeit zwischen ihm und Salomé, wohl aber den weiteren Verlauf seiner eigenen stilistischen Entwicklung, wenngleich auch erst mit einiger zeitlicher Verzögerung, nachhaltig beeinflussen sollte.

Anders als auf den Gemälden *KaDeWe* und *Neue Figuration*, auf denen Castelli und Salomé ihre stilistischen Ausdrucksmittel gestalterisch zu einem homogenen Ganzen vereinheitlicht haben, ist der stilistische Unterschied auf dem Diptychon *Tiere* wieder auf Anhieb zu erkennen. Wer aus der Reihenfolge der Gemein-

schaftsbilder *Seiltänzer*, *Rote Liebe*, *KaDeWe* und *Neue Figuration* ableiten zu dürfen glaubte, daß Castelli und Salomé ihre stilistischen Merkmale im Lauf ihrer künstlerischen Zusammenarbeit einander kontinuierlich angeglichen hätten, absichtsvoll und gewissermaßen im Sinne eines grundsätzlichen künstlerischen Programms, den belehrt das Diptychon *Tiere* eines Besseren. Je nach Projekt suchten Castelli und Salomé nach einem stilistischen Gleichklang der Bilder oder aber, gerade Gegenteilig, nach einer deutlichen Unterscheidbarkeit ihrer gestalterischen Ausdrucksmittel, die sie dann einander als Kontrast gegenüber stellten. „Gemeinschaftsbilder“ heißt im Fall der künstlerischen Zusammenarbeit von Castelli und Salomé in erster Linie Arbeiten an einem gemeinsamen Projekt. Die freie Entfaltung der individuellen gestalterischen Ausdrucksformen war ihnen dabei wichtiger als deren Vereinheitlichung. Das subordinative Aufgehen der Pinselhandschrift des einen Künstlers in der Pinselhandschrift des anderen lag nicht in ihrer Intention, sondern ergab sich von Fall zu Fall thematisch (*KaDeWe*) bzw. dann, wenn sie ihr Projekt tatsächlich in einem dialogischen Miteinander ausführten (*Neue Figuration*). Ansonsten war ihnen mehr daran gelegen, ihre Gemeinschaftsbilder als tatsächlich von zwei verschiedenen Künstlern geschaffene Gemälde zu erkennen zu geben, auf denen ihre stilistischen Eigenheiten ebenso deutlich abzulesen sind wie die einander zwar ähnlichen, in den Details jedoch durchaus unterschiedlichen Auffassungen von den gestalterischen Möglichkeiten der Malerei. In diesem Sinne verstehen sich die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé als eine Art Positionsbestimmung. Ihre gemeinschaftlich ausgeführten Werke machen die Gemeinsamkeiten ihrer Ansichten über den formal ästhetischen Auftritt der Malerei ebenso deutlich wie ihre Unterschiede. Die zweigeteilte Bildfläche diente ihnen dazu, ihre Positionen zu bestimmen, diese Positionen gegenüber den Ansichten ihres Kollegen abzugrenzen und sie sowohl ihm gegenüber als auch gegenüber sich selbst zu behaupten.

3.3.1.1.9 Japanische Motive

Noch im gleichen Jahr 1981 schufen Castelli und Salomé zwei weitere Gemeinschaftsbilder, die sich, wie bereits die rechte Tafel des Diptychons *Tiere*, motivisch ebenfalls auf die Performance *The bitch and her dog* beziehen: die Gemälde *Japan dog bitch* (Abb. 169) und *Portrait* (Abb. 170). Wiewohl die monumentalen Leinwände mit ihren beeindruckenden Maßen von jeweils 400 x 1000 cm ikonographisch wie gestalterisch durch eine senkrecht verlaufende Nahtstelle in zwei gleich große Hälften geschieden wurden, bilden sie doch eine durchgehende physische Einheit. Anders als die zuvor auf zwei separaten Leinwänden geschaffenen Gemeinschaftsbilder wurden sie auf ein und dem selben Bildgeviert ausgeführt.

Markiert wird die Trennung der Gemälde in zwei Hälften jeweils durch einen vertikal verlaufenden Schriftzug mit untereinander angeordneten japanischen Schriftzeichen, die den Titel der betreffenden Bilder in geometrisch stilisierten Lettern wiedergeben. So bedeuten auf dem Gemälde *Japan dog bitch* die beiden oberen, vertikal angeordneten Schriftzeichen „Nippon“ (also Japan), das darunter gezeigte Zeichen „Hund“ und das zuunterst dargestellte Zeichen „Weib“ (oder „Weibchen“), was sich begrifflich auf die Geisha bezieht, in deren Rolle Salomé auf diesem Gemälde zu sehen ist⁵⁹. „Japan Hund Weibchen“ lautet der Sinngehalt dieser Schriftzeichen, deren Bedeutung am unteren Bildrand auf der linken Bildhälfte neben einem roten Kreis, der sich seinerseits

⁵⁹ Die Identifizierung der Schriftzeichen und ihre Übersetzung fußen auf dem Nachschlagewerk von Wolfgang Hadamitzky, *Handbuch und Lexikon der japanischen Schrift. Kanji und Kana*, Berlin und München 1997 (13).

motivisch auf die japanische Landesfahne bezieht, mit lateinischen Großbuchstaben noch einmal ins Englische übersetzt wurde: „JAPAN–DOG–BITCH“ ist dort zu lesen, der Titel des monumentalen Gemeinschaftsbildes. Der mit Trennstrichen zu einem dreiteiligen Wortkomplex verbundene Schriftzug wurde mit halb trocken geführtem schmalen Pinsel in schwarzer Farbe auf weißem Grund aufgetragen. Rechts daneben findet sich, das Ende der linken Bildhälfte und den Beginn der rechten markierend, die Signatur von Salomé⁶⁰. Als Pendant zu dem in lateinischen Großbuchstaben wiedergegebenen Titel erscheint unterhalb der figürlichen Szene auf der rechten Bildhälfte in deren beinahe gesamten Breite die ebenfalls mit schmalen, halb trocken geführtem Pinsel niedergeschriebene, jetzt allerdings in Schreibschrift ausgeführte Signatur von Castelli: „Luciano Castelli Berlin 81“.

Anders als die Schriftzüge entlang des unteren Bildrandes wurden die japanischen Schriftzeichen nicht mit dem Pinsel, sondern mit Blattgold ausgeführt und teilweise mit weißer Farbe übermalt. Durch die Verwendung von Blattgold erfahren die Schriftzeichen eine gestalterische Nobilitierung. Darüber hinaus verweisen sie ästhetisch (und damit auch inhaltlich) auf die Geschmackskultur des Fernen Ostens, die dazu neigt, Ausstattungs- und Gebrauchsgegenstände jeglicher Art, insbesondere auf Stellwänden oder Holztafeln ausgeführte Gemälde mit Blattgold oder golden schimmernden Applikationen zu veredeln. Insgesamt ist die Darstellung *Japan dog bitch* mit ihren japanischen Schriftzeichen, den lateinischen Großbuchstaben und den groß in Schreibschrift wiedergegebenen Signaturen, auch dies als Reminiszenz an die Bilder der japanischen Kunst, auffallend stark durch typographische und kalligraphische Bildelemente gekennzeichnet, die das monumentale Gemälde mit seinen figürlichen Szenen sowohl im Sinne einer schriftkünstlerischen Ästhetik als auch begrifflich ergänzen.

Auf dem Gemälde *Portrait* (Abb. 170) finden sich entlang der Mittelsenkrechten des Bildes in vertikaler Anordnung, die beiden Schriftzeichen 肖 und 保, die mit ihren Bedeutungen „Porträt“ und „bewahren“ bzw. „behalten“ sinngemäß als „Erinnerungsporträt“ zu übersetzen sind. Das erneut auf einer einzigen Leinwand ausgeführte Monumentalgemälde zeigt links das Selbstbildnis von Salomé in seiner Rolle als Geisha und rechts das Selbstporträt von Castelli in seiner Rolle als Hund. Am unteren Bildrand finden sich auf den beiden Hälften, ähnlich wie auf dem Gemälde *Japan dog bitch*, zwei weitere Schriftzüge: links, wieder in lateinischen Großbuchstaben und mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe aufgetragen, der Titel des Bildes „PORTRAIT“ und die Signatur von Salomé in Schreibschrift sowie auf der rechten Bildhälfte, jetzt deutlich kleiner und mit roter Farbe ausgeführt, in Schreibschrift die Signatur von Castelli mit dem Entstehungsjahr des Bildes („Luciano Castelli 81“). Anders als das Gemälde *Japan dog bitch* gibt die Darstellung *Portrait* keine Szenen wieder, in denen sich die Figuren verhaltenseigen auf einander beziehen. Vielmehr zeigt es die beiden Künstler im vereinzelt gesehenen Rollenporträt, wobei jeder der beiden Maler sich selbst porträtierte: Salomé links, Castelli rechts. Die japanischen Schriftzeichen, die diesmal nicht mehr in Blattgold, sondern mit dem Pinsel als große schwarze, orange umrandete Lettern aufgetragen wurden, sind, wie bereits die Schriftzeichen auf dem Gemälde *Japan dog bitch*, als Bindeglied zwischen den Bildhälften von beiden Künstlern gemeinschaftlich gestaltet worden.

Was nun hat es mit den Selbstbildnissen von Salomé und Luciano Castelli in ihren Rollen als Geisha mit Hund auf sich, was mit der inzwischen bereits mehrfach angesprochenen Performance *The bitch and her dog?* Durch ihre öffentlichen Auftritte mit der Musikgruppe *Geile Tiere* und als *Big Birds* anlässlich der Modenschau von Claudia Skoda, vor allem aber durch ihre in den Ateliers am Moritzplatz vor der Kamera ausgeführten Selbstinszenierungen in diversen Rollen mit der Kunst der Performance vertraut, wurden Castelli und Salomé im

⁶⁰ Das große „S“ von „Salomé“ befindet sich noch auf der linken Bildhälfte, „alomé“ und darunter das Entstehungsjahr dieses Gemeinschaftsbildes reichen bereits in die rechte Bildhälfte hinüber.

Frühjahr 1981 dazu eingeladen, im Sommer an einem Symposium in Lyon teilzunehmen und sich dort mit einer künstlerischen Darbietung am Performancefestival zu beteiligen („3^c Symposium d’Art Performance“). Salomé war wenige Monate zuvor das erste Mal in Japan gewesen und noch voll von seinen Eindrücken, die er dort gewonnen hatte. In seiner Begeisterung für den Fernen Osten und für die überlieferten Brauchtümer des japanischen Kulturkreises, hatte er sich dort einen blauen Kimono anfertigen lassen und sich ein Paar solcher hoch gestelzter Holzschuhe gekauft, wie sie auf der Bühne des Nô-Theaters und bei folkloristischen Aufführungen von Frauen getragen werden (Getas). Für ihn stand außer Frage, daß er in Lyon als japanische Geisha auftreten wollte⁶¹. Luciano Castelli, der sich nicht erst seit dem Auftritt *Big Birds* und seit der Atelierperformance *Zebras* mit der Inszenierung seiner selbst in der Rolle eines Tieres befaßte, sondern bereits seit Anfang der 70er Jahre immer wieder in die Rolle von exotischen Wesen geschlüpft ist, kam auf die Idee, sich von Salomé als der Hund der Geisha an der Leine führen zu lassen. So haben die beiden Künstler beschlossen, in Lyon als japanische Nutte mit ihrem Hund aufzutreten: als *The bitch and her dog*.

Begleitet von dem Song *Chinatown*, einer japanisch klingenden Musik, die von den *Geilen Tieren* als Schallplatte eingespielt worden war und nun aus einem kleinen Kassettenrecorder tönte, den Salomé im linken Ärmel seines Kimonos mit sich trug (Abb. 162), machten sich die beiden Künstler in Lyon auf ihren Weg vom Musée des Beaux-Arts an der Place des Terreaux durch die Stadt und über den *Parc de la Tête d’Or* wieder zurück ins Kunstmuseum, wo unter anderem das große Gemeinschaftsbild *Neue Figuration* ausgestellt gewesen ist (Abb. 163). Salomé stakste, ausgerüstet mit einem japanischen Sonnenschirm und gekleidet in seinen blauen Kimono, auf den Getas in seiner Rolle als Geisha mit schwingenden Hüften durch die Einkaufspassagen und durch die Parkanlagen von Lyon, Castelli begleitete ihn knurrend und fauchend auf allen Vieren als Hund und zog mit seiner martialischen Körperbemalung und mit bedrohlich wirkenden Ausdrucksbewegungen die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich (Abb. 161-163). Während der Performance in Lyon trug Castelli einen eng anliegenden Schutzanzug, den er zuvor weiß bemalt und mit schwarzen Flecken unregelmäßig gemustert hat. Seine Hände waren mit wattierten Handschuhen vor möglichen Verletzungen geschützt, die Knie durch eingenahte Protektoren abgepolstert. Das Gesicht hatte er über einer weißen Grundierung charakteristisch geschminkt: mit rechts und links die Mundwinkel verlängernden roten Linien, mit von den Innenwinkeln der Augen ausgehenden, über die Seitenpartien des Gesichts verlaufenden Wangenlinien, den von den Augen bis zu den Schläfen gezogenen Waagerechten und schließlich mit oberhalb der Augenbrauen steil nach oben verlaufenden Stirnlinien. Seine Haare hatte er streng nach hinten gekämmt und strähnig fixiert. In ihrer Aufmachung als *The bitch and her dog* erregten Salomé und Castelli, umringt von Kameraleuten und Fotografen, während ihres Spaziergangs großes Aufsehen. Ihr Auftritt war einer der Höhepunkte des Festivals in Lyon.

Ehe Castelli und Salomé nach Lyon fuhren, bereiteten sie sich in ihren Ateliers am Moritzplatz auf die Performance durch einige Proben vor, die sie – wie ihre anderen Proben und Atelierperformances auch – per Selbstauslöser fotografisch dokumentierten (Abb. 164-168). Dabei sollten diese Ablichtungen, und dies gilt für sämtliche Selbstfotografien, die Castelli und Salomé von sich aufgenommen haben, mehr sein als bloße Bilddokumente. An ihnen wollten die Künstler zugleich die Erscheinungswirkung ihrer Auftritte überprüfen und mit ihnen beabsichtigten sie in einem anderen Medium als dem der Malerei, für sich stehende Bildwerke zu schaffen, die in ihrer künstlerischen Qualität den gemalten Bildern bzw. den Lifeauftritten in nichts nachstehen sollten. Anders als für Salomé war für Castelli das fotografische Bild von jeher ein dem gemalten oder gezeichneten Bild gleichberechtigtes künstlerisches Ausdrucksmittel, wobei ihm formal gestalterische bzw. ikonographische

⁶¹ Salomé in Salomé (Hrsg.), a.a.O., S. 138 f.

Aspekte stets ebenso wichtig gewesen sind wie ihre inhaltliche Aussage. Mit seinen Selbstfotografien gelang es Castelli, sich in eine virtuelle Welt hinein zu träumen und die Hervorbringungen seiner Phantasie sichtbare Wirklichkeit werden zu lassen. In diesem Zusammenhang sind auch die Super-8-Filme zu sehen, die Castelli später mit Rainer Fetting und mit Knut Hoffmeister drehen sollte und die als bewegte Bilder durch komplexe szenische Zusammenhänge sowie durch weiträumig gezeigte originale, original erscheinende oder tricktechnisch simulierte Schauplätze die Authentizität der Szene noch glaubhafter wiederzugeben vermochten als die statischen fotografischen Inszenierungen.

Um sich während ihrer Vorbereitungen zu der Performance *The bitch and her dog* auf die Situation des Spaziergangs einer japanischen Geisha mit ihrem Hund einzustimmen, schufen Castelli und Salomé in ihren Ateliers ein japanisches Ambiente. Sie malten eine japanische Parklandschaft mit Schirmfichten und Bambuspagodentürmen an die Wand, ließen japanische Musik erklingen und gaben sich so das Gefühl, sich tatsächlich in einer fernöstlichen Umgebung zu befinden (Abb. 164-168). Salomé hatte sein Gesicht nach der Art des Kabuki geschminkt und war in seinen seidenen Kimono geschlüpft, Castelli bemalte seinen diesmal nicht durch einen Nylonanzug geschützten, sondern fast nackten, lediglich mit einem Stringtanga bekleideten Körper mit weißer Farbe und mit schwarzen Flecken, so daß er aussah wie eine Dogge. Auf das Tragen des Schutzanzugs, der ihn in Lyon vor möglichen Verletzungen schützen sollte, konnte er im Atelier verzichten. In ihren charakteristischen Aufmachungen setzten sich Castelli und Salomé als *The bitch and her dog* vor der Kulisse der gemalten Parklandschaft in Szene, wobei sich Castelli wie ein Wachhund gebärdete, der die Geisha auf Schritt und Tritt begleitet. Er ließ sich von seiner Herrin kraulen und liebkosen oder fauchte bedrohlich in die Kamera und warnte den Betrachter auf diese Weise eindringlich davor, seiner Herrin zu nahe zu kommen. Um seine vermeintliche Blutfraßgier zu besänftigen, fütterte Salomé während des Auftritts in Lyon Castelli in seiner Rolle als Hund unter der Verwendung von japanischen Eßstäbchen mit frisch zubereitetem Sushi. Im Atelier gab es solche kulinarischen Beschwichtigungsversuche allerdings nicht.

In seiner Rolle als Hund war Castelli liebebedürftiger Schoßhund und reißerische Bestie zugleich. Dabei repräsentierte er, ähnlich wie die *Geilen Tiere*, die animalischen Kräfte eines instinktgesteuerten Triebwesens, während Salomé in seiner Rolle als Geisha für die verfeinerte Lebensart der Kultur des Fernen Ostens stand. Durch ihre charakteristische Aufmachung wirkt die Geisha nicht minder exotisch wie die wilde Bestie, die sie auf Schritt und Tritt begleitet. Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß es sich bei einer japanischen Geisha nicht wirklich um eine Prostituierte handelt, sondern um eine eng mit dem Lebensstil des Fernen Ostens, seinen Sitten und Gebräuchen in Verbindung stehende Gesellschafterin, die in privaten oder halb privaten Kreisen mit der Zubereitung des Tees, mit musikalischer, spielerischer und schauspielerischer Unterhaltung ebenso beauftragt wurde wie mit der Tätigkeit des Vorlesens oder der Konversation, könnte man im Sinne einer tiefenpsychologischen Deutung den Auftritt der Geisha mit ihrem Hund als eine Manifestation zweier Ebenen des Ich interpretieren: der Ebene des „Es“ mit seinen unbewußten triebgesteuerten Instinkten (personifiziert in der Figur des menschlichen Hundes) und der Ebene des „Überich“ als deren übergeordnete moralische Instanz (personifiziert in der Figur der Geisha), die mächtig, fürsorglich und kritisch zugleich das „Es“ zu kontrollieren versucht (Abb. 164 f). So begegnen sich in der Geisha und ihrem Hund verfeinerte Kultiviertheit und animalische Wildheit, distinguierte Zurückhaltung und unberechenbare Trieblust, disziplinierte Selbstbeherrschtheit und affektive Ausschweifung, das Prinzip des Rationalen und das Prinzip des Emotionalen. Gerade der Kontrast der beiden in ihren Verhaltensmustern so konträr sich gebenden Figuren, andererseits aber auch ihr Versuch, sich zärtlich einander zu nähern (Abb. 166 und Abb. 168) sind es, die das überwiegend auf körpersprachlicher Ebene sich ab-

spielende Miteinander der Geisha und ihres Hundes so ausdrucksvoll und so exotisch erscheinen lassen. Dabei sind es gleich zwei Aspekte, denen sich der Betrachter in dem Motiv der Geisha und ihres Hundes gegenüber sieht: der Aspekt der exotischen Kultur des Fernen Ostens und der Aspekt der animalischen Triebkraft eines wilden Tieres, das in Wirklichkeit ein auf seine Instinkte sich besinnender Mensch ist.

Eine andere, eher gesellschaftspolitische Auslegung der Performance *The bitch and her dog* steht im Zusammenhang mit der Funktion des Hundes als Beschützer der Geisha. Der Hund ist bereit, seine Herrin bis aufs Blut zu verteidigen und repräsentiert in diesem Sinne den Schutz des Exotischen, des Außergewöhnlichen, auch den Schutz des Künstlerischen vor möglichen Übergriffen durch die bürgerliche Gesellschaft. Dieser Aspekt kam bei der öffentlichen Performance in Lyon deutlicher zum Tragen als während der Proben im Atelier, wo mit dem japanischen Ambiente ein virtueller Schutzraum errichtet wurde, in dem sich die beiden Handlungsfiguren frei und ungezwungen bewegen konnten und in den sie sich mit ihren exotischen Aufmachungen harmonisch einfügten. In der Umgebung von Lyon hingegen wirkten *The bitch and her dog* wie Fremdkörper: eigentümlich, skurril und provozierend zugleich. Es zeigt sich, daß der Auftritt in Lyon und die vorausgegangenen Atelierproben als komplexe Gesamtheit zu sehen sind und daß die Auftritte der beiden Künstler an disparaten Schauplätzen in einem auf einander bezogenen inhaltlichen Zusammenhang stehen: Das Atelier war der Ort der Geborgenheit und der freien Entfaltung künstlerischer Ideale, die Innenstadt von Lyon der Ort der Konfrontation und der Notwendigkeit, den eigenen Exotismus und das Künstlertum an sich zu verteidigen. In Lyon wurden die Aspekte „private Zurückgezogenheit“ und „publikumsgerichtete Öffentlichkeit“ (bzw. „freischöpferisches Künstlertum“ und „bürgerliche Gesellschaft“) dadurch unterstrichen, daß Castelli und Salomé ihren öffentlichen Auftritt in den Räumen des Kunstmuseums begonnen haben (genauer gesagt vor dem Hintergrund ihrer eigenen Gemälde), also ähnlich dem Atelier in Berlin abermals in einem „künstlerischen Schutzraum“, und daß sie sich nach ihrem Spaziergang durch das Zentrum von Lyon in eben diesen künstlerischen Schutzraum wieder zurückgezogen haben. So stehen *The bitch and her dog*, die japanische Geisha und ihr Hund, als Personifikationen zugleich auch für das Künstlertum von Castelli und Salomé, für ihre ungestörte Arbeit im Atelier und für die Provokation des Betrachters, die von dem Moment an wirksam wird, da sich die beiden Künstler und ihre Werke aus ihren Ateliers (bzw. aus dem Museum) in die Öffentlichkeit begeben.

Inhaltlich lassen sich die Bedeutungen und die Nebenbedeutungen der Performance *The bitch and her dog* noch weiter spinnen: Die Vorliebe von Salomé für effemierte kostümische und verhaltenseigene Exaltationen spielt in diese Performance mit hinein, ferner die Japanbegeisterung der beiden Künstler, die den Kulturkreis des Fernen Ostens gegenüber den modernen Einflüssen der westlichen Industriekultur als besonders schützenswert erachten, und schließlich das grundsätzliche Anliegen von Castelli und Salomé, mit ihren öffentlichen Auftritten (nicht anders als mit ihren Bildern auch) das reizüberflutete und mit der täglichen Bilderflut wahrnehmungspsychologisch zunehmend abgestumpfte Publikum durch aufsehenerregende Inszenierungen aufzurütteln. Auch narrative Aspekte sind im Zusammenhang mit der Performance *The bitch and her dog* von Bedeutung: nämlich die Neigung der beiden Künstler, sich Kraft ihrer Phantasie in eine andere Welt hinein zu träumen und durch das Erfinden und Spielen vermeintlich genrehafter Alltagsszenen die daraus hervorgegangene parallele Identität lebbar und erlebbare Wirklichkeit werden, also die potentielle Möglichkeitsform des Virtuellen in realweltliche Wirklichkeit übergehen zu lassen.

Gerade dieser Aspekt des Genrehaften und des Narrativen kommt auf den beiden Gemeinschaftsbildern *Japan Dog Bitch* und *Portrait* deutlich zum tragen. *Japan Dog Bitch* wirkt wie die Darstellung zweier vermeintlich realweltlich geschauter und szenisch sich auf einander beziehender Alltagsmotive aus dem Leben einer japani-

schen Geisha mit ihrem Hund. Das Gemälde *Portrait* zeigt zwei unabhängig neben einander dargestellte Rollenselbstbildnisse, von denen sich die linke Bildhälfte mit dem Brustporträt von Salomé ikonographisch auf den Typus des japanischen Schauspielerporträts bezieht. Dabei befaßt sich dieses Gemeinschaftsbild mit dem Verhältnis zwischen dem „wahren Ich“ der dargestellten Person und der von ihr ausgesuchten Rolle, während das Gemälde *Japan Dog Bitch* zwei aus dem Rollenspiel an sich zustande gekommene Genreszenen zum Thema hat. Auf dem einen Bild steht die psychologische Erfassung der Persönlichkeit der Porträtierten im Vordergrund, auf dem anderen die schauspielerisch ausgefüllte Narration und deren inhaltliche Bedeutung.

Japan Dog Bitch (Abb. 169) zeigt zwei kompositorisch in sich geschlossene Szenen aus dem Leben einer japanischen Geisha mit ihrem Hund. Links, auf der von Salomé ausgeführten Hälfte, erkennt man vor einer japanischen Parklandschaft mit Bambuspavillons und Schirmfichten die in einen blauen Kimono gekleidete Geisha, die mit aller Kraft ihren störrischen Hund in Bewegung zu setzen versucht. Dabei lehnt sie sich so weit nach hinten, daß sie von ihren Knien an aufwärts beinahe eine waagerechte Haltung eingenommen hat und in dieser extremen Position mit dem ganzen Gewicht ihres Oberkörpers an der straff gespannten roten Leine zerrt. Die Szene schildert einen Moment, in dem sich die Geisha in einem Zustand größter körperlicher Anspannung befindet. Dem Hund hingegen scheint es mit Leichtigkeit zu gelingen, sich dem Zerren und Reißen seiner Herrin zu widersetzen, was für dessen körperliche Kraft und Zähigkeit spricht, aber auch für die Hartnäckigkeit und für die Sturheit, mit der er den Domestizierungsversuchen seiner Herrin begegnet.

Die Komposition der Szene erfolgte bildflächenparallel, wobei die beiden einander gegenüber befindlichen Figuren jeweils im Profil von der Seite zu sehen sind. Ihr Erscheinen im unmittelbaren Vordergrund des Bildes wirkt wie der szenische Ausschnitt aus einem Theaterstück, zumal gleich hinter den Figuren, die ihrerseits in einem schmalen Bühnenraum agieren, jene japanische Parklandschaft mit den Schirmfichten und den Bambuspavillonen zu sehen ist, die in ihrer verminderten tiefenräumlichen Entfaltung wie eine gemalte Scheinkulisse wirkt (was sie im Atelier tatsächlich auch gewesen ist). Während der linke Pavillon die Hälfte dieser gemalten Scheinkulisse einnimmt, schiebt sich der rechte Pavillon von rechts nur ein kleines Stück weit in die Szene. Zwischen der Außenkante des linken Pavillons und dem rechten Ende dieser Bildhälfte, das durch den auf einer roten Fläche ausgeführten japanischen Schriftzug markiert wird, scheint die Figur der blau gewandeten Geisha förmlich eingespannt zu sein, was ihrer statisch labilen Körperhaltung kompositorische Festigkeit verleiht. Hinter der Geisha hat sich zwischen der linken und der rechten Pagode im Anschluß an eine asymmetrisch gewachsene Schirmfichte ein flächig mit Farbe bedeckter Leerraum ergeben, dem ein von rechts nach links kurvig ansteigender, dabei von den beiden Pavillonen stark überschrittener Hügel vorgelagert wurde. Luftperspektivische oder in anderer Weise tiefenräumlich wirkende Farbmodulationen sowie in der Ferne sich verjüngende pinselrhythmische Effekte gibt es bei der roten Hintergrundfläche ebensowenig wie bei dem gelben Hügel, so daß der Hintergrund mit seinen rechts und links vorgeschobenen Bambusfassaden flächig wirkt und ohne tiefenräumliche Ausdehnung. Gemeint ist der Himmel, gezeigt wird eine gleichmäßig mit Farbe bedeckte rote Fläche.

Etwas anders verhält es sich auf der rechten Bildhälfte, die von Castelli ausgeführt wurde. Dort erscheinen die Figuren zwar ebenfalls in der vordersten Ebene eines schmalen Bühnenraums, doch wurden die motivisch ursprünglich von der Fassade des Gartenpavillons abgeleiteten, als schwarze Senkrechte wiedergegebenen Bambusrohre als Gitterzaun aufgefaßt, der über einem niedrigen Sockel (wiedergegeben als waagrecht angeordnete schwarze Fläche zwischen den Gitterstäben und dem roten Boden) errichtet wurde und eine von Schirmfichten und anderen Grünpflanzen bewachsene Parklandschaft zur Straßenseite hin abgrenzt. Die gestalterische Behandlung der Parklandschaft wird nach hinten immer diffuser und suggeriert dem Betrachter eine weiter in die

Tiefe reichende räumliche Erstreckung. Die figürliche Szene wirkt, als spielte sie vor einem einsehbaren, durch einen Gitterzaun gegenüber einem vorgelagerten Gehweg abgegrenzten Garten und scheint jene parklandschaftliche Umgebung zu antizipieren, die später von den beiden Künstlern im *Parc de la Tête d'Or* von Lyon tatsächlich vorgefunden wurde (Abb. 161). Es zeigt sich, daß Castelli mit dem fotografischen Bildmaterial, das ihm und Salomé als motivische Vorlagen für ihr Gemeinschaftsbild diente, sehr viel freier und erfindungsreicher umging, was die Darstellung der landschaftlichen Umgebung betrifft zugleich einfühlsamer und phantasiebegabter als Salomé, der auf seiner Hälfte die motivischen Gegebenheiten der fotografischen Bildvorlage mit der im Hintergrund auf die Atelierwand gemalten Landschaftskulisse weitgehend unverändert übernommen hat (Abb. 167). Lediglich der gelbe Hügel im Hintergrund scheint eine freie, möglicherweise durch japanische Landschaftsdarstellungen inspirierte Erfindung zu sein.

Die Szene der rechten Bildhälfte zeigt die Figuren statt in angestrengten Posen verharrend aus dem legeren Rhythmus ihrer natürlichen Bewegungen heraus. Rechts außen ist im halben Profil nach links die Figur von Salomé zu sehen, die mit angewinkelten Beinen bequem am Boden sitzt und über ihre linke Schulter hinweg entspannt in Richtung des Betrachters schaut. Der Pose eines Denkers nicht unähnlich, führt sie in einer gezierten Ausdrucksbewegung ihre linke Hand zum Kinn und stützt mit grazil ausgestreckten Fingern das nach unten zugespitzte Oval ihres Kopfes ab. Links vor der Geisha befindet sich in halb gebückter Position Luciano Castelli in seiner Rolle als Hund, der sich allerdings ganz und gar nicht wie ein Hund bewegt. Er ist mit eingewinkelten Knien nur leicht in die Hocke gegangen und beugt seinen Oberkörper weit nach vorne. Seinen Kopf hebt er provokativ dem Betrachter entgegen. Sein Blick wirkt durch die martialische Gesichtsbemalung auf den Betrachter keineswegs harmlos, sondern erscheint mit den herab gezogenen Mundwinkeln und den dämonisch verfinsterten Augen wie der Blick einer blutrünstigen Bestie, die im nächsten Moment aus dem Bild herauszuspringen und über den Betrachter herzufallen droht. Die Beine von Castelli sind im Profil nach rechts wiedergegeben. Seinen Oberkörper indessen wendet er in einer Drehbewegung in Richtung des Betrachters und seinen in die Höhe genommenen Kopf in die aus einer leichten Untersicht heraus gesehene Frontale. Nicht nur in dieser von unten nach oben sich entwickelnden Drehung erweist sich die Figur von Luciano Castelli als deutlich bewegt, auch die Haltung seiner Arme deutet auf einen aktiven Handlungszusammenhang hin, der sich von der starren Regungslosigkeit der Figur des menschlichen Hundes auf der linken Bildhälfte deutlich unterscheidet. Seinen rechten Arm hat Castelli entlang des Rückens in Richtung Gesäß geführt, mit seiner linken Hand faßt er sich bei ausgewinkeltem Ellbogen in die Region des Unterbauchs und dorthin, wo sich sein Geschlecht zwischen den Oberschenkeln verbirgt. Diese körperbetonte Geste hat im Zusammenhang mit der exaltierten Pose der Bildfigur und ihrer faktischen Nacktheit etwas Laszives und läßt an erotische Bedeutungsinhalte ebenso denken wie infolge des martialischen Gesichtsausdrucks an solche der Aggressionslust. Eros und Thanatos, Sexualtrieb und Mordlust fließen in der Figur des menschlichen Hundes als zwei nach unterschiedlichen Kriterien auf Fleischeslust ausgerichtete Prinzipien zusammen. Der körpersprachliche und mimische Ausdruck dieser Figur wird, so scheint es, von einer animalischen Triebhaftigkeit getragen, die zu gleichen Teilen von erotischer Trieblust und von Blutfraßgier bestimmt ist.

Die Perspektive, die Castelli für seine Darstellung wählte, ist eine andere als die auf der linken Bildhälfte. Salomé schildert eine in panoramatischer Breite sich entfaltende Szene, die infolge des größeren Ausschnitts die Figuren selbst in einem kleineren Maßstab wiedergibt als es bei den enger zusammengedrängten und weniger Platz für sich beanspruchenden Figuren der rechten Bildhälfte der Fall ist. Auch wurden die Figuren der rechten Bildhälfte so stark im Vordergrund angesiedelt, daß der menschliche Hund im Bereich seiner Füße durch den

unteren Bildrand überschritten wird und man den Eindruck hat, die Geisha und ihr Hund befänden sich nur wenige Schritte vom Betrachter entfernt. Durch den größeren Abstand zwischen den Bildfiguren und dem Betrachter nivellieren sich auf der linken Bildhälfte die Augenhöhen, so daß man auf dem von Salomé bearbeiteten Bildteil glaubt, sich mit den dort gezeigten Figuren auf gleicher Höhe zu befinden. Auch auf der von Castelli geschaffenen rechten Seite befindet sich der Betrachter etwa auf der gleichen Höhe wie die Bildfiguren, doch ist hier durch die bildauswärts orientierte Bewegungsrichtung der Figuren, insbesondere durch ihren Blick zum Betrachter sowie durch ihre größere räumliche Nähe zu ihm ein intensiveres Beziehungsverhältnis zwischen ihnen und ihrem Zuschauer entstanden, als es auf der linken Seite der Fall ist, wo die Figuren infolge der panoramatischen Breite des szenischen Ausschnitts weiter in die Ferne gerückt erscheinen und sich – ohne die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken – in bildflächenparalleler, also gegenüber dem Realraum des Betrachters eher abgeriegelter Anordnung wechselseitig mit sich selbst beschäftigen.

Nicht nur der motivische Ausschnitt und die perspektivischen Dispositionen verhalten sich auf der rechten Bildhälfte anders als auf der linken, auch durch die Bewegungen der Figuren im Raum und schließlich durch die Art des Beziehungsverhältnisses zwischen den Handlungsfiguren und dem Betrachter unterscheiden sich die beiden Bildhälften deutlich von einander. Links werden die Geisha und ihr Hund streng im Profil gesehen. Vor der flachen Hintergrundkulisse wirkt die Szene, als trüge sie sich auf einer parallel zum Zuschauerraum angeordneten Schaukastenbühne zu, die kaum breiter ist als der motivische Ausschnitt des Bildes selbst. Die Handlungsfiguren riegeln sich mit ihrem wechselseitig auf einander bezogenen Verhalten körpersprachlich gegenüber dem Zuschauerraum ab. Die Anwesenheit des Bildbetrachters beeinflusst sie und das apperzipierte Handlungsgeschehen nicht im geringsten. Der Betrachter wird in die Rolle eines passiven Zuschauers versetzt, der sich in einer anderen Wirklichkeitsebene befindet als die beiden Bildfiguren. Anders verhält es sich auf der rechten Seite. Dort hat man den Eindruck, eine nur knappe, nämlich auf das direkte räumliche Umfeld der Bildfiguren reduzierte Szene aus einer weiträumig sich entfaltenden freilandschaftlichen Umgebung zu sehen, die sich rechts und links des Bildausschnitts ebenso wie davor und dahinter kontinuierlich fortsetzt und in der sich nicht nur die Bildfiguren aufhalten, sondern auch der Betrachter. Erzeugt wird diese virtuelle Ausdehnung des bildlichen Ausschnitts in den Realraum des Betrachters vor allem durch das abrupte Enden der rhythmischen Reihe der senkrecht neben einander angeordneten Bambusstäbe am rechten und am linken Bildrand sowie durch das jähe Abbrechen der gestalterischen Behandlung der Figuren an der unteren Bildgrenze, die sich als schräg verlaufendes Ende etwa 60-100 cm oberhalb des unteren Abschlusses der Leinwand befindet.

Auch auf der linken Bildhälfte setzt die gestalterische Behandlung etwa einen Meter oberhalb der unteren Formatgrenze aus, jedoch wirkt dieses scharf gezogene, nahezu geradlinig verlaufende untere Ende keineswegs so unvermittelt wie auf der rechten Seite, wo die Bodenfläche an den entsprechenden Stellen durch den Bereich der Schienbeine der Figur von Castelli in seiner Rolle als Hund und durch den Fußbereich der Geisha überschritten wird. Der Bildraum der rechten Bildhälfte ist kein Kastenraum, der einer anderen Realitätsebene als der des Betrachters zugeschrieben wird, sondern erscheint als motivischer Ausschnitt der selben freilandschaftlichen Umgebung, in der sich auch der Betrachter zu befinden glaubt. Auf seine unmittelbare Anwesenheit bezieht sich denn auch das Verhalten der Figuren. Hund und Geisha blicken ihm unmittelbar entgegen und geben ihm dadurch, daß sie ihr Tun unterbrochen und sich körpersprachlich in seine Richtung gewendet haben, das Gefühl, nicht ein außenstehender Beobachter zu sein, sondern ein in das Bildgeschehen einbezogener, den Handlungsablauf beeinflussender Teilnehmer. Während dem Betrachter auf der linken Hälfte die Rolle eines passiven Zu-

schauers zugewiesen wird, sieht er sich auf der rechten Hälfte als persönlich angesprochene, in das Handlungsgeschehen integrierte Aktionsfigur.

Obwohl auf beiden Bildhälften die gleichen Farben verwendet wurden, ist ihre koloristische Gesamtwirkung doch jeweils eine andere. Auf beiden Seiten dominiert im Bereich des Bodens ein unter der Beifügung von etwas Orange gestalterisch aufgelockertes und in seiner Leuchtkraft gesteigertes Karminrot, das sich auf der linken Bildhälfte in dem flächigen Rot des Himmels wiederholt und optisch mit der roten, an die japanische Landesfahne erinnernden Scheibe links unten sowie mit der Hintergrundfläche unter dem vertikal angeordneten Schriftzug an der Nahtstelle zwischen der linken und der rechten Bildhälfte korrespondiert. Auf der rechten Seite findet das Rot des Bodens weiter oben in der Umrißzeichnung der Figur des menschlichen Hundes sowie in der vom Blauen ins Rote changierenden Farbe des Kimonos der Geisha seine diesmal allerdings nicht flächig verstrichene, sondern rhythmisch aufgelockerte pinselzeichnerische Fortsetzung. Die Figur von Luciano wurde, von der roten Umrißzeichnung und der teilweise mit roter Farbe ausgeführten Bemalung des Gesichts abgesehen, in weißer und schwarzer Farbe auf weißem Grund wiedergegeben. Auf die Verwendung der Farbe Rosa für den Hautton, mit der Salomé auf seiner Bildhälfte die schwarz und weiß gefleckte Bemalung des menschlichen Hundes unterlegt hat und die sich im Bereich der Bambushütte hinter der Figur des „Hundes“ als farbiger Widerschein fortsetzt, verzichtete Castelli ganz. Etwas anders ausgefallen ist auch die koloristische Behandlung des Kimonos der Geisha, die Salomé mit einem flächig aufgetragenen Dunkelblau ausgeführt hat und die lediglich im Bereich der Falten unvermittelt in einige linear geführte rote Pinselzüge sowie, ganz sparsam eingesetzt, in einige ebenfalls mit vergleichsweise schmalen Pinsel linienförmig gezogene Weißhöhen übergeht. Castelli hingegen erzeugte auf seiner Bildhälfte im Bereich des Kimonos einen in sich stringenten Wechsel aus pinselzeichnerisch auf die Leinwand geworfenen blauen, roten und weißen Zügen, deren lineare Strukturen dem Richtungsverlauf des Stoffs entsprechen und deren Wechsel von Hell und Dunkel das Oberflächenrelief des Gewandes mit dem organischen Verlauf seiner Falten natürlich wiedergeben.

Im Hintergrund dominiert auf der rechten Bildhälfte neben dem Weiß der Leinwand vor allem die zwischen den etwas breiter als bei Salomé angelegten schwarzen Senkrechten zusätzlich aufgetragene weiße Kunstharzfarbe, die sich außer zwischen den Bambusstäben auch im Inkarnat der beiden Bildfiguren wiederfindet. Auch auf der linken Seite ist im Bereich der Gartenpavillons reichlich Weiß zu sehen, allerdings wurde es dort immer wieder von anderen Farben durchwirkt (von Rosa, von Grau bzw. Schwarz und von Gelb). Die schwarzen Senkrechten markieren auf der linken Bildhälfte innerhalb der beiden Pavillons die Nahtstelle zwischen zwei jeweils aneinanderstoßenden Bambusrohren, welche weiter oben durch eine horizontale Linie miteinander verbunden sind. Bei dieser quer gelagerten Waagerechten könnte es sich um einen weiteren, horizontal den Gitterrohren entgegengesetzten Bambusstab handeln, der den Holzrohren ihre Stabilität verleiht, oder um eine Seilkonstruktion, durch welche die bündig neben einander aufgestellten Stäbe zusammengebunden sind. Auf der rechten Bildhälfte hingegen handelt es sich bei den schwarzen Vertikalen um die „auf Lücke“ gesetzten Stäbe eines Bambusgitters, hinter dem lindgrün der Rasen sowie in lindgrünen und blauen Farben die Bepflanzung der Park- bzw. Gartenanlage in offener Malweise skizzenhaft angedeutet wurden. Die Bambusstäbe wurden auf einem niedrig gemauerten Sockel aufgestellt, der mit waagrechttem Verlauf die gesamte rechte Bildhälfte durchmißt. Auch auf der linken Seite ist als Basis für die beiden Pavillons solch ein schwarzer Sockel zu sehen, allerdings ist er dort wesentlich flacher ausgefallen als auf der Bildhälfte von Castelli.

Die gelbe Farbe, in der Salomé auf der linken Bildhälfte im Hintergrund den sanft ansteigenden Hügel vor rotem Himmel wiedergegeben hat und die auf dem rechten Pavillon links unten auf den Bambusrohren wiederer-

scheint, sucht man auf der rechten Bildhälfte beinahe vergebens. Lediglich im Bereich des Handgelenks und rechts außen am Kimono findet man dort innerhalb der Figur der Geisha einige sparsam eingesetzte, direkt auf der Leinwand mit ihren Nachbarfarben vermischte gelbe Akzente. Davon abgesehen gelangten alle Töne, die Salomé auf seiner Bildseite verwendete, auch auf der rechten Hälfte zum Einsatz, allerdings – wie eben ausgeführt – mit einer anderen Verteilung und in einer anderen Art der Pinselführung. Während Salomé zu einem eher glatt verstrichenen Farbauftrag neigte, bei dem sich die eng neben einander gesetzten Pinselzüge flächig verdichten, tendierte Castelli zu einer offenen, eher pinselzeichnerisch erfolgten und gestisch rhythmisierten, die einzelnen Pinselzüge deutlich zu erkennen gebenden Malweise, die sich nur an wenigen Stellen flächig verdichtet (im Bereich des Bodens sowie auf dem links außen gezeigten Abschnitt des Gittersockels). Die Bewegungsrichtung des Pinsels folgt auf der rechten Bildhälfte dem Richtungsverlauf der Oberfläche des betreffenden Gegenstands (siehe hierzu insbesondere den Kimono der Geisha), wohingegen sich Salomé auf der linken Bildhälfte oft über die organischen Dispositionen der Oberflächen hinwegsetzte (siehe hierzu etwa den Kimono der Geisha oder die Bewegungsrichtungen des Pinsels im Binnenbereich des gelben Hügels).

Was die Lichtverhältnisse betrifft, so wurden beide Bildhälften hell und nahezu schattenlos wiedergegeben, wobei sich auf der rechten Seite ein kleines aber bemerkenswertes Detail eingeschlichen hat: Sowohl die Figur des menschlichen Hundes als auch, rechts außen allerdings nur skizzenhaft angedeutet, die Figur der am Boden sitzenden Geisha werfen jeweils einen kräftigen Schlagschatten auf den Hintergrund, der von einem unbekanntem, augenscheinlich sehr hellen Licht herrührt, welches von links vorne auf die Szene trifft. Auf den Körperoberflächen der Figuren selbst ist von diesem Licht allerdings nichts zu sehen. Weder zeigen die lichtzugewandten Partien gleichlautende Aufhellungen, noch verfügen die lichtabgewandten Seiten über entsprechende Dunkelzonen. Doch die Schlagschatten, die die beiden Figuren entlang ihrer linken Silhouetten auf den Hintergrund werfen, sind ziemlich markant. Sie stehen in einem eigentümlichen Widerspruch zu der Vorstellung, die Geisha und ihr „Hund“ befänden sich vor einer dreidimensionalen, hinter dem Gitterzaun weit in die Tiefe sich ausdehnenden Gartenanlage. Die schmalen Schlagschatten der Figuren belegen, daß auch auf der rechten Bildhälfte der Hintergrund aus einer gleichermaßen flachen, hier allerdings gestalterisch homogen hinter die Figuren geblendeten Wandkulisse hervorgegangen ist, welche die virtuelle Erweiterung des Bildraums nach hinten mit der physischen Präsenz der ihr vorangestellten Bildfiguren in ein räumliches Kontinuum zu bringen versucht. So klärt der Schlagschatten der Figuren die wahre, nämlich tatsächlich flächige Disposition des Hintergrunds und kennzeichnet er die rechte Bildhälfte dieses monumentalen Gemäldes als bühnenartig inszenierte, mit einer illusionistischen Kulisse ausgerüstete sowie durch ein kraftvolles Rampenlicht beschienene Szene, die zwar den Anschein erweckt, sie wäre in einer realweltlichen Umgebung gesehen worden, in Wirklichkeit jedoch nach dem gleichen Prinzip konstruiert worden ist wie die linke Bildhälfte: nach dem Prinzip der motivischen Verquickung von Wirklichkeit und Phantasie.

Im Sinne einer typologischen Einordnung sind die beiden Darstellungen auf dem Gemälde *Japan dog bitch* als „Rollenporträts“ zu bezeichnen: als figürliche Szenen, die auf einer Schaubühne handeln und einen Ausschnitt aus einer gespielten Geschichte wiedergeben – einer Geschichte allerdings, die keiner literarischen Vorlage oder sonstigen zugänglichen Überlieferung entnommen wurde, sondern die das Produkt der narrativen Phantasie der beiden Künstler ist. Man könnte von einem „subjektiven Historienbild“ sprechen, von einem Gemälde, das zwei verschiedene Szenen aus einer spontan ersonnenen fiktiven Geschichte wiedergibt, deren letzter übergeordneter Bedeutungszusammenhang vom Betrachter selbst herzustellen ist.

Auf der von Salomé geschaffenen Bildhälfte zeigen die Handlungsfiguren deutlich porträthafte Züge, während auf der linken Seite die individuelle Erscheinung ihres Äußeren zugunsten der Rolle an sich ins Hintertreffen gelangt sind. Daß es Salomé selbst ist, der die japanische Frau verkörpert, und Castelli, der die Rolle des Hundes übernommen hat, ist auf der linken Seite von untergeordneter Bedeutung. Es könnten ebensogut andere Personen sein, die dem Künstler als Modell gedient haben. Das Thema der linken Hälfte des Bildes ist nicht das Porträt zweier namentlich zu benennender Personen, sondern ist die Darstellung einer japanischen Geisha, die sich in der Umgebung einer fernöstlichen Parklandschaft mit ihrem Hund auseinandersetzt. Physiognomische Ähnlichkeiten haben sich dabei aufgrund des Arbeitens nach fotografischen Motivvorlagen zwar durchaus ergeben, doch war das eigentliche bildnerische Interesse des Künstlers die Darstellung einer bestimmten Szene und ihrer inhaltlichen Bedeutung.

Anders verhält es sich auf der linken Bildhälfte: Dort handelt es sich um die porträtgenaue Erfassung zweier individueller Handlungsfiguren, die Salomé in seiner Rolle als Geisha und Castelli in seiner Rolle als Hund klar zu erkennen geben. Dabei ist auch hier der situative Kontext, in dem die Figuren stehen, keineswegs von untergeordneter Bedeutung, doch behandelt die Szene als solche mit der porträtgenauen Wiedergabe der Bildfiguren zugleich auch das Thema deren schauspielerischer Qualitäten und ihrer seelischen Dispositionen. So könnte man die von Castelli ausgeführte Bildhälfte als „Schauspielerporträt“ bezeichnen, bei dem das Seelenleben der Handlungsfiguren und ihre innere Gestimmtheit den eigentlichen Inhalt des Bildes ausmachen, während die von Salomé gezeigte Szene im Sinne eines thematisch gebundenen Figurenbildes deutlich stärker im Narrativen verankert ist und den Handlungsablauf selbst als erzählerische Qualität ins Zentrum des Interesses rückt. Es zeigt sich, daß die beiden Hälften des Gemäldes nicht nur im Ikonographischen und im Gestalterischen divergieren, sondern auch im Hinblick auf ihre inhaltliche Bedeutung, und daß am Ende auf beiden Seiten des Gemeinschaftsbildes unterschiedliche bildnerische Umsetzungen des gleichen thematischen Ausgangspunkts zu sehen sind: nämlich die Darstellung zweier frei gewählter Szenen aus dem Auftritt von Luciano Castelli und Salomé in ihrer Rolle als *The bitch and her dog*.

Auch die beiden Bildnisse auf dem Gemälde *Portrait* (Abb. 170) beziehen sich thematisch auf Motive aus der Performance *The bitch and her dog*. Auf der linken Seite, die von Salomé bearbeitet wurde, erkennt man das Brustbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Geisha. Die von Castelli geschaffene rechte Seite hingegen zeigt in leichter Draufsicht das ganzfigurige Porträt seiner selbst als auf allen Vieren am Boden kriechender Hund. Beide Darstellungen geben die Figur in der von den Künstlern eingenommenen Rolle wieder und sind in diesem Sinne als Rollen- oder Schauspielerporträts zu klassifizieren. Allerdings wirkt das Selbstbildnis von Luciano Castelli aufgrund der höheren Porträtgenauigkeit, vor allem aber aufgrund des durchdringenden Blicks, mit dem er sich an den Betrachter wendet, stärker psychologisch durchdrungen als es bei dem links gezeigten Selbstbildnis von Salomé in dessen Rolle als Geisha der Fall ist, welches seinerseits mehr die äußere Erscheinung der Figur reflektiert und nicht so sehr ihre innere Gestimmtheit. Das Selbstbildnis von Castelli ist ein individuelles, auf das „wahre Ich“ seiner Persönlichkeit ausgerichtetes Rollenporträt, das Selbstbildnis von Salomé ein mehr auf das Schauspiel und auf die rollenspezifischen Bedeutungsinhalte des Porträts bedachtes Selbstbildnis.

Salomé zeigt sich auf der linken Bildhälfte mit weit nach vorne gelehnten Oberkörper im halben Profil nach links schräg von der Seite. Dabei durchmißt er die gesamte Diagonale dieser Bildhälfte von rechts unten nach links oben. Bekleidet ist er mit seinem blauen Kimono, der durch einen breiten, rotgelb gemusterten Stoffgürtel zusammengehalten wird. Im Gesicht ist Salomé nach Art des Kabuki geschminkt: mit roten, quer über die Stirn gezogenen Augenbrauen und gleichermaßen roten, von den Wangen bis zu den Nasenseiten reichenden rechteck-

kigen Augenschatten. Der kahle Kopf und das Dekolleté wirken wie weiß gepudert. Auch die Hand wurde mit weißer Farbe wiedergegeben, so daß sämtliche sichtbaren Fleischteile dieser Bildfigur gemäß dem Ideal der fernöstlichen Tradition tatsächlich weiß erscheinen. Während die linke Hand in den Tiefen des weit geschnittenen Kimonos verschwindet, der am rechten Rand dieser Bildhälfte mit angewinkelter Unterarm den rotgelb gemusterten Stoffgürtel perspektivisch überschneidet, führt Salomé seine rechte Hand mit gezielter Fingerhaltung in Richtung seiner rechten Wange. Diese Geste erinnert an den ikonographischen Typus des Denkers bzw. des Melancholikers, dessen tiefsinnig grüblerische Wesensart bereits in der Antike als charakteristisches Merkmal des schöpferischen Menschen gegolten hat⁶². Seit der Renaissance wurde das Bildnis von Malern, Bildhauern, Philosophen und Literaten gerne mit eben diesem Gestus der an das Gesicht geführten (rechten) Hand dargestellt. Im Zusammenspiel mit dem diesseitsentrückt in die Ferne gerichteten Blick gewinnt das Selbstbildnis von Salomé mit der zum Gesicht geführten rechten Hand den Ausdruck der Darstellung einer sensiblen, außerhalb des Irdischen verankerten Künstler- bzw. Schauspielerpersönlichkeit, die sich unbeeindruckt von den Niederungen des Alltags ins Jenseits der realweltlichen Verhältnisse begibt und ihr Leben in den Dienst ihrer künstlerischen (hier schauspielerischen) Visionen stellt. Durch die leichte Untersicht, in der dieses Selbstbildnis wiedergegeben wurde und die den Betrachter dazu zwingt, zu der monumental und überlebensgroß in Szene gesetzten Büste wie zu einem Heroen aufzublicken, wirkt dieses Porträt wie ein Denkmal. Dabei scheint es, als würde Salomé in seiner schauspielerisch getragenen Entrücktheit die Gegenwart des Betrachters überhaupt nicht bemerken, was die Erscheinungswirkung seiner selbst als abgehobene Künstlerpersönlichkeit intensiviert und dem Künstler in seiner Rolle als Geisha die Aura des Unnahbaren verleiht.

Nicht nur mental wirkt die Figur von Salomé in seiner Rolle als Geisha wie von einer anderen Welt, auch im Formalen scheinen die Gesetze des Irdischen bei ihr außer Kraft gesetzt zu sein. So bildet der weite Ausschnitt des rechten Ärmels, dessen rosafarbenes Innenfutter in einer subtilen Anspielung auf die Performance *Zebbras* (Abb. 151-159) und auf die auf der linken Tafel des Gemeinschaftsbildes *Tiere* (Abb. 160) gezeigten Figuren gleichermaßen mit weißen Streifen gemustert wurde, eine von links nach rechts absinkende Farbfläche, deren Bewegungsrichtung verrät, daß die gemalte Büste gegenüber ihrem motivischen Ursprung um 90 Grad nach links gedreht und dadurch von der Aufrechten in die Horizontale gekippt wurde. Demgegenüber bildet der linke Ärmel des Kimonos, gleichermaßen in zartem Rosa wiedergegeben und mit weißen Pinselzügen rhythmisch gemustert, eine waagerechte Zone. Tatsächlich scheint das Motiv ursprünglich ähnlich ausgesehen zu haben, wie es am rechten Bildrand des Fotos Abb. 167 zu sehen ist, wo Salomé als am Boden hockende, den Kopf nach hinten nehmende Bildfigur erscheint. Dadurch aber, daß die Büste auf dem Gemälde aus der Aufrechten in die Diagonale überführt wurde, die Fallrichtungen der weit geschnittenen Ärmel indessen in ihren ursprünglichen Ausrichtungen erhalten geblieben sind, wirken die beiden waagrecht bzw. fast waagrecht wiedergegebenen Ärmel beinahe so, als hätten die Gesetze der Schwerkraft auf sie keinen Einfluß. Zu diesem Eindruck gesellt sich der motivisch indifferent gebliebene, farbrythmisch aufgelöste Hintergrund, der mit seiner der Figur entgegengesetzten, von rechts oben nach links unten diagonal abfallenden Richtungsbewegung die Bildfigur in ein sphärisches Ambiente taucht. Das Bildnis von Salomé erweist sich als labil positioniertes, diesseitsentrücktes und zugleich narzißtisch inszeniertes Selbstporträt, das den Künstler in der Rolle einer exotischen Bildfigur als unnahbaren, ganz seiner Rolle sich hingebenden Schauspieler begreift, der die Welt um sich herum vergessen hat und in dieser Selbstvergessenheit für sich in Anspruch nimmt, von den realwirklichen Verhältnissen des Diesseits entbunden zu sein.

⁶² Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989 (2), insbes. S. 116 ff.

Auf der rechten Seite des Gemäldes ist das ganzfigurige Selbstbildnis von Luciano Castelli in seiner Rolle als Hund wiedergegeben. Er ist nicht, wie die Büste von Salomé, aus einer schräg von unten gesehenen Perspektive dargestellt, sondern – gerade umgekehrt – in leichter Draufsicht und schaut mit empor gerichteten Augen dem Betrachter skeptisch entgegen. In seiner Rolle als Hund kriecht er mit allen Vieren am Boden, wobei er seine Oberschenkel leicht auseinander genommen hat und seine Hände mit gespreizten Fingern vom Boden abstützt. Die Oberarme, die das Gewicht des Oberkörpers über die ausgestellten Ellbogen und die kraftvoll durchgedrückten Unterarme zu den Händen weiterleiten, bilden eine direkte Verlängerung der Schulterachse und verhalten sich zu der von rechts oben nach links unten diagonal ins Bild gesetzten Körperachse geradezu gegenläufig. Zusammen mit den eingewinkelten Unterarmen riegeln sie die Bildfigur nach vorne ab und wirken sie wie eine optische Barriere, die durch den bildauswärts gerichteten Kopf durchbrochen wird. So changiert diese Bildfigur zwischen dem Ausdruck von Nähe und Distanz, von Ergebenheit und Konfrontation, zwischen dem Drang nach vorwärts gerichteter Bewegung und scheuer Zurückhaltung. Dieser ambivalente körpersprachliche Ausdruck läßt die Bildfigur durchaus widersprüchlich erscheinen. Durch den Augenkontakt mit dem Betrachter wirkt diese Bildfigur eindringlicher als die Büste auf der linken Bildhälfte mit ihrem in die Ferne gerichteten, die Anwesenheit eines Zuschauers überhaupt nicht zur Kenntnis nehmenden Blick. Hinzu kommt der durchdringende Augenaufschlag, der dem Selbstbildnis von Castelli in seiner Rolle als Hund einen paralysierenden Ausdruck verleiht und der, unterstützt durch die Kompositionsstruktur der rechten Bildhälfte, den Betrachter förmlich in seinen Bann zieht.

In geduckter Haltung schiebt sich Castelli dem Betrachter entgegen. Dabei scheint er sich, lauernd und sein Gegenüber scharf im Visier, langsam nach vorne zu bewegen, so, als wolle er, von Neugier getrieben, aber auch etwas ängstlich, aus den sicheren Gefilden des Bildgevierts heraus in den Realraum des Betrachters vordringen. Wehrfähig hat er seine Krallen ausgefahren. Seine Muskeln sind angespannt, seine Körperhaltung wirkt defensiv gedrungen und wie zu blitzschnellen Reaktionen fähig zugleich. Mit seinen stämmig in die Breite genommenen Armen verwehrt er dem Betrachter strikt den Zutritt in den Bildraum. Mit suggestivem Blick droht er ihm: bis hierher und keinen Schritt weiter! Kritisch beobachtet er sein Gegenüber und verfolgt er, so scheint es, jede einzelne seiner Bewegungen. Er ist ein Wachhund: der Beschützer seiner selbst, der Beschützer des von ihm beanspruchten Reviers (des Bildraums) und der Beschützer der auf der linken Seite als separate Bildfigur erscheinenden Geisha, die er bis aufs Blut zu verteidigen bereit ist.

Während sich Salomé in der Aufmachung einer Geisha versonnen seinen exotischen Träumereien hingibt und sich als diesseitsentrückte, gedanklich in eine andere Sphäre versunkene Bildfigur präsentiert, tritt Castelli in seiner Rolle als Hund durch den bildauswärts gerichteten Blick in ein aktives Beziehungsverhältnis zum Betrachter. Er warnt ihn, er droht ihm, er schaut ihm skeptisch entgegen und gibt ihm durch seine Körpersprache eindringlich zu verstehen, die Geisha in ihrer kontemplativer Versonnenheit (bzw. Salomé in seinem Rollenspiel) nur ja nicht zu stören. So bezieht sich die eine Seite des Bildes inhaltlich auf die andere, ergänzen sich die beiden Bildhälften gegenseitig, ohne dabei stilistisch, ikonographisch oder durch die Schaffung eines vereinheitlichten Bildraums in eine motivisch übergreifende, auf diese Weise szenisch assimilierte Erscheinungswirkung zu treten. Jeder der beiden Künstler schuf sein Selbstporträt mit den ihm eigenen gestalterischen Mitteln auf der von ihm selbst gewählten Seite als abgeschlossenem Bildraum und auf der Basis des ihm eigenen, sich im Rollenspiel zugeschriebenen inhaltlichen Selbstverständnisses. Die gemeinschaftliche Arbeit an der selben Leinwand erweist sich – ebenso wie auf dem Gemälde *Japan dog bitch* (Abb. 169) – als zwar inhaltlich auf einander

bezogenes, territorial indes eingegrenztes, dabei motivisch und gestalterisch in sich geschlossenes künstlerisches Nebeneinander.

Obwohl die rechte Bildhälfte im Hinblick auf den gestischen Impetus des Malerischen etwas verhaltener ausgefallen ist als die linke, wirkt sie mit der charakteristischen ikonographischen Auffassung der Bildfigur expressiver als das Selbstporträt von Salomé. Dabei vermag sie es – vielleicht gerade wegen der Beschränkung des Kolorits auf wenige Töne und wegen der beinahe in graphischer Glätte erfolgten klaren Ausführung des Motivs – sehr viel mehr, ein Spannungsverhältnis zwischen sich und dem Betrachter aufzubauen, als es der mit der kontraststarken Farbigkeit und dem furios bewegten Pinsel auf der linken Bildhälfte dargestellten Büste gelingt. Salomé übte sich in einer kompakt den Bildgrund bedeckenden, im expressiven Duktus mit gestisch bewegtem Pinsel eilig ausgeführten und die Farben kontraststark neben einander setzenden Malweise, die bisweilen die einzelnen Töne unmittelbar auf der Bildfläche sich mit einander vermischen läßt und die infolge des gestisch bewegten Pinsels zahlreiche Tropfspuren und Farbrinnsale ausscheidet. Bestenfalls der flächig ausgemalte Bereich des Kopfes vermag mit seiner weißen Farbe das Auge des Betrachters ein wenig zu beruhigen. Auch die gestalterische Behandlung der rechten Bildhälfte erfolgte angesichts der monumentalen Größe des Bildes in einer gestisch bewegten Ausdrucksmalerei, doch wirkt diese mit ihrem feiner gegliederten und vor allem gleichmäßigeren Pinselrhythmus sowie mit dem sparsamer, konzentrierter und überlegter eingesetzten Kolorit insgesamt leichter, weniger impulsiv und stattdessen gezielter auf ihre Betrachterwirkung hin kalkuliert.

Der Hintergrund der rechten Seite dieses Gemeinschaftsbildes erinnert entfernt an eine von der Perspektive der Bildfigur gelöste, wie ein Vorhang in sich gefaltete und durch das graphische Element breitpinselig gezogener schwarzer Schwunglinien mit quer dazu gelagerten hellblauen und dunkelroten Bögen gleichmäßig gemusterte Wandfolie, vor deren eigenständigem Rhythmus die Bildfigur mit ihrer scharf konturierten Silhouette wie ein vorgeblendeter Fremdkörper erscheint. Ohne perspektivische Annäherungen und ohne den Versuch der Erzeugung des Eindrucks einer räumlichen Zusammengehörigkeit wurde die Figur vor den flachen, gestalterisch verselbständigten Hintergrund geschichtet und läßt sie die rechte Seite des Gemeinschaftsbildes wie ein aus zwei separaten Raumzonen bestehendes, dabei motivisch purifiziertes Bild erscheinen, das im Zusammenspiel mit den Schriftzeichen sowie durch die ikonographische Beschränkung auf einige wenige, klar und einfach strukturierte Bildelemente stark an die Ästhetik einer japanischen Druckgraphik erinnert.

Während sich Castelli koloristisch nicht im mindesten von der farblichen Zusammenstellung der linken Seite beeindrucken ließ, zeigt er im Hintergrund einigen Mut zur Farbe. Dabei dominiert der Kontrast zwischen jenem den Bildgrund beinahe formatfüllend bedeckenden, unter der Beimischung von etwas Weiß zu einem sanften Lachs gemilderten Orange und den in gleichmäßigen Abständen zwischen die schwarzen Linien gespannten, nach oben ausschwingenden hellblauen Farbbögen, die sich ihrerseits in einer vertikalen Abfolge rhythmisch mit roten Schwungbögen bzw. mit roten, kurvig geschwungenen Zickzackbewegungen abwechseln. Während sich die hellblauen Pinselzüge in ihrem milden Ton auf den lachsfarbenen Bildgrund beziehen, korrespondieren die mit etwas schmalere Pinsel ausgeführten roten Zickzackbögen in ihrer Leuchtkraft eher mit den überwiegend vertikal angeordneten schwarzen Streifen, deren Verlauf sich im wesentlichen aus den Richtungen des Farbauftrags des weißlich gebrochenen Orange der Grundfläche ergeben haben. Rechts außen tendieren die an die Grade eines Faltenwurfs erinnernden, motivisch jedoch von den Bambusstäben abgeleiteten schwarzen Linien zu einer senkrechten Anordnung. Weiter links hingegen sind sie kurvig geschwungen und wirken beinahe so, als würden sie vom Kopf der Bildfigur magnetisch angezogen werden. So unterstützt die Gestaltung des Hintergrunds die Konzentration des Blicks des Betrachters auf den Bereich des Gesichts der Bildfigur, das zwar

nicht in der mathematischen Mitte der rechten Bildhälfte plazierte wurde, sondern links daneben, sich aber trotzdem als das optische Zentrum dieser rechten Seite des Bildes erweist.

Auch die Komposition der Bildfigur an sich ist mit den Hauptachsen ihres Körpers ganz auf den Bereich des Gesichts ausgerichtet. Die Verlängerungen der Oberarme treffen sich genau in der Mitte zwischen den Augen, dort, wo auch die Verlängerung des Rückgrades der Figur ihren Fixpunkt hat. Selbst die schwarzen Flecke auf dem weißen Körper orientieren sich in ihrer Anordnung an diesem binnenfigürlichen Dreh- und Angelpunkt. Die mit roter Farbe ausgeführte Gesichtsbemalung bezieht sich in ihrer symmetrischen Anlage gleichermaßen auf die im Bereich der Nasenwurzel gelegene Mitte des Gesichts und verleiht dieser Stelle, selbst gestalterisch unakzentuiert geblieben, die geheimnisvolle Wirkung eines magischen Fixpunkts, auf den sich nahezu alle Teile dieser Bildhälfte – die im Bereich des Hintergrunds ebenso wie die im Binnenbereich der Figur an sich – mehr oder weniger direkt beziehen.

Weiß, Schwarz und Rot sind die Farben, mit denen die Figur ausgeführt wurde und in denen sie sich klar vor der Ebene des lachsfarbenen Hintergrunds abhebt, welcher seinerseits mit schwarzen, hellblauen und roten Pinselzügen in gemilderten Kontrasten harmonisch rhythmisiert wurde. Obschon die weiße Farbe keineswegs ebenmäßig aufgetragen wurde, sondern in dynamisch bewegten Pinselschlägen, die sich überwiegend am Richtungsverlauf der einzelnen Körperglieder bzw. an den organischen Höhlungen und Wölbungen ihrer Oberflächen orientieren, wirkt sie aufgrund ihres Eigencharakters doch eher flächig und ohne räumliche Tiefenwirkung. Ähnliches gilt auch für die schwarze Farbe der Flecken der Bildfigur, so daß diese insgesamt trotz ihrer perspektivischen Vergrößerung im vorderen Bereich (siehe hierzu insbesondere den überproportional vergrößerten Kopf sowie die gegenüber dem Rumpf oder den Beinen gleichermaßen deutlich größer proportionierten Arme), also trotz der durchaus tiefenräumlich umgesetzten Darstellung des Körpers, wie eine in vorderster Ebene aus unmittelbarer Nähe gesehene Bildfigur erscheint, welche mit ihren eigenständigen perspektivischen Verhältnissen den flächig wirkenden Hintergrund konterkariert.

In der motivischen wie gestalterischen Umsetzung der Bildfigur und in dem Verhältnis zwischen ihr und ihrer räumlichen Umgebung, schließlich in dem durch den Blickkontakt stark intensivierten Beziehungsverhältnis zwischen der Figur und ihrem Betrachter unterscheidet sich – von den unmittelbaren stilistischen Merkmalen abgesehen – die Darstellung der rechten Hälfte dieses Gemeinschaftsbildes deutlich gegenüber der Darstellung auf der linken Seite und zeigt sich, mit welchen verschiedenen thematischen, ikonographischen und inhaltlichen Ansprüchen die beiden Künstler an die Ausführung ihrer Selbstbildnisse herangegangen sind. In beiden Fällen handelt es sich um ein Rollenselbstporträt mit sinnbildlicher Nebenbedeutung, wobei es Salomé darum ging, beim Betrachter ein Gefühl der Bewunderung für sich und für sein mystifiziertes, dabei geheimnisvoll und kontemplativ erscheinendes exotisches Wesen hervorzurufen, während sich Castelli mehr für die suggestive Erscheinungswirkung seiner selbst interessierte und für die psychologischen Implikationen der von ihm gewählten Rolle als Hund, die ihm im Sinne einer parallelen Identität metaphorisch zur Beschreibung seiner eigenen Persönlichkeit dienlich war. Ein wenig fühlt man sich in diesem Zusammenhang an die projektiven Tests der Persönlichkeitsdiagnostik erinnert, die den Probanden dazu auffordern, sich in die Rolle eines anderen Wesens zu versetzen oder sich selbst bzw. die Menschen aus seiner Umgebung als Tiere zu beschreiben, um auf diese Weise das Selbstbild der Testperson und die Art der Beziehung zu ihrem sozialen Umfeld zu ermitteln⁶³. Ähnliche Mechanismen, wie sie bei solchen projektiven Tests wirksam werden, scheinen auch im Bereich des Rollen-

⁶³ Bernhard J. Murstein, *Handbook of projective techniques*, New York 1965 und Hermann-Josef Fisseni, *Lehrbuch der psychologischen Diagnostik*, Göttingen 1996 (2), S. 317-333.

selbstporträts zu greifen, bei dem die Rolle an sich zu einer Metapher für das Ich des Künstlers und für sein Verhältnis zu sich selbst bzw. zu seiner sozialen und/oder dinglichen Umwelt geworden ist. Dies gilt nicht nur für die Selbstbildnisse von Castelli und Salomé, sondern für das Genre des Rollen(selbst)porträts ganz allgemein. Die auf dem Gemeinschaftsbild *Portrait* sich abzeichnenden Unterschiede in der Inszenierung der beiden Maler sind nicht nur das Ergebnis unterschiedlicher Auffassungen im Künstlerischen, sondern resultieren gleichermaßen aus dem unterschiedlichen Selbstverständnis von Luciano Castelli und Salomé sowie aus den unterschiedlichen psychologischen Dispositionen ihrer Persönlichkeit.

Mit den Gemälden *Japan dog bitch* (Abb. 169) und *Portrait* (Abb. 170) endete die künstlerische Zusammenarbeit von Luciano Castelli und Salomé. Die Performance *The bitch and her dog* und die thematisch im Zusammenhang mit diesem Projekt entstandenen Bilder markieren den Höhepunkt ihres gemeinsamen künstlerischen Schaffens und zugleich das Ende dieser für beide Maler so fruchtbaren Ära. Salomé konnte 1981 und 1982 wichtige internationale Erfolge verbuchen und war jetzt nur noch selten in Berlin; Castelli hatte sich auf dem Gebiet des Frauenbildes sowie mit der Entdeckung japanischer Sujets und mit seinen ersten Indianerbildern neue Themenkreise erschlossen und sich neuen bildnerischen Aufgaben gestellt. Überdies hatte er sich mittlerweile mit Rainer Fetting angefreundet und Anfang 1982 damit begonnen, zwei Projekte mit ihm in Angriff zu nehmen: die Ausführung der großen *Bordell*-Bilder und das Projekt *Room full of mirrors*. So waren es nicht künstlerische oder zwischenmenschliche Differenzen, derentwegen der Kontakt zwischen Castelli und Salomé im Lauf des Jahres 1982 immer lockerer geworden ist, sondern weiterreichende künstlerische Aufgaben, derentwegen sich die Verbindung zwischen diesen beiden Malerfreunden nach über drei Jahren allmählich aufgelöst hat. Die Phase ihres schöpferischen Miteinanders war im Bildnerischen gegen Ende 1981, im Musikalischen nach der Auflösung der *Geilen Tiere* schließlich mit dem Projekt *Opéra par Hasard* Anfang 1983 unwiederbringlich zu Ende gegangen.

3.3.1.1.10 Zusammenfassung

Insgesamt waren die Gemeinschaftsbilder von Luciano Castelli und Salomé durch ein dialogisches Miteinander geprägt, bei dem die Künstler unter der zuvor getroffenen Festlegung des motivischen bzw. inhaltlichen Zusammenhangs ihre eigenen gestalterischen Stilmittel zum Einsatz brachten. Dabei waren alle Optionen denkbar: Das Thema konnte im Vorfeld verabredet und ikonographisch bis in die Details festgelegt worden sein oder sich während der Zusammenarbeit spontan ergeben. Das Thema konnte auf einer monumental zusammengefaßten und perspektivisch vereinheitlichten Bildfläche behandelt werden oder auf zwei in sich abgeschlossenen Bildhälften, von denen die eine manchmal motivisch in die andere hinüber reicht. Das in zwei Hälften geteilte Gemeinschaftsbild konnte rechts und links das gleiche Thema in verschiedenen szenischen Ausschnitten behandeln oder unterschiedliche, inhaltlich allerdings auf einander sich beziehende Motive. Die Themen selbst standen oft im Zusammenhang mit öffentlichen Auftritten der beiden Künstler bzw. mit ihren als Proben dazu aufgeführten Atelierperformances. Manchmal hatten sie auch mit solchen Motiven zu tun, mit denen sie sich in ihrem eigenen Œuvre gerade aktuell beschäftigten.

Meist handelt es sich bei den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé um Selbstporträts oder um gegenseitige Bildnisse, auf denen die beiden Künstler in der Ausübung einer ganz bestimmten Rolle zu sehen sind:

als Seiltänzer, als menschliches Schlachtvieh, als Zebras, als Hund, als Geisha. Dabei waren diese Darstellungen meist in entsprechende, auf das Rollenspiel an sich oder auf die betreffende Rolle und ihre inhaltliche Bedeutung bezogene thematische Zusammenhänge eingebunden. Nicht rollengebundene, in diesem Sinne „autonome“ Porträt Darstellungen oder autonome Selbstporträts entstanden im Rahmen der Zusammenarbeit von Castelli und Salomé – übrigens auch später innerhalb der Zusammenarbeit von Luciano Castelli mit Rainer Fetting – grundsätzlich nicht.

In Übereinstimmung mit dem thematischen Überbau *Geile Tiere* hatten die Rollen, die Castelli und Salomé für sich wählten, immer in irgendeiner Weise mit Tieren zu tun bzw. mit Menschen, die sich wie Tiere verhalten. Die Darstellung von menschlichen Tieren verkörpern die animalischen Triebkräfte des Menschen: seine Fleischeshlust, seine Aggressionslust, seine auf Selbsterhaltung und Lustgewinn ausgerichteten Dispositionen. Zugleich stehen sie für das Künstlertum von Castelli und Salomé, die als *Geile Tiere* oder als Tiere in Menschengestalt ihre Aggressionen, ihren Bewegungsdrang und ihre Lust am eigenen Körper frei ausleben konnten. Den in Menschengestalt erscheinenden Tieren ist auf den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé gemeinsam, daß sie sich – gleich, ob es sich bei ihnen um Vögel, um Zebras oder um Hunde handelt – wie wilde Raubkatzen bewegen: schleichend und graziös, vorsichtig und sacht und mit einem Höchstmaß an Aufmerksamkeit, mit der sie ihre Umgebung belauern, fauchend manchmal, mit durchdringendem suggestivem Blick, kraftvoll, wehrfähig und aggressiv. Sie sind elegant wie ein Panther und blutfräßig wie eine Hyäne, unberechenbar und jeden Augenblick dazu bereit, aus dem Bildgeviert heraus zu springen und den Betrachter zu zerfleischen. Zuweilen treten sie in Rudeln auf und sind an ihren nackten Leibern bunt bemalt, manchmal wirken sie wie ungebändigte Wilde, die im Dschungel der Farben ihr Unwesen treiben. Ihre Triebhaftigkeit ist bestenfalls durch eine strenge Erziehung oder durch Zuneigung und ein intimes Miteinander zu zügeln.

Mit den Selbstporträts der Künstler in ihrer Rolle als (wilde) Tiere betreten Castelli und Salomé ikonographisches Neuland. Diese aus der Lust am Spielerischen hervorgegangene, oft durch freie Assoziationen zustande gekommene, manchmal auch durch aktuelle Lebensumstände oder Interessensneigungen inspirierte Art der Selbstdarstellung geht auf eine Idee von Luciano Castelli zurück, der bereits seit den frühen 70er Jahren mit einigem kostümischen und schminktechnischem Aufwand in diverse Rollen geschlüpft ist und sich auf fotografisch dokumentierten Selbstinszenierungen den Blicken des Betrachters als exotische Tier- oder Fabelwesen präsentierte. Auf dem Nährboden dieser Erfahrungen sowie aus der gemeinsamen Idee der beiden Künstler, als *Geile Tiere* aufzutreten, entwickelten sich auch ihre gemeinschaftlich unternommenen Rollenspiele. Bald sind aus ihren anfangs aus dem Stegreif und ohne bildnerische Intentionen ausgeführten Rollenspielen professionell inszenierte Atelierperformances und öffentliche Auftritte geworden, die sie fotografisch festgehalten und als thematische Ausgangspunkte für ihre Gemeinschaftsbilder ausgewählt haben.

Anfangs wurden die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé auf zwei, im Fall des Gemäldes *KaDeWe* (Abb. 139) gar auf vier Leinwänden ausgeführt, die entweder bündig an einander gefügt wurden oder aber als kompositionsästhetisch in sich abgeschlossene Bildtafeln mit einigem Abstand zu einander aufgehängt werden konnten. Nicht selten spielte das Motiv der einen Leinwand auf die andere über und wurde auf diese Weise jene Verbindung hergestellt, die die beiden Tafeln als zusammengehörige Bildanlage definiert. Erst gegen Ende ihrer künstlerischen Zusammenarbeit haben die beiden Maler auf der selben Leinwand gearbeitet, deren monumentale Breite allerdings durch senkrecht angeordnete japanische Schriftzeichen ebenfalls in zwei Hälften gegliedert wurde. Salomé arbeitete auf der linken, Castelli auf der rechten Seite. Lediglich in zwei Fällen wurde von diesem Grundprinzip abgewichen: auf den beiden spontan ausgeführten Gemälden *Rote Liebe* (Abb. 138)

und *Neue Figuration* (Abb. 149). Eine Sonderstellung nimmt in diesem Zusammenhang auch das Gemälde *KaDeWe* ein. Es wurde von beiden Künstlern auf beiden Seiten bearbeitet, wobei jeder Maler seine eigenen Selbstporträts ausführte.

Das Gemälde *KaDeWe* unterscheidet sich von den übrigen Gemeinschaftsbildern aber auch durch den Gleichklang der bildnerischen Gestaltungsmittel, der es dem Betrachter erst nach einiger Zeit des Einlesens ermöglicht, die Künstlerhandschriften zu unterscheiden. Von diesem Gemälde abgesehen gab es auf den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé solche stilistische Annäherungen jedoch nur selten. Wohl verwendeten die beiden Künstler meist die gleichen Farben, doch in der Art der Pinselführung blieben sie jeweils ihren eigenen gestalterischen Ausdrucksmitteln treu: Salomé übte sich in einer kompakten, malerischen, den Bildgrund in aller Regel vollständig bedeckenden und die Farben manchmal unmittelbar auf der Leinwand sich mit einander vermischen lassenden Malweise, während Castelli eine offene, stark von der Linie getragene und eher pinselzeichnerische Malweise bevorzugte, die immer wieder das Weiß des Bildgrunds hervortreten läßt und direkt auf der Leinwand sich ergebende Spontanmischungen vermeidet. Salomé tendierte dazu, durch Modulationen und Intensitätskontraste der Farben den Bildgegenstand räumlich wirken zu lassen; Castelli hingegen verzichtete meist auf solche Farbmodulationen und kolorierte seine Bildgegenstände in aller Regel so, als befänden sie sich im unmittelbaren Vordergrund. Salomé verwendete breite, nur in bestimmten Fällen schmal geführte Pinsel, Castelli indessen Pinsel von mittlerer Stärke und schmale Pinsel (insbesondere für die Konturen). Salomé verzichtete auf eine malerische Behandlung der Konturen und beließ es stattdessen bei der anfangs mit Ölkreide ausgeführten Umrißzeichnung. Gemäß dieser unterschiedlichen gestalterischen Auffassungen waren die Bildhälften von Salomé ihrem Erscheinungsgepräge nach meist großteilig gegliedert, während die von Castelli gemalten Partien in aller Regel eher kleinteilig strukturiert sind.

Was den beiden Künstlern indes gemeinsam gewesen ist, war ihre Neigung zum expressiven, in raschen Bewegungen auf großen Formaten ausgeführten Arbeiten und ihre Lust an der Darstellung der menschlichen Figur. Insbesondere für das Selbstporträt, auch und gerade für das Rollenselbstporträt, konnten sich Castelli und Salomé gleichermaßen begeistern – der eine bereits seit der ersten Hälfte der 70er Jahre, der andere seit um 1977. Für ihre Gemeinschaftsbilder war das fotografisch dokumentierte Rollenspiel der eigentliche motivische Ausgangspunkt – das öffentliche Rollenspiel zuerst, nämlich die Performance *Big Birds* und die Atelierproben dazu, die das Thema für das erste Gemeinschaftsbild *Seiltänzer* lieferten (Abb. 133), dann einige eigens zum Zweck der Erstellung fotografischen Vorlagenmaterials vor der Kamera aufgeführte Selbstinszenierungen, bald die Performance *Zebras*, die als Atelierperformance gleichermaßen ohne Publikum aufgeführt wurde und deren fotografische Ablichtungen eine ganz eigene Bildästhetik hervorbrachten, sowie schließlich die zuerst im Atelier einstudierte, später vor Publikum aufgeführte Performance *The bitch and her dog*, die das Thema für die beiden Gemälde *Japan dog bitch* (Abb. 169) und *Portrait* (Abb. 170) abgegeben hat. Nur im Fall des Gemäldes *KaDeWe* (Abb. 139) erfolgte die Selbstinszenierung der beiden Künstler in ihrer Rolle als Schlachtvieh erst nach dem Aufkommen der Idee von der Erschaffung einer motivisch entsprechenden Darstellung. Ansonsten ging den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé, sofern sie sich nicht auf Motive aus ihrem eigenen Œuvre beziehen, stets eine unabhängig von der Möglichkeit ihrer bildmotivischen Weiterverwendung aufgeführte Performance voraus.

Ehe es zur Ausführung der Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé kam, wählten die beiden Künstler aus dem Fundus der von ihnen angefertigten Selbstfotografien jeweils die geeignetsten Motive aus und verabredeten sie die Art deren bildgestalterischen Umsetzung. Dabei wurde, um trotz aller stilistischer Eigenheiten am

Ende doch ein einheitliches Erscheinungsbild zu erzielen, bereits vor Arbeitsbeginn besprochen, welche Farben verwendet werden sollten. Manchmal geschah es aber auch, daß einer der beiden Künstler frei von vorherigen Absprachen eine spontane Bildidee hatte, die er mit Ölkreide als motivischen Auftakt auf die Leinwand skizzierte und die der andere dann in irgendeiner Weise gestalterisch fortsetzte. In diesem Fall ergab sich die Gesamtheit des Bildes sukzessive und im dialogischen Miteinander „Zug um Zug“. Allerdings waren solche Spontankompositionen eher die Ausnahme.

Nachdem das Thema festgelegt, die jeweiligen Motive ausgewählt und deren ikonographische Umsetzung verabredet worden waren, machten sich Castelli und Salomé an die gestalterische Ausführung des Bildes. Um eine vom gestischen Bewegungsfluß getragene und trotzdem sich gegenseitig nicht behindernde Gestaltung zu gewährleisten, wählten sie ein möglichst großes Bildformat, das sich in aller Regel aus zwei gleich großen Leinwänden zusammensetzte. Zunächst begannen die Künstler mit einer in Ölkreide ausgeführten Vorzeichnung, wobei sie die Motive manchmal frei, zuweilen aber auch mit Hilfe eines Rasters auf die großen Formate übertrugen. Um sich während ihres Schaffens nicht ins Gehege zu kommen, arbeitete der eine Künstler auf der einen, der andere Künstler auf der anderen Seite, wobei es sich eingespielt hat, daß Salomé die linke und Castelli die rechte Bildhälfte bearbeitet haben. Nachdem die Vorzeichnung fertiggestellt war, machten sie sich, in aller Regel ohne diese erste Skizze entscheidend zu korrigieren, an deren malerische Ausarbeitung. Wenn dies nicht bereits im Vorfeld geschehen ist, so wurden spätestens jetzt die Farben festgelegt, die für die einzelnen Bildbereiche verwendet werden sollten: für den Hintergrund, für die Figuren, für die Bodenfläche usw. Oft war es so, daß derjenige, der zuerst an einem bestimmten Bildelement angelangt war, etwa am Inkarnat einer Figur oder an den Bereichen des Hintergrunds, vorgeschlagen hat, in welcher Farbe dieses ausgeführt werden soll. Dieser Vorschlag wurde von dem anderen entweder akzeptiert oder mit einem Gegenvorschlag beantwortet. Meist sind sich Castelli und Salomé über die gestalterischen Details rasch einig geworden. Gegen geringfügige Abweichungen hatte keiner etwas einzuwenden. Erst auf ihrem letzten Gemeinschaftsbild (Abb. 170) nahmen die Künstler entsprechend der heterogenen motivischen Gegebenheiten der zweigeteilten Bildfläche für sich in Anspruch, die farbliche Gestaltung ihrer Hälften unabhängig von einander zu entwickeln.

Obwohl sich Castelli und Salomé für ihre Gemeinschaftsbilder nur selten eine Aufgabe stellten, die zum Ziel hatte, die beiden Hälften ihrer Gemälde motivisch und gestalterisch als übergreifendes Ganzes zu vereinheitlichen, und jeder von ihnen stattdessen ein eigenes Segment als seinen Arbeitsbereich ausgewählt hat, der meist durch eine physisch oder ikonographisch definierte Grenze vom Arbeitsbereich des anderen geschieden ist, war ihre Zusammenarbeit doch stets ein dialogisches Miteinander, bei dem beide ihre gestalterischen Ideen einbringen und gleichberechtigt in die endgültige Erscheinung des Bildes einbeziehen konnten. Eine hierarchische Struktur etwa derart, daß der eine darüber bestimmte, wie und was der andere zu malen habe, gab es nicht. Daß Castelli und Salomé in der Diskussion um die gestalterische Behandlung der Motive und ihrer ikonographischen Details rasch einer Meinung waren, überrascht nicht, denn sowohl thematisch als auch stilistisch verfolgten sie jeweils ganz ähnliche Ziele: Beide beschäftigten sich von jeher mit figürlichen Darstellungen. Beide befaßten sich bereits seit längerem mit dem Rollenselbstporträt. Beide übten sich in einer ungestümen, von intensiven Farben in kräftigen Kontrasten getragenen Ausdrucksmalerei, die sie mit breiten Pinseln in zügigen Bewegungen auf große Bildflächen brachten. Sie waren bereits „Neue Wilde“ gewesen, noch ehe es diesen Begriff gegeben hat⁶⁴. Beide tendierten dazu, ihre Figuren formatfüllend und vor bildflächenparallel angeordnetem Hintergrund

⁶⁴ Der Begriff *Neue Wilde* geht auf Wolfgang Becker zurück, der im Frühjahr 1980 im Museum der Sammlung Ludwig in Aachen unter dem Titel *Les nouveaux fauves* eine Ausstellung mit Gemälden aus den 60er und 70er Jahren zeigte und dabei

in Szene zu setzen. Beide zeigten ihre Motive nahsichtig und so, als wären sie unweit vom Betrachter entfernt. Beide ließen sie ihre Figuren immer wieder aus dem Bild heraus in den Realraum des Betrachters schauen, oft gar dem Betrachter selbst unmittelbar entgegen, um auf diese Weise eine Intensivierung des Beziehungsverhältnisses zwischen den Figuren und ihren Betrachtern und zugleich ein scheinbares hinein Reichen der Bildfigur in den Realraum des Betrachters zu erzeugen. Castelli wie Salomé tendierten in ihren Werken dazu, reine Farben zu verwenden – und zwar in erster Linie die Primärfarben Gelb, Rot und Blau neben der Sekundärfarbe Grün und den „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß –, die sie mit einem weißlich gebrochenen Rosa oder Lachs, manchmal auch mit einem hellen Gelb für das Inkarnat kontrastierten. So herrschte zwischen den Künstlern auch im Hinblick auf die gestalterische Behandlung ihrer Motive weitestgehend Konsens, und es konnte sich, was das endgültige Aussehen ihrer Gemeinschaftsbilder betrifft, Vieles aus ihren übereinstimmenden künstlerischen Auffassungen spontan und gewissermaßen „von selbst“ ergeben, ohne sich auf anstrengende Grundsatzdiskussionen einlassen zu müssen.

Debatten über die Zielsetzungen des Bildnerischen brauchten Castelli und Salomé keine zu führen – dazu waren ihre künstlerische Positionen einander zu ähnlich. Ihre Zusammenarbeit war geprägt von einem harmonischen Miteinander und von einem Gleichklang ihrer bildnerischen Interessen. Zwei Seelenverwandte hatten sich gefunden. Sogleich tiefe Sympathie für einander empfindend, taten sie sich zusammen und förderten aus ihrer Seelenverwandtschaft das zutage, was bildenden Künstlern hervorzubringen gegeben ist: neue Bilder auf monumentalen Formaten und in gesteigertem expressivem Ausdruck. Das war es, was die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé ausmachte und das ist es, was die Gemeinschaftsbilder dieser beiden Künstler ihrem Wesen nach charakterisiert: ein Gleichklang in den motivischen Interessen und ein Gleichklang in der gestalterischen Behandlung ihrer gemeinschaftlich geschaffenen Arbeiten.

Die Begegnung von Castelli mit Salomé bedeutete für beide Maler ein Entwicklungsschub und ein Entwicklungsschub für die Malerei der *Neuen Wilden* überhaupt. Ihre Zusammenarbeit trug entscheidend dazu bei, die Malerei der *Neuen Wilden* über Berlin hinaus bekannt zu machen und als überregionale Strömung zu etablieren. Zugleich ebnete sie den Weg für die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli mit Rainer Fetting, die im Frühjahr 1982, also kurz nach Vollendung der beiden letzten Gemeinschaftsbilder mit Salomé, ihren Anfang nehmen sollte. Diesen Gemeinschaftsarbeiten von Castelli und Fetting seien die folgenden Abschnitte gewidmet.

3.3.1.2 Luciano Castelli und Rainer Fetting - Gemeinschaftsbilder

Schon wenige Tage nach seiner ersten Begegnung mit Salomé hatte Luciano Castelli Rainer Fetting kennengelernt, der 1977 einer der Mitbegründer der *Galerie am Moritzplatz* gewesen ist und bis kurz vor dem Umzug von Castelli nach Berlin zusammen mit Salomé am Moritzplatz gelebt und gearbeitet hat. Gemeinschaftsbilder hatten Fetting und Salomé allerdings nicht angefertigt – dies war eher eine Idee von Luciano Castelli, der seine Künstlerfreunde zu entsprechenden Projekten anregte. 1978 bekam Fetting ein Stipendium des Deutschen akademischen Austauschdienstes (DAAD) zugesprochen. Er ging für ein Jahr nach New York, wo er sich ein Atelier einrichten und an verschiedenen internationalen Ausstellungsprojekten teilnehmen konnte. Seine Atelier-

die Tendenz zu einer neuen, gegenständlich gebundenen, zugleich jedoch stark ins Expressive überspielenden Ausdrucksmalerei entdeckte. Wolfgang Becker, *Les nouveaux fauves. Die neuen Wilden*, Aachen 1980.

gemeinschaft mit Salomé gab er für diese Zeit auf. Um nicht ganz von der Szene in Kreuzberg abgeschnitten zu sein, mietete er eine kleine Wohnung im Seitenflügel des Gebäudes der *Galerie am Moritzplatz* an, wo er, wenn er für ein paar Tage nach Berlin zurückkam, logieren und arbeiten konnte.

Noch hatte Castelli sein Atelier bei Claudia Skoda in der Zossener Straße. Als die *Galerie am Moritzplatz* aufgelöst wurde und die Ausstellungsräume leer gestanden hatten, bot Salomé, auf dessen Name der Pachtvertrag gelaufen ist, Castelli die Galerie vorübergehend als Arbeitsraum an. Castelli zog an den Moritzplatz. Etwa zur gleichen Zeit war das DAAD-Stipendium von Rainer Fetting ausgelaufen. Dieser fand zunächst unweit der *Galerie am Moritzplatz* in der Oranienstraße, später dann im Süden von Kreuzberg an der Hasenheide ein großes Atelier, das er zugleich als Wohnraum nutzte. So konnte er seine kleine Wohnung im Seitenflügel des Galeriegebäudes, weil er selbst sie nun nicht mehr benötigte, an Castelli zur Untermiete weitergeben. Castelli arbeitete nun in den Räumen der ehemaligen Galerie und wohnte im Appartement von Fetting im Nebentrakt des selben Hauses. Über dieses Mietverhältnis sowie über zahlreiche Kneipen- und Diskothekenbesuche, die Castelli gemeinsam mit Salomé und Fetting unternommen hat, sind er und Fetting Freunde geworden.

Wenig später wurde Castelli nach einer Auseinandersetzung mit Salomé aus den Räumen der ehemaligen Galerie vertrieben. Das war nicht weiter dramatisch, denn oberhalb der Galerie war gerade die Werkstatt eines Hutmachers frei geworden, die Castelli jetzt mit einem eigenen Vertrag als Wohn- und Arbeitsräume anmieten konnte. Er konnte nun tun und lassen, was er wollte. Er widmete sich ausgiebig dem Thema des erotischen Frauenbildes und bald schon seinen ersten japanischen Selbstporträts. Die Streitigkeiten mit Salomé waren bald wieder vergessen. Er traf sich jetzt regelmäßig mit Salomé und mit Rainer Fetting, der noch ein paar Restsachen bei Salomé eingelagert hatte, und besuchte zusammen mit ihnen diverse Kunstausstellungen und Rockkonzerte. Auch unternahmen die drei Freunde gemeinsam nächtliche Streifzüge durch die Szenekneipen von Berlin. Sie verkehrten im *Dschungel*, im *Exil* und im *SO 36*, also in den angesagtesten Punkläden der Stadt, und durchzechten dort so manche Nacht bis in die frühen Morgenstunden. Sie fühlten sich unabhängig und frei, ungebändigt und wild. Die Berliner Subkultur war zu ihrem Revier geworden, das sie allnächtlich, wenn sie nicht gerade mit künstlerischen Dingen beschäftigt oder in Sachen *Geile Tiere* unterwegs waren, wie Großstadteingeborene als ihr Dschungel durchkämmten.

Eines Tages haben Castelli und Fetting beschlossen, eine gemeinsame Reise zu unternehmen. Während dieser Zeit wollten sie einen Film drehen, bei dem sie als Reminiszenz an ihr Selbstgefühl als Großstadteingeborene in die Rolle von Cowboys und Indianern schlüpfen wollten. Die Reise, die Castelli und Fetting im Sommer 1981 nach Lanzarote führte, und der dort gedrehte Film *Room full of mirrors* gaben den Auftakt zu der künstlerischen Zusammenarbeit der beiden Maler, in deren Folge als Gemeinschaftsarbeiten eine Reihe von Indianerbildern sowie 1982 schließlich (thematisch unabhängig davon) drei große Bordellbilder entstehen sollten. Eine neue Phase im künstlerischen Œuvre von Luciano Castelli hatte begonnen.

3.3.1.2.1. Rainer Fetting

Ursprünglich stammte Rainer Fetting (geb. 1949) aus Wilhelmshaven⁶⁵. Nach seinem verpatzten Abitur absolvierte er dort zunächst eine Tischlerlehre. Um sich der elterlichen Kontrolle zu entziehen und der Wehrpflicht zu entgehen, vor allem aber in der Absicht, sich fortan der Malerei zu widmen, zog er 1972 nach Beendigung seiner Lehre nach Berlin, wo er sich an der Hochschule der Künste (HdK) einschreiben konnte und Meisterschüler bei Hans Jaenisch wurde.

Hans Jaenisch (1907-1989) vertrat eine von gegenständlichen Motiven ausgehende, in abstrakte Formen aufgelöste Malerei. Seine stark vom Expressionismus beeinflussten Bilder spielten während der 20er Jahre teilweise ins Kubistische, teilweise ins Surrealistische über. Während der 20er Jahre stand er in Verbindung mit Herwarth Walden und mit Alfred Flechtheim. Obschon immer wieder Anderes behauptet wird und es tatsächlich Querverbindungen zu Paul Klee und zu Wassily Kandinsky gegeben hat, war Hans Jaenisch selbst nie am Bauhaus tätig gewesen. Allerdings hatte er Gemeinschaftsausstellungen mit dem Bauhausschüler Fritz Winter, mit dem Kandinsky-Schüler Otto Nebel und mit Ernst Wilhelm Nay. Während der Nazidiktatur war Hans Jaenisch mit Ausstellungsverbot belegt. Nach dem Krieg beschäftigte er sich überwiegend mit der Anfertigung von Flachreliefs, von kleinplastischen Arbeiten und von Gemälden mit plastischer Wirkung. Später schuf er große Ölgemälde, Spachtelbilder und stark farbige Aquarelle. Im Lauf der 60er und 70er Jahre wurden seine Bilder immer abstrakter. Von gegenständlichen Motiven ausgehend, schuf er klar gegliederte Kompositionen und Ornamentbilder in tonig abgestuften Farbflächen, die von Linien und Gitterwerken durchkreuzt werden. Nach seinem Austritt aus der Berliner Akademie 1976 entfernte sich Jaenisch vom Gegenständlichen stärker denn je – völlig abstrakt hingegen waren seine Bilder auch jetzt nicht. Sie zeigten nun Muster und Zeichen, die schweben, sich brechen und sich spiegeln und die trotz ihrer abstrakten Auflösung immer wieder jene teils landschaftlichen, teils figürlichen Ursprünge zu erkennen geben, die ihnen motivisch zugrunde liegen. 1989 starb Hans Jaenisch auf Amrum, wohin er sich nach seiner Emeritierung zurückgezogen hat⁶⁶.

Seit 1953 hatte Hans Jaenisch an der HdK in Berlin einen Lehrauftrag inne. Das Interessante an dem Lehrer Jaenisch war, daß er seinen Schülern nie seinen eigenen Malstil aufoktroyierte. Er ließ sie frei ihre eigenen Interessen entfalten, so daß Fetting, als er sein Meisterschüler wurde, sich an anderen Vorbildern als denen der abstrakten Malerei orientieren konnte. Die deutschen Impressionisten, allen voran Lovis Corinth, später dann die *Brücke*-Maler, darunter vor allem Ernst Ludwig Kirchner, interessierten Fetting mehr als Kandinsky, Mondrian oder Klee. Er fühlte sich einer realistischen Malweise verpflichtet, der man die Einflüsse der Kunst des deutschen Impressionismus ansah.

Die Bilder, die Fetting während seiner Akademiezeit schuf, zeigen das Porträt seiner Freunde und Bekannten in Berlin oder das Bildnis seiner selbst. Dabei erweist sich Fetting als ein Meister des Unpräzisen. Er gab seine Modelle an authentischen Schauplätzen in unspektakulären Posen wieder und in jenem unauffälligen Outfit, in dem sie ihm im täglichen Leben begegnet waren: mit Turnschuhen an ihren Füßen, in Jeanshosen und einem schlichten Pullover gekleidet, manchmal mit einem zugeknöpften Trenchcoat darüber und mit einem dicken Schal um den Hals. Aktmalerei oder die Darstellung von Figuren in exaltierten Posen interessierten Rainer Fetting nicht. Die Banalitäten des Alltags waren das Thema seiner schon in frühen Jahren überraschend großforma-

⁶⁵ Zur Biographie von Rainer Fetting siehe den Ausstellungskatalog des Zentrums für Kunstaustellungen der DDR (Hrsg.), *Rainer Fetting. Berlin/New York. Gemälde und Skulpturen*, Berlin 1990, sowie in dem Katalog Rainer Fetting (Hrsg.), *Rainer Fetting. Gemälde und Zeichnungen*, Dortmund 1994.

tigen, überwiegend figürlichen Bilder. Außer mit solchen motivisch schlicht gehaltenen Porträtdarstellungen befaßte sich Fetting nach dem Vorbild von Karl Horst Hödicke (geb. 1938), dessen Kurse an der HdK er nach der offiziellen Emeritierung seines Lehrers Jaenisch besuchte und bei dem sein Freund Salomé Meisterschüler gewesen ist, ab um 1977/78 auch mit der Darstellung von Kreuzberger Hinterhöfen, von Teilstrecken der Berliner Mauer und von Brückenbauten der Berliner Hochbahn, die er ab 1978/79 mit dem Motiv des Vincent van Gogh (genauer gesagt: seiner selbst als Außenseiter der Gesellschaft in der Rolle des Vincent van Gogh) auf seinen Streifzügen entlang der Berliner Mauer oder entlang der Brücken der Berliner Hochbahn kombinierte. Unpräzise Porträtdarstellungen, schlichte Figurenbilder und unspektakuläre Stadtlandschaften waren also die Themen, mit denen sich Fetting bis gegen Ende der 70er Jahre überwiegend beschäftigte und an denen er auch nach seiner Zeit an der Akademie, die er nach dem Wintersemester 1977/78 verlassen hat, weiterarbeiten sollte – in New York ebenso wie in Berlin, wohin er 1979 wieder zurückgekehrt ist.

Stilistisch vertrat Rainer Fetting (und vertritt er bis heute) eine stark auf den Ausdruck der Pinselhandschrift ausgerichtete, anfangs von der Kunst des deutschen Impressionismus, seit Mitte der 70er Jahre zunehmend auch von Kirchner und dem Expressionismus beeinflusste Malerei, die er – anders als Castelli mit seiner offenen, lockeren und oft pinselzeichnerisch geschwungenen Malweise – in dicken Schichten mit ruppigen Bewegungen auf die Leinwand brachte. Fetting war ein Maler, der aus dem vollen schöpfte. Seine Bilder waren von einer zart gemilderten Buntheit oder lasteten, geradezu gegenteilig, in tiefschwarzen und dunkelblauen Tönen schwer von der Leinwand. Sein Farbauftrag war pastos, teigig und fett. Er arbeitete mit dickflüssigen Farben, die er zu einem zähen Brei anrührte und mit breiten Pinseln auf die Bildfläche brachte: mit eingedickten Kunstharz- und Dispersionsgemischen, mit unverdünnten Ölfarben oder mit zähen Tinkturen aus Acryl. Seine Malerei war dickflüssig und schwer, zugleich aber auch überraschend atmosphärisch, denn sie arbeitete nach dem Vorbild der Impressionisten oft stark mit den Oberflächeneffekten des Lichts: des hellen Lichts sonnen-durchfluteter Tage, den dumpfen Stimmungen nebelverhangener Tage, den metallischen Glanzeffekten auf regennassen Oberflächen oder aber dem eisigen Mond- und dem Kunstlicht der Nacht.

Nicht so sehr im Thematischen (schließlich war, wengleich in deutlich profaneren und unspektakuläreren ikonographischen Zusammenhängen als bei Castelli, auch bei Rainer Fetting der motivische Dreh- und Angelpunkt die figürliche Malerei), wohl aber im Stilistischen kam Fetting mit seinen impressionistischen Wurzeln und seiner breiigen Malweise aus einer völlig anderen Richtung als Luciano Castelli, der seinerseits in seiner Frühzeit zwar ebenfalls mit den Erscheinungsformen des Realismus experimentiert hatte, dabei jedoch zu einer deutlich anders gearteten, zunächst sehr viel glatteren, im Lauf der Zeit indes immer offeneren und eher pinselzeichnerisch getragenen, insgesamt deutlich lockereren und impulsiveren gestalterischen Ausdruckssprache gefunden hat. So überrascht es durchaus, daß Castelli und Fetting eines Tages beschlossen haben, einige Gemeinschaftsbilder auszuführen. Doch gerade die unterschiedlichen Auffassungen der beiden Künstler im Malerischen waren es, die sie neugierig auf einander machten und darauf, welche Bilder wohl entstehen würden, wenn sie – ähnlich wie zuvor Castelli und Salomé – gemeinsame Bilder malen würden. Nach ihrer Reise nach Lanzarote war es soweit: Die ersten Gemeinschaftsbilder von Rainer Fetting und Luciano Castelli sollten entstehen – Bilder, die sich motivisch auf den Film *A room full of mirrors* beziehen und das Porträt der beiden Künstler in ihrer Rolle als Indianer bzw. als Cowboy und Indianer zum Thema haben.

⁶⁶ Zur Biographie von Hans Jaenisch siehe Kulturamt Wedding (Hrsg.), *Hans Jaenisch*, Berlin 1992 und Karl Heinz Hoyer, *Jaenisch*, Teufen 1971.

3.3.1.2.2 *A room full of mirrors*

Als Castelli und Fetting im Sommer 1981 nach Lanzarote reisten, waren sie bestens darauf vorbereitet, dort den Indianerfilm *A room full of mirrors* zu drehen und nach Szenen aus diesem Film einige fotografische Selbstaufnahmen anzufertigen, die das motivische Ausgangsmaterial für eine Reihe von Selbstbildnissen und Gemeinschaftsbildern liefern sollten. So hatten sie außer einer Super-8-Kamera und ihren Fotoausrüstungen auch zahlreiche Requisiten im Gepäck, mit denen sie sich das Outfit zweier Indianer bzw. eines Cowboys und eines Indianers geben konnten.

Die karge Vulkanlandschaft und die unverstellten Weiten, die sie auf Lanzarote anzutreffen hofften, hatten die beiden Künstler noch in Berlin zu diesem Projekt inspiriert. Die Idee des Rollenspiels an sich stammte von Castelli, der sich von jeher für die Möglichkeiten des Selbstausdrucks im Sinne einer projektiven Transformation des Ich interessierte. Das Rollenspiel nicht nur fotografisch, sondern auch filmisch festzuhalten, geht indes auf eine Anregung von Rainer Fetting zurück, der das Drehen von Filmen als künstlerisches Medium auf der Akademie kennen gelernt und seit 1976 verschiedentlich ausprobiert hatte. Typisch für die bis dahin gedrehten Filme von Fetting war, daß die Handlungsfiguren aus dem privaten Umfeld des Künstlers stammten, und daß sie sich inhaltlich auf seine eigene aktuelle Lebenssituation bezogen haben. Besondere schauspielerische Fähigkeiten wurden den Mitwirkenden kaum abverlangt. Die Filme von Rainer Fetting waren dokumentarisch orientierte, meist ohne Drehbuch aus dem Stegreif zustande gekommene Experimentalfilme, bei denen die Handlungsfiguren sich nicht anders verhielten als in ihrem tagtäglichen Leben. *A room full of mirrors* hingegen sollte für Rainer Fetting der erste (und bis heute einzige) Film werden, in dem die Handlungsfiguren jemanden anderen verkörpern als sich selbst. Auch handelt der Film in einer zwar realweltlich gegebenen, doch für die Akteure ungewohnten, in diesem Sinne nicht authentischen Umgebung. Darin zeigt sich bereits der erste Ansatz der wechselseitigen Einflußnahme der beiden Künstler: Castelli ließ sich, ermuntert durch Rainer Fetting, darauf ein, sein Rollenspiel nicht nur fotografisch, sondern auch filmisch festzuhalten und solche Szenen zu entwickeln, die sich in einen zusammenhängenden Handlungsrahmen einfügen. Fetting hingegen war mutig genug, sich nach den Ideen von Luciano Castelli in eine fremde Rolle hineinzusetzen und mit schauspielerischem Können einen Indianer zu geben, der an der Seite seines Gefährten die wildesten Abenteuer zu bestehen hatte: Erst rettet der Indianer Luciano den Indianer Rainer in der Wüste vor dem Dursttod, dann liefern sich die beiden ein schweres Duell, schließlich werden sie Freunde und ziehen gemeinsam durch die Prärie. Sie erobern eine Windmühle, hocken am Lagerfeuer zusammen, führen einen Kriegstanz auf und begeben sich im Kampf gegen die Bleichgesichter auf Kriegspfad. Dialoge gibt es in diesem Film nicht. Statt mit sprachlichen Äußerungen ist er in seiner ersten Hälfte mit dem Song *A room full of mirrors* von Jimmy Hendrix unterlegt, der dem Film seinen Namen gab. Im zweiten Teil hört man originale Indianermusik und indianisch klingende Eigenkompositionen, die Castelli und Fetting in ihren Ateliers eingespielt haben.

Die Geschichte, die *A room full of mirrors* erzählt, entwickelt sich nicht als kontinuierliche Abfolge, sondern präsentiert sich als Aneinanderreihung einzelner Sequenzen, die ohne Übergänge eine hinter die andere geschnitten wurden. So wirkt der Film insgesamt wie eine Collage, die in ihrer Grundstruktur den ebenfalls oft collageartig zusammengesetzten Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé, bald auch den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Fetting nicht unähnlich ist. Nicht ohne Grund und nicht nur auf die ausgiebigen Körperbemalungen der Handlungsfiguren bezogen, sondern auch im Hinblick auf die collageartige Aneinanderreihung

einzelner Sequenzen bezeichnete Castelli den Film *A room full of mirrors* in einem unserer Gespräche als „Malermalerfilm“.

Charakteristisch für die Aufmachung von Castelli und Fetting in ihrer Rolle als Indianer ist ihre beinahe vollständige Nacktheit. Bedeckt waren sie lediglich mit einem schmalen Baumwolltuch, das sie sich wie ein String um ihre Lenden gewickelt haben. Das Tuch von Rainer Fetting war dunkelblau, das von Luciano Castelli pink. Mit blauer Farbe bemalte Fetting auch seinen entblößten Körper, während Castelli sich von Kopf bis Fuß rot eingefärbt hatte (Abb. 176 f). Im Gesicht waren die beiden unterschiedlich geschminkt. Fetting überzog sein Antlitz mit einer gelben Mittelsenkrechten, die vom Haaransatz über die Stirn und das Nasenbein bis hinunter zum Kinn und von dort über den Hals bis zum oberen Brustbein verlief. In Höhe des Schlüsselbeins wurde diese Senkrechte durch eine kurze Vertikale abgeschlossen (Abb. 179). Um die Stirn hatte sich Fetting ein schmales pinkfarbenes Band gebunden, in dessen Hinterseite eine gelbe Feder steckte. Während sein Stirnband koloristisch mit dem Lendentuch von Castelli korrespondierte, trat die Feder zu der gelben Mittelsenkrechten seines eigenen Gesichts in ein farbliches Beziehungsverhältnis, so daß sich, wenn beide Akteure neben einander zu sehen waren, eine interessante Wechselbeziehung zwischen den Farben ergeben hat. Das rot geschminkte Gesicht von Castelli war mit zwei weißen Querstreifen bemalt, von denen der obere in Augenhöhe, der untere etwa in Nasenhöhe verlief (Abb. 180). Zu dieser Körperbemalung trug Castelli ein breites grünes Stirnband und manchmal eine seitlich herabhängende gelbe oder orange Feder. Rainer Fetting hatte blau und beige abgesetzte Sportschuhe an seinen Füßen, deren Kolorit sich auf sein blau gefärbtes, an manchen Stellen den natürlichen Hautton hervorschimern lassendes Inkarnat bezog (Abb. 181). Castelli hingegen hatte sich gefärbte Wildlederlappen um seine Füße gewickelt, die mit überkreuz gebundenen Riemen zusammengehalten wurden und wie hochschaftige Stiefel bis zu den Oberschenkeln reichten (Abb. 176).

Man sieht den Aufmachungen der Handlungsfiguren an, daß sie von zwei Malern konzipiert worden sind, die einiges davon verstehen, wie man Farben wirkungsvoll in Szene setzt. Koloristische Korrespondenzen und intensive Kontraste, die Konzentration auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau neben der Mischfarbe Grün sowie deren komplementärer Gebrauch geben deutlich zu erkennen, daß Castelli und Fetting ihr Kolorit mit Bedacht gewählt und zum Einsatz gebracht haben. Auch die Umgebungen, die sie auf Lanzarote als Handlungsorte wählten, erweisen sich als nicht bloß zufällig angetroffene landschaftliche Umgebung, sondern wurden zu den Körperhaltungen und den Positionen der Handlungsfiguren in einen kompositionsästhetischen Zusammenhang gebracht. So wurden sowohl der Film als auch die per Selbstausslöser aufgenommenen Fotos wie ein Gemälde konzipiert. Sie waren mit ihren pittoresken Anlagen bestens dazu geeignet, als motivische Vorlagen für gemeinschaftlich ausgeführte oder von jedem Künstler einzeln angefertigte Gemälde herangezogen zu werden.

Den Auftakt zu den Gemeinschaftsbildern bildet das monumentale Gemälde *Room full of mirrors* (Abb. 174). Es ist im Vorfeld der Uraufführung des Films *A room full of mirrors* entstanden, die 1982 in einem Berliner Off-Kino stattgefunden hat, und sollte mit seinen monumentalen Maßen von 5 x 10 Metern nach dem Vorbild gemalter Filmplakate über dem Eingangsbereich des Aufführungskinos an der Fassade angebracht werden, um weithin sichtbar für den Film zu werben und die Kinobesucher zugleich auf das einzustimmen, was ihnen szenisch in diesem Film geboten wird. So war das riesige Format, in dem das Gemälde ausgeführt wurde, nicht nur eine Reminiszenz an die Größe der Kinoleinwand und an das bildästhetische Programm von Rainer Fetting, für dessen Ikonographie das Erlebnis eines aus unmittelbarer Nähe gesehenen, in starker Vergrößerung auf die

Kinoleinwand projizierten Bildes von großer Bedeutung gewesen ist⁶⁷, sondern stand es überdies in pragmatischen Funktionszusammenhängen.

Das Gemälde zeigt in einer räumlich vereinheitlichten Wüstenlandschaft mit hoch gelegenem Horizont und untergehender Sonne diverse figürliche Motive aus dem Film *A room full of mirrors*, die wie fragmentarische Versatzstücke zu einem panoramatischen Ganzen zusammengestellt wurden. Links außen erkennt man in der Figur eines blauen Indianers das Porträt von Rainer Fetting. Im Sinne einer Bildeingangsfigur mit seinem Oberkörper im Profil nach rechts wiedergegeben, hat er seinen rechten Arm seitlich nach vorne ausgestreckt und nimmt er, den Kopf nach rechts bildauswärts in Richtung des Realraums des Betrachters gekehrt, mit straff gespanntem Schießbogen ein jenseits des Bildausschnitts gelegenes Ziel ins Visier. Je nachdem, wo man vor dem Gemälde steht, glaubt man beinahe, selbst das Ziel der tödlichen Attacke dieses blauen Indianers zu sein. Er ist etwas tiefer als die übrigen Figuren dieses Gemäldes positioniert und ragt, von unten kommend, lediglich mit seinem Oberkörper ins Bild. Sein perspektivisch vergrößerter, schräg gestellter Schießbogen durchmißt die gesamte Höhe des Bildes und reicht mit beiden Enden über dessen Formatgrenzen hinaus.

Rechts neben dem Indianer Rainer befindet sich, von dessen Bogen motivisch überschritten, die in frontaler Vorderansicht wiedergegebene Figur eines Cowboys mit nacktem Oberkörper. Er hat mit ausgestellten Ellbogen seine Hände lässig in die Hüften genommen – dorthin, wo seine schwarze Hose durch einen breiten Gürtel gehalten wird, in dessen schmalen Seitentaschen die beiden Colts zu vermuten sind, die der Revolverheld mit sich führt. Seinen Kopf hat er ins Profil nach links gewendet. Bedeckt wird er durch einen breitkrepigen schwarzen Hut, der farblich mit der schwarzen Hose korrespondiert und einen harten Kontrast zu der bleichen Farbe seiner hellen Haut bildet. Mit seinem Hut ragt dieser Cowboy bis an die obere Bildkante, so daß er, im Bereich der Oberschenkel von den vorgelagerten Motiven (dem Bogen des blauen Indianers und der ausgreifenden Hand des roten Indianers) jäh überschritten, ebenfalls die gesamte Höhe des Bildes durchmißt.

Der rechts davor gezeigte Indianer Luciano wurde, gegenüber den anderen Figuren in etwas vergrößertem Maßstab wiedergegeben, mit gegrätschten Beinen in sitzender Position von vorne dargestellt. Ein Messer zwischen den Zähnen, späht er mit angehobenen Schultern und lauernd eingezogenem Kopf aus den Augenwinkeln heraus nach links – dorthin, wo der Pfeil straff in den Bogen des Indianers Rainer eingespannt wurde, gerade so, als hätte er selbst zu befürchten, von dessen tödlicher Spitze durchbohrt zu werden. Seine rechte Schulter hat er stark in die Höhe genommen, die rechte Hand greift in einer vorsichtigen Bewegung weit nach vorne. Es scheint, als wollte er im nächsten Moment blitzartig einen Gegenstand an sich reißen, von dem wir nicht recht wissen, welcher er ist. Es könnte das untere Ende des Schießbogens des blauen Indianers sein, das er nach einer Phase des Anschleichens überfallartig an sich zu nehmen sucht, könnte aber ebensogut ein jenseits des Bildausschnitts gelegener Gegenstand sein, über den er im nächsten Augenblick herfällt. Auch mit seiner linken Hand greift der Indianer sachte nach vorne. Allerdings wirkt diese Bewegung weniger zielgerichtet als die der rechten Hand. Stattdessen hat man den Eindruck, diese Geste würde in erster Linie dazu dienen, die Figur mit ihrer labilen Position in der Aufrechten zu halten und ihr durch die Schaffung eines Gegengewichts ein gewisses Maß an Stabilität zu verleihen.

Da der Indianer Luciano in Höhe seiner Oberschenkel vom unteren Bildrand jäh überschritten wird, ist nicht eindeutig zu sagen, worauf er eigentlich sitzt. Im Zusammenhang mit dem weit nach oben geschobenen Horizont entsteht der Eindruck, der rote Indianer säße unmittelbar am Boden. Die fotografische Bildvorlage, nach der diese Figur geschaffen wurde und die Castelli in seiner Rolle als Indianer an der Kante eines kleinen Fi-

⁶⁷ Museum Folkwang Essen (Hrsg.), *Rainer Fetting*, Essen 1986, S. 16 f.

scherbootes zeigt, macht deutlich, daß seine Sitzhaltung aus einer erhöhten Position heraus zustande gekommen ist (Abb. 180). Dieser ursprüngliche szenische Zusammenhang bleibt auf dem Gemälde allerdings zugunsten der ikonographischen Vereinheitlichung des Bildganzen und zugunsten der motivischen Übersichtlichkeit ungeklärt. Doch etwas anderes wird durch die fotografische Vorlage verständlich: das Motiv der überproportional vergrößerten rechten Hand der Figur. Diese Vergrößerung, die auf dem Gemälde motivisch übernommen wurde, kam auf der fotografischen Ablichtung durch die Verwendung eines Weitwinkelobjektivs zustande, das die im Vordergrund befindlichen Bildelemente größer wiedergibt als die des Mittel- und des Hintergrunds. Auf die gleiche Weise sind übrigens auch die Vergrößerungen der rechten Hand des blauen Indianers und seines gespannten Bogens zustande gekommen, deren übergroße Proportionen auf dem Gemälde ebenfalls nicht korrigiert wurden. Es sollte der Eindruck entstehen, die Figuren reichten mit ihren Händen bzw. mit ihrem Pfeil und Bogen über die Bildfläche hinaus in den Realraum des Betrachters. Das Blow up der Hände der beiden Indianer erweist sich als ikonographisches Mittel zur Überwindung der ästhetischen Grenze.

Hinter dem Indianer Luciano sind schließlich am oberen rechten Bildrand die Beine einer letzten Figur zu sehen: eines stehenden Cowboys, der hinter sich einen langen schwarzen Schatten auf den Boden wirft und in der gleichen schußbereiten Körperhaltung dem Betrachter gegenüber steht, wie der weiter links mit entblößtem Oberkörper gezeigte Cowboy. Die Beine, die nur bis zum Ansatz ihrer Oberschenkel innerhalb des Bildgevierts zu sehen sind, und der schwarze Schlagschatten lassen auf eine kontrapostartige Körperhaltung mit Standbein und Spielbein schließen und zeugen von jener ostentativen Lässigkeit, mit der ein Revolverheld, die Hände griffbereit am Gürtel, sein Gegenüber aus der Fassung zu bringen versucht. An seinen Füßen trägt er abgesteppte Lederstiefel mit einem grauen Fußteil und einem schwarzen Schaft, in dem die in Falten sich werfende schwarze Hose verschwindet.

Hinterfangen werden die Figuren von einer ebenen, weit in die Ferne sich erstreckenden Wüstenlandschaft, auf die der Betrachter, so suggeriert es der knapp unterhalb der oberen Formatgrenze angesiedelte Horizont, wie aus einer erhöhten Position herabblickt. Über der vegetationslosen Umgebung prangt ein dunkelblauer, fast schwarzer nächtlicher Himmel, der rechts ins Violette überspielt und dort mit einigen Schönwetterwolken besetzt ist, während er links außen vor der vorderen Flanke des Schießbogens so, als handele es sich hierbei um einen eigenständigen Farbflächenbereich, in zartem Rosa wiedergegeben wurde. Halb rechts erkennt man die in ihrem Kern wie bei einer Blendung des Betrachters halluzinogen verfinsterte untergehende Sonne, deren gelbe Strahlen in der Nähe des Horizonts durch den sandigen Boden in halbrunder Anordnung reflektiert werden. Der Schlagschatten des rechts außen angeschnittenen Cowboys läuft den landschaftlichen Lichtverhältnissen ebenso zuwider wie die schwarzen Schatten auf dem Oberkörper des Indianers Luciano, die zu erkennen geben, daß die Figur strikt von oben beleuchtet wurde, und wie der große Schatten auf dem Oberkörper des Indianers Rainer, den sein Bogen auf ihn wirft und der dem Betrachter verdeutlicht, daß diese Figur ihrerseits schräg von vorne dem Licht des Tages ausgesetzt gewesen ist. Auf dem nackten Oberkörper des ersten Cowboys zeichnen sich die Licht-Schatten-Verhältnisse zwar nur gelinde ab, doch lassen auch sie keinen Zweifel darüber entstehen, daß diese Figur ebenfalls nicht von der im Hintergrund gezeigten untergehenden Sonne beschienen wird, sondern von einem gleißenden, von links vorne auf ihren Leib treffenden Tageslicht. Beiden Malern war nicht daran gelegen, den Blicken des Betrachters vorzuenthalten, daß sie ihre Figuren aus unterschiedlichen szenischen Zusammenhängen mit verschiedenen perspektivischen Verhältnissen und unterschiedlichen Beleuchtungssituationen entnommen und nach dem Prinzip der additiven Motivzusammensetzung zu einem szenischen Ganzen zusammengefügt haben.

Was die Figuren formal zueinander ins Verhältnis setzt, ist der im Hintergrund motivisch vereinheitlichte Bildraum. Zu einem interaktiven Miteinander finden sie jedoch nicht, was allerdings nicht im gestalterischen Unvermögen der Maler gründet, sondern in ihrer bildnerischen Absicht, mit diesem Gemälde ein Plakat zu schaffen, das für den Film *A room full of mirrors* werben und zu diesem Zweck einige der im Film gezeigten Sequenzen im Überblick zeigen sollte. Der Wechsel der perspektivischen Verhältnisse erinnert an die Bildästhetik eines Kinoplakats, wobei der abrupte Übergang von der einen Bildfigur zur anderen und die damit verbundenen wechselnden perspektivischen Verhältnisse zugleich auf die schnittechnisch bewerkstelligten Perspektivsprünge unterschiedlicher Kameraeinstellungen verweisen. Es war das Ziel von Castelli und Fetting, mit ihrem Gemälde die charakteristische Ästhetik eines Kinofilms und seiner perspektivischen Wechsel nachzuempfinden. Besonders hilfreich war ihnen dabei das monumentale Bildformat. Dem Betrachter gelingt es vor dem Original dieses Gemäldes kaum, die ganze Leinwand in ihrer Gesamtheit zu überblicken. Um das Bild so zu sehen, wie es auf der verkleinerten Reproduktion möglich ist, bedarf es eines geraumen Abstandes, was sich zwar an der Fassade eines Lichtspielhauses und gegebenenfalls auch in den Hallen eines Museums, kaum aber in den Räumen einer Galerie einrichten läßt. Allerdings war eine solche Gesamtsicht auf das Gemälde von den Künstlern auch gar nicht beabsichtigt. Stattdessen sollten sich dem Betrachter die Figuren dieses Bildes mit seinen riesigen Ausmaßen sukzessive und in einem zeitlichen Nacheinander erschließen, das seinem Wesen nach den Charakter des ebenfalls zeitabhängigen Handlungsgeschehens eines Kinofilms simuliert. Ein Werbeplakat zu schaffen und dabei im Sinne einer motivischen Bündelung einige szenische Ausschnitte aus dem filmischen Ganzen wiederzugeben war die Grundidee des Gemäldes *Room full of mirrors*.

Die besonderen perspektivischen Verhältnisse, die vor allem die Regionen der Hände der Indianer betreffen, aber auch den Pfeil und den Bogen des Indianers Rainer sowie den Bereich der Oberschenkel des Indianers Luciano, gehen auf die linsentechnisch begründeten Verzerrungen jener fotografischen und filmischen Motivvorlagen zurück, nach denen das Gemälde *Room full of mirrors* geschaffen wurde. Durch die Vergrößerung der Hände, der Pfeilspitze und des Bogens wirken die Figuren in gesteigertem Maße raumgreifend. Sie vermitteln dem Betrachter den Eindruck, mit ihren vorwärts gerichteten Bewegungen unmittelbar auf ihn zuzukommen, was einerseits die physische Präsenz der Figuren intensiviert und andererseits dem Betrachter das Gefühl einer unmittelbaren Betroffenheit vermittelt. Er wird nicht nur stärker von den Bildfiguren angesprochen, sondern durch deren bildauswärts gerichtete Handlungsabläufe auch sehr viel näher an das Handlungsgeschehen heran geführt. Um diesen Effekt zu erzeugen, machten sich Castelli und Fetting nicht nur die auf den fotografischen bzw. gefilmten Motivvorlagen angetroffenen Vergrößerungen der Proportionen im Vordergrund zunutze, sondern steigerten sie überdies auch die optischen Vergrößerungen der räumlich nach vorne tretenden Körperteile ins Überproportionale und ließen sie die im Vordergrund gezeigten Körperteile in noch stärkerem Maße gegenüber den übrigen Regionen der Bildfiguren anwachsen, als es auf den fotografischen und filmischen Bildvorlagen bereits der Fall gewesen ist (vgl. hierzu beispielsweise die optische Vergrößerung der rechten Hand des Indianers Luciano mit der Vergrößerung der Hand auf dem Foto Abb. 180). Es zeigt sich, daß Castelli und Fetting die motivischen Bildvorlagen nicht nur nach narrativen und ikonographischen Kriterien ausgewählt und in ein ästhetisches Ganzes eingebunden haben, sondern daß sie sie auch nach bildgestalterischen und wirkungspsychologischen Gesichtspunkten gesichtet und mit einer gesteigerten Wirkungsintensität auf das gemalte Bild übertragen haben. Das Gemälde sollte nicht nur die Bildästhetik des Films und seine optischen Effekte zitieren. Auch sollten auf ihm die Bildfiguren nicht unkritisch in ein anderes Medium übertragen werden. Vielmehr sollte

ihre Erscheinungswirkung in einem deutlich höheren Maß zur Geltung gebracht werden, als dies filmisch oder im Bereich der Fotografie durch linsentechnische Effekte möglich war.

Die landschaftliche Umgebung, in der die Figuren gezeigt werden, leitet sich nicht von jenen fotografischen oder filmischen Ablichtungen ab, die für die Darstellung der Figuren als motivische Vorlagen verwendet wurden, sondern ist eine Nachempfindung jenes landschaftlichen Hintergrunds, der Castelli und Fetting auf ihren fotografischen Selbstaufnahmen im Büstenporträt umgibt (Abb. 178 f). Die übrigen auf Lanzarote fotografierten Szenen handeln zwar ebenfalls vor vegetationslosen Landschaften mit hoch gelegenem Horizont, sind jedoch in ihren Silhouetten oft stark zerklüftet (Abb. 181), hügelig (Abb. 176 und Abb. 182) oder von Mauern umgrenzt (Abb. 180). Waagrecht verlaufende und zugleich gerade geschnittene Horizonte haben sich bestenfalls dann ergeben, wenn die Kamera in einem gegenläufigen Neigungswinkel zu der Silhouette eines steil ansteigenden Hügels gehalten wurde (Abb. 183). Auch auf den fotografierten Büstenselbstporträts ergab sich bisweilen ein vergleichbar hoch gelegener Horizont, da sich die beiden Akteure während ihrer Aufnahmen auf einer leichten Anhöhe befunden haben und die Kamera aus erhöhter Position auf die Landschaft gerichtet wurde. Allerdings wurde auf dem Gemälde *Room full of mirrors* der Horizont noch höher angesiedelt, als es auf den Selbstfotografien nach der Art der Fotos in den Abbildungen 226 f zu sehen ist.

Ähnlich wie die letzten Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé (Abb. 169 f), wurde auch das Gemälde *Room full of mirrors* auf einer einzigen Leinwand ausgeführt. Sie wurde, was allerdings erst bei genauem Hinsehen zu erkennen ist, aus zwei Stoffbahnen zusammengenäht und im Atelier von Luciano Castelli auf einen großen Holzrahmen aufgezogen. Dabei hatten die Künstler die gesamte Breite seines Ateliers genutzt. „Wäre die Malwand größer gewesen“, erinnerte sich Castelli in einem unserer Gespräche, „wäre auch das Bild größer geworden“. Die Nahtstelle der beiden Leinwände liegt nicht in der Mitte des Bildes, sondern etwas nach rechts verschoben: etwa dort, wo der ausgestellte Ellbogen des linken Armes des Cowboys mit freiem Oberkörper seinen spitzen Außenwinkel bildet. Als die beiden Künstler ihr Gemälde ausführten, ignorierten sie diese Nahtstelle und führten den Pinsel auf der einen Seite der Leinwand in den gleichen Bewegungsrhythmen fort, mit der sie auf der anderen Seite begonnen haben. Daß sich nicht nur die gestalterischen, sondern auch die motivischen Dispositionen des Gemäldes über diese Nahtstelle hinwegsetzen, erübrigt sich beinahe ausdrücklich zu erwähnen.

Das strikte Links und Rechts, das auf den meisten Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé eingehalten wurde, ist auf dem Gemälde *Room full of mirrors* aufgehoben. Beide Maler arbeiteten auf beiden Seiten. Lediglich der Bereich des Hintergrunds, genauer gesagt die Bodenflächen des Hintergrunds, wurde in ihrem linken Teil ausschließlich von Rainer Fetting und in ihrem rechten Teil ausschließlich von Luciano Castelli ausgeführt. Getrennt werden diese beiden Zonen durch die Figur des in Vorderansicht wiedergegebenen Cowboys, dessen rechte Silhouette ungefähr die Mitte des Gemäldes markiert. Der Himmel und die untergehende Sonne stammen von Fetting, die rosafarbenen Pinselspuren im Bereich der Aureole der Sonne von Castelli. Der Vergleich der beiden Bodenflächen läßt deutlich erkennen, daß Fetting eher zu einer flächig beruhigten Gestaltung des farblich in monochrome Felder aufgeteilten Hintergrunds tendierte, während Castelli den Boden in gestisch bewegten Pinselrhythmen von zwar tonig gelichteter, in sich jedoch wechselnder, dabei vom Weißen über Rosa und Rot zum Hellblauen überspielender Farbigkeit gestaltete. Auf sehr subtile Weise kommt in diesem Bereich der von Castelli seit seinen frühen Jahren in verschiedenen motivischen Zusammenhängen bevorzugte Kontrast von Hellblau und Rosa (bzw. Hellblau und Rot) neuerlich zum Einsatz.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß beide Künstler an allen vier Figuren gemeinsam gearbeitet haben, wobei die Tendenz zu beobachten ist, daß – ähnlich wie auf dem Gemälde *KaDeWe* (Abb. 139) – zunächst jeder Künstler sein eigenes Selbstporträt malte. Der rote Indianer stammt von Castelli, der blaue Indianer von Fetting. Der Cowboy in der Mitte des Bildes wurde im Umrißlinienstil von Castelli vorgemalt. Auch die schwarze Hose, der schwarze Hut sowie einige Teile im Bereich des Oberkörpers dieser Figur stammen von Castelli, während die (von der Figur aus gesehen) linke Hälfte des Oberkörpers und das Gesicht von Fetting zu Ende geführt wurden. Auch der rechts oben lediglich mit seinen Beinen gezeigte Cowboy ist ein echtes Gemeinschaftsprodukt. Zwar wurde er, nachdem Castelli mit schwarzer Kreide die Vorzeichnung ausgeführt hatte, überwiegend von Rainer Fetting vollendet. Doch für die gestalterische Behandlung der schwarzen Stiefelschafte war, wie an der charakteristischen Pinselführung unschwer zu erkennen ist, wiederum Castelli zuständig. So war das Malen an der großen Leinwand für Castelli und Fetting ein ständiges Hin und Her: ein Anfangen des Eigenen, ein Fortführen der Ansätze des anderen und schließlich ein Vollenden des Gemeinsamen. Zuerst zeichneten die beiden Künstler die Figuren im Umrißlinienstil mit schwarzer Kreide auf die Leinwand, dann malten sie sie in bunten Farben aus und am Ende umgaben sie sie in assoziativer Anlehnung an die Büstenselbstfotografien mit dem oben beschriebenen landschaftlichen Hintergrund. Das ikonographische Programm des Bildes wurde gemeinschaftlich entwickelt – sukzessive zwar und durchaus mit einer gewissen motivischen Spontaneität, jedoch nicht erst während des Malens an sich, sondern bereits während der mit schwarzer Ölkreide erfolgten Vorzeichnung. Castelli hatte die Idee, zwei Indianer aufs Bild zu setzen, nämlich sich selbst und Rainer Fetting in ihrer Rolle als Indianer, und Fetting kam auf den Gedanken, die Indianer mit den Figuren zweier Cowboys zu kontrastieren. Nach und nach kam eines zum anderen. Darin, daß die Szene in einer vegetationsarmen freilandschaftlichen Umgebung spielen sollte, waren sich beide Künstler von Anfang an einig.

Dadurch, daß Castelli und Fetting an der gestalterischen Behandlung nahezu sämtlicher Bildbereiche gleichberechtigt beteiligt gewesen sind, wirkt das Gemälde trotz der klar von einander zu unterscheidenden Pinselhandschriften insgesamt doch keineswegs uneinheitlich. Allenthalben finden sich gestaltungsästhetische Wechselbeziehungen, mit denen die Figuren und ihre pinselrhythmische Behandlung zu einander ins Verhältnis gesetzt werden. So korrespondiert der flächige Farbauftrag im Binnenbereich der Figur des blauen Indianers mit der zwar nicht vollständig geschlossenen, sondern immer wieder das Weiß des Malgrunds hervortreten lassenden und durch schwarze Schattenzonen unterbrochenen, allerdings das Rot des Inkarnats ebenfalls ebenmäßig verteilenden Flächenmalerei im Binnenbereich der Figur des Indianers Luciano. Dessen schwarze Schattenzonen treten ihrerseits durch ihre charakteristische Ausführung, die in linearen Zügen erfolgte und immer wieder das Weiß des Malgrunds hervortreten läßt, mit der schwarzen Hose und dem Hut des mittleren Cowboys ins Verhältnis und zugleich mit den Stiefeln an den Füßen des Cowboys rechts oben. Das Inkarnat des Oberkörpers des mittleren Cowboys erweist sich mit seiner Pinselführung als Reminiszenz an den Hintergrund auf der rechten Bildhälfte. Die Schattenzonen des Oberkörpers beziehen sich koloristisch auf das dunkle Ocker des Bodenbereichs der linken Bildhälfte, während die Farbwerte seines Kopfes mit den hellblauen und rosafarbenen Akzenten die Farben aus dem Boden der rechten Bildhälfte aufgreifen. Die kreisförmige Umrandung der linken Brustwarze dieses Cowboys findet in dem Motiv der untergehenden Sonne ihr monumentales Echo. Die flächige Gestaltung des Schlagschattens des rechts oben gezeigten Cowboys erweist sich als kompositionsästhetisches Pendant zu dem schwarzen Bogen des Indianers Rainer links außen.

Ogleich die einzelnen Figuren als ikonographische Versatzstücke wie zufällig auf der Leinwand verteilt zu sein scheinen, wurden sie doch nach wohl durchdachten Kompositionsprinzipien ins Bild gesetzt. So fungiert

der blaue Indianer mit seiner im Profil nach rechts gezeigten Körperhaltung als bildeinführende Repousoirfigur, die den Blick des Betrachters gemäß einer von links nach rechts sich entwickelnden Leserichtung aufnimmt und anschließend sowohl über die Profilstellung an sich als auch über den nach rechts vorne ausgestreckten Arm und den gleichermaßen nach rechts gerichteten Pfeil weiter ins Bildinnere führt. Dort trifft der Betrachter auf den mittleren Cowboy. Dieser nimmt den Blick des Betrachters durch sein ins Profil nach links gewendetes Gesicht auf, hält ihn mit der Frontalposition seines Körpers für einen Moment lang fest und reicht ihn schließlich über seine zur Körperachse des roten Indianers parallel verlaufende Schrägstellung weiter nach rechts. Mit der schräg nach vorne ausgreifenden rechten Hand zieht der Indianer Luciano den Blick des Betrachters auf sich und lenkt ihn über den ausgestreckten Arm hinauf zu seinem Gesicht. Auch mit seinen in die rechten Augenwinkel gewanderten Pupillen kommt der Indianer Luciano der von links nach rechts verlaufenden Leserichtung des Betrachters entgegen. Entlang der vertikalen Anordnung seiner Gesichtsbemalung und des parallel dazu zwischen die Zähne genommenen Messers wandert der Blick des Betrachters allmählich nach unten, wo er im Bereich der Flanke des Oberkörpers sowie, nicht frei von einer gewissen narzißtischen Selbstironie, zwischen den gegrätschten Beinen zum Verweilen eingeladen wird. Mit seiner linken Hand schließlich reicht der Indianer Luciano den Blick des Betrachters nach rechts weiter. Der angewinkelte Zeigefinger stößt an die Schuhspitze des rechten Fußes des rechts oben angeschnittenen Cowboys, der den Blick des Betrachters von der linken Hand des roten Indianers übernimmt und nach rechts oben lenkt – dorthin, wo die figürliche Szene durch die Formatgrenze jäh überschritten wird und es der Phantasie des Betrachters überlassen bleibt, die Gestalt dieses Cowboys assoziativ zu ergänzen. Unterstützt wird dieser Übergang des Betrachterblicks vom Indianer Luciano zum rechts oben angedeuteten Cowboy zusätzlich durch seinen schwarzen Schlagschatten, dessen Verlauf einerseits zum Richtungsverlauf des linken Armes des Indianers parallel angeordnet wurde und andererseits in seinem Schulterbereich mit dem Kopf des roten Indianers zusammenstößt. Die von links unten nach rechts oben schräg ansteigende Position der Beine des Cowboys erweist sich als bildausführendes Motiv, das den Blick des Betrachters zu guter Letzt ins Jenseits des Bildausschnitts und damit zurück in seinen eigenen Realraum entläßt.

Die Gesamtkomposition des Gemäldes folgt einem Schema, das sich nach zwei in einander greifenden Konstruktionsprinzipien systematisiert: einem fächerförmigen Bildaufbau und einer pyramidalen Grundstruktur. Der *fächerförmige Aufbau* definiert sich über die Körperachsen der Figuren und entfaltet sich von der links-schrägen Disposition des blauen Indianers und seines Bogens über die leicht rechtsschräg ausgerichteten Körperachsen des mittleren Cowboys und des Indianers Luciano bis hin zur stärker rechtsschräg ausgerichteten Position der Beine des rechts oben gezeigten Cowboys. Einen optischen Halt erfährt diese fächerförmige Gesamtanlage durch den im oberen Bildbereich angesiedelten Horizont, dessen waagerechter Verlauf durch seine Nähe zur oberen Formatgrenze des Bildes und die finstere Himmelszone dazwischen gestützt wird. Der *pyramidale Aufbau* definiert sich über die äußeren Umrisse der beiden mittleren Figuren, genauer gesagt über den rechten Oberarm des Cowboys und sein leicht nach außen gestelltes rechtes Bein sowie über den linken Arm des Indianers Luciano und dessen linken Oberschenkel. Die Spitze dieser pyramidalen Anordnung wird durch die gelbe Sonne am oberen Bildrand gebildet. Der blaue Indianer links außen verläuft mit seiner linksschräg angeordneten Körperhaltung und der schrägen Position seines Bogens zum linken Schenkel der Pyramide ebenso entgegengesetzt wie der mit seinen Beinen gezeigte Cowboy rechts oben mit seiner rechtsschrägen Disposition zum rechten Schenkel der Pyramide entgegengesetzt verläuft. Durch diese Gegenbewegungen, die gewissermaßen an den „neuralgischen Punkten“ der Gesamtkomposition erscheinen, nämlich am Bildeingang und am Bildausgang, gerät die an und für sich statische Struktur des pyramidalen Aufbaus in Bewegung. Auch die Richtungsgleichheit

der Körperachsen des mittleren Cowboys und des roten Indianers brechen die Festigkeit der dreieckigen Grundkonstruktion auf und überlagern sie als schief gestelltes Parallelogramm. Selbst bei dieser Sichtweise kommt dem hoch gelegenen Horizont eine stabilisierende Funktion zu, die das kompositorische Spiel aus Kräften und Gegenkräften insgesamt zu einem harmonischen Ausgleich bringt.

Trotz des monumentalen Bildformats erlagen die beiden Künstler nicht der Versuchung, das Gemälde durch eine kleinteilige oder durcheinander geratene Komposition motivisch zu verunklären. Stattdessen schufen sie eine ebenso aufgeräumte wie ästhetisch in sich schlüssige Gesamtanlage, die übersichtlich und harmonisch wirkt, die eine einmal gesetzte Richtungsbewegung mit einer Gegenbewegung beantwortet und die in ihrer Gesamtheit ausgewogen und in sich stimmig erscheint. Und doch darf bei all diesen kompositionsanalytischen Betrachtungen nicht vergessen werden, daß Castelli und Fetting die Gesamtanlage ihres Gemäldes eher spontan entwickelt haben, und daß sich viele der hier aufgezeigten kompositionsästhetischen Beziehungen und Wechselwirkungen aus der künstlerischen Intuition der beiden Maler heraus ergeben haben. „Wir machten uns über den kompositorischen Aufbau des Bildes nicht so viel Gedanken“, berichtet Castelli über den Entstehungsprozeß dieses Gemäldes: „Vieles kam aus dem Bauch“.

Eine nicht unwesentliche Bedeutung kommt unter kompositionsästhetischen Gesichtspunkten der untergehenden Sonne zu, die mit ihrer gelben Aureole die Waagrechte des Horizonts durchbricht. Sie wurde als Bildelement, das die Stringenz der Waagrechten lebendig durchbricht und das unheilvolle Dunkel des Firmaments sprengt, ganz bewußt nicht in der Mitte des Horizonts, sondern etwas weiter rechts, nämlich gemessen an der Gesamtbreite des Gemäldes dem „goldenen Schnitt“ entsprechend zwischen dem Cowboy und dem roten Indianer plaziert, wo sie wie ein optisches Zentrum wirkt, das den Blick des Betrachters an sich zieht. Die Sonnenscheibe, der Kopf des Cowboys und der Kopf des roten Indianers bilden als Triade das eigentliche Spannungszentrum des Gemäldes. Einen zweiten optischen Kulminationspunkt stellt der vor mattem Ocker in leuchtendem Türkis wie ein Signal wirkende Pfeil des Indianers Rainer dar, der durch die Leuchtkraft seiner Farbe in Konkurrenz zum strahlenden Gelb der Sonne tritt. Die Wechselbeziehung zwischen dem Pfeil und der Sonne ist so intensiv, daß der Bildbetrachter, obschon der Pfeil bildauswärts zielt, den Eindruck hat, der Indianer hätte nicht nur ein außerhalb der Bildfläche gelegenes Ziel im Visier, sondern zugleich auch eben jene weiter rechts im Hintergrund gezeigte Sonnenscheibe oder einen der vor dieser Scheibe befindlichen Bildfiguren: den Cowboy oder den Indianer Luciano oder beide zusammen.

So entsteht auf diesem Gemälde der Eindruck, als wäre es nach einem szenisch ursprünglich zusammengehörenden Ganzen geschaffen worden, dessen räumliches Kontinuum durch unsichtbar gebliebene, übereck montierte oder einander gegenüberliegende, dabei gegenseitig Abbilder auf sich werfende Reflektionsflächen wie in einem Spiegelkabinett gebrochen wurde. Dies führt schließlich zurück zum Titel dieses Gemäldes und zu dem Titel des Films, der dem Gemälde motivisch zugrunde gelegen hat: *A room full of mirrors* – ein Raum voller Spiegel, ein Spiegelkabinett. Schein und Wirklichkeit beginnen auf diesem Bild, wie in einem Spiegelsaal, ununterscheidbare Größen zu werden. Relationsverhältnisse mutieren zu variablen Größen und bleiben doch immer die gleichen. Der Anschein der Spiegelobjekte ändert sich, ihre Perspektiven ändern sich, ihre Abstände zueinander ändern sich – verdichten sich oder dehnen sich fiktiv in die Ferne aus, führen zusammen, was nicht zusammen gehört, und trennen, was in Wirklichkeit ein fest mit einander verbundenes Ganzes ist. Sichtbare Wirklichkeit, nach den Gesetzen des optischen Augenscheins wohl organisiert, mutiert durch ihre synoptische Brechung zu einem kaleidoskopischen Durcheinander, das uns Dinge dort wahrnehmen läßt, wo sie sich definitiv nicht befinden, oder das uns die Dinge aus solchen Perspektiven vorgibt, die ihrer natürlichen Einbindung in das

räumliche Gesamtgefüge nicht entsprechen. Orientierungslosigkeit ist die Folge: im günstigeren Fall eine Verunsicherung über die Position des eigenen Körpers in seiner räumlichen Umgebung, im ungünstigeren Fall ein ständiges Stoßen gegen solche den Raum nur virtuell erweiternden, ihn in Wirklichkeit jedoch hart begrenzenden Spiegelscheiben.

In dieser kaleidoskopischen, das Auge des Betrachters irritierenden Weise wurde der Film aus heterogenen szenischen Sequenzen zusammengeschnitten, und in dieser das Kontinuum der raumzeitlichen Verhältnisse brechenden Weise wurde auch das Gemälde mit den unterschiedlichen perspektivischen Dispositionen seiner collagartig nebeneinander gestaffelten Bildfiguren konzipiert. Es zeigt sich, daß das Gemälde nach ähnlichen kompositorischen Gesichtspunkten geschaffen wurde wie der Film. Die Erscheinungsästhetik des gemalten Bildes erweist sich als gestalterische Transformation der Erscheinungsästhetik der in rascher Schnittfolge zusammengesetzten, in unterschiedlichen Perspektiven bewegten Bilder. Alleine die motivisch vereinheitlichte landschaftliche Umgebung gibt im Sinne eines ikonographischen Überbaus dem Betrachter zu erkennen, daß sich die auf dem selben Bildgeviert in unterschiedlichen Perspektiven und in unstimmgigen räumlichen Abständen zu einander dargestellten Figuren tatsächlich in der gleichen Umgebung aufhalten: in der zivilisationsfernen Wüstenlandschaft einer vegetationslosen Prärie.

Der finstere Himmel, der die Landschaft und die darin sich aufhaltenden Bildfiguren drückend überfängt, kündigt von drohendem Unheil. Die angespannten Körperhaltungen der beiden Indianer sowie, ablesbar an seinem Schlagschatten, die zwar lockere, doch jederzeit schußbereite Position des rechts oben angeschnittenen Cowboys deuten ebenfalls darauf hin, daß die hier gezeigte Szene in höchst dramatischen Bedeutungszusammenhängen steht. Beinahe glaubt man, im nächsten Augenblick würde die Situation eskalieren. Der blaue Indianer steht kurz vor dem Abschießen seines tödlichen Pfeils, der rote Indianer lauert gespannt einem uns unbekanntem Ziel entgegen, der rechts oben angeschnittene Cowboy hat schußbereit die Hände an seine Colts gelegt. Lediglich der in der Mitte des Bildes gezeigte Cowboy wirkt auf den ersten Blick in seiner lässigen Körperhaltung entspannt und ahnungslos. Er könnte das potentielle Opfer sein, den die beiden Indianer im Visier haben. Der rechts oben angeschnittene Cowboy könnte die Gefahr bereits wittern, weiß aber noch nicht so recht, von wem sie ausgeht und welcher Art sie sei. Seine Anspannung, so glaubt man dem Schatten entnehmen zu können, richtet sich ins Leere. Vielleicht verhält es sich aber auch so, daß der rechts oben angeschnittene Cowboy den in der Mitte gezeigten ahnungslosen Weißen hinterrücks erschießen will, die beiden Indianer diesen gemeinen Mordanschlag vereiteln möchten und den in der Mitte des Bildes gezeigten Cowboy durch einen gezielten Gegenangriff vor dem sicheren Tod bewahren.

Aufschluß über die erzählerischen Zusammenhänge gibt alleine der Film. Dem Bildbetrachter bleiben sie verborgen. Als Castelli und Fetting dieses Gemälde schufen, war es nicht ihr Ziel, die im Film erzählten Geschichten zu illustrieren, sondern war es ihr Ziel, die Neugier der Kinobesucher zu wecken und sie auf die Abenteuer einzustimmen, die im Film geschildert werden. Allerdings nicht nur dem Kinobesucher, sondern auch dem Museums- oder Galeriebesucher sollte das Gemälde keine in sich abgeschlossene Geschichte präsentieren. Vielmehr war es als Anregung für den Betrachter gedacht, die zu den Figuren des Bildes passende Geschichte selbst zu erfinden. So wendet sich das Gemälde *Room full of mirrors* an einen aktiven, seine erzählerische Phantasie gebrauchenden Betrachter, der in der Lage ist, den figürlichen bzw. motivischen Versatzstücken dieses Bildes einen stringenten Bedeutungszusammenhang aufzuerlegen.

Mit seiner ursprünglichen Funktion als Kinoplakat steht das Gemälde *Room full of mirrors* gattungsspezifisch in der Tradition des gemalten Werbebildes. Gerade auf Kinoplakaten war es von jeher üblich, einige für

den Handlungsablauf des Films bedeutsame Szenen exemplarisch herauszugreifen und sie als ikonographische Versatzstücke zu einer Collage zusammensetzen. Auf diese Weise soll dem Kinobesucher das Genre des Films vorgestellt und ein Eindruck von seiner spezifischen Art vermittelt werden. Das gemalte Kinoplatat führt dem Betrachter vor, welche Schauspieler in den Hauptrollen zu sehen sind und in welche Richtung sich die Geschichte entwickelt, die sich um sie herum entspinnt. Ein gemaltes Kinoplatat darf dann als besonders gelungen gelten, wenn es das Genre des Films, andeutungsweise den Handlungszusammenhang und schließlich andeutungsweise die Charaktere seiner wichtigsten Handlungsfiguren adäquat zum Ausdruck bringt. Es sollte möglichst naturalistisch ausgeführt sein, damit der Betrachter das Dargestellte auf Anhieb erkennt. Es darf nicht zu viele Einzelmotive in sich vereinen, damit es übersichtlich bleibt, sollte einen optischen „Aufhänger“ haben, an dem sich das Auge der eilig vorbeigehenden Passanten rasch orientieren kann, und sollte überwiegend solche Szenen zeigen, die der Zielgruppe des Films thematisch entgegenkommen. Weit in die Tiefe sich erstreckende Hintergründe oder nebensächliche Randmotive in perspektivischer Verkleinerung sind, um den Passanten nicht von der eigentlichen Botschaft des Bildes abzulenken, möglichst zu vermeiden. Mit diesen Kriterien unterscheidet sich die ikonographische Aufmachung eines gemalten Kinoplatats grundsätzlich kaum von den graphischen Ansprüchen moderner Werbebilder, wie sie auf Litfaßsäulen oder Plakatwänden ebenso zu sehen sind wie auf den Seiten einer bunten Illustrierten. Werbebilder müssen optisch rasch zu erfassen, inhaltlich leicht zu konsumieren und binnen kürzester Zeit zu verstehen sein. Sie sollten ihren Betrachter neugierig machen, Interesse für das Produkt wecken und ihn auf emotionaler Ebene möglichst unmittelbar berühren.

Wenn man nun das Gemälde *Room full of mirrors* unter dem Aspekt seiner Funktion als Werbe- oder Kinoplatat betrachtet, wird man entdecken, daß hier einige der wichtigsten Kriterien des gemalten Kinobildes ganz unmittelbar zur Anwendung gelangten: Es charakterisiert das Genre des Films an sich (Indianerfilm), zeigt seine wichtigsten Handlungsfiguren (Castelli und Fetting in ihren Rollen als Indianer bzw. als Cowboy und Indianer) und den Handlungsort (Prärie) und zitiert einige im Film gezeigte Handlungsabläufe und ihre Schlüsselszenen. Motivisch wurden die figürlichen Szenen auf einer ikonographisch vereinheitlichten Bildfläche mit einander in Verbindung gebracht. Dabei kam es zu einer Konzentration auf einige wenige, für die inhaltliche Bedeutung des Films zentrale Motive, die groß, gegenständlich und markant ins Bild gesetzt wurden, so daß sie auf Anhieb zu erkennen sind und sich rasch in der Erinnerung des Betrachters festsetzen. So nimmt das Gemälde *Room full of mirrors* gattungsspezifisch eine Zwischenstellung ein zwischen dem Typus eines thematisch gebundenen Historienbildes und dem Typus eines in seinen ikonographischen Dispositionen funktional begründeten Kinoplatats, das mit seinen charakteristischen Erscheinungsmerkmalen für den Besuch eines Kinofilms wirbt.

1982 schufen Castelli und Fetting nach Motiven des auf Lanzarote gedrehten Films *A room full of mirrors* noch weitere Gemeinschaftsbilder, die man unter dem Begriff der „individuellen Mythologien“ (Harald Szeemann) subsumieren könnte⁶⁸. Als bildliche Umsetzung einer individuellen Mythologie sind diese Darstellungen deshalb zu bezeichnen, weil sich deren erzählerische Zusammenhänge und die daran gebundenen inhaltlichen Bedeutungen nicht aus einem überlieferten Mythos ableiten, sondern einen sowohl von den Künstlern selbst erfundenen als auch einen sich auf sie selbst beziehenden, im diesem Sinne individuellen Bedeutungszusammenhang reflektieren. Entscheidend an den zu diesen Geschichten entstandenen Bildern ist, daß deren letzte inhaltliche Bedeutungen dem Betrachter, der bei seinen Interpretationen alleine auf die aus seiner Anschauung resultierenden Beobachtungen angewiesen ist, weitestgehend verschlossen bleiben. Er erfährt nicht, wie es zu der geschilderten Szene kam, welche Vorgeschichte ihr zugrunde liegt und welcher Ausgang ihr beschieden ist.

⁶⁸ Manfred Schneckenburger (Hrsg.), *documenta. Idee und Institution*, München 1983, S. 112-139.

Castelli und Fetting präsentieren auf ihren Gemeinschaftsbildern einen erzählerisch indifferent gebliebenen, kurzen motivischen Ausschnitt, zu dem der Betrachter die passende Geschichte selbst erfinden muß. So handelt es sich bei den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Fetting nicht um narrativ abgerundete Illustrationen im Sinne einer thematisch eindeutig definierten erzählerischen Ikonographie, sondern um inhaltlich offen gebliebene, die Vorstellungskraft des Betrachters anregende motivische Fragmente, die dazu einladen, sich durch gedankliches Zutun aktiv an der Zuschreibung ihrer inhaltlichen Bedeutung zu beteiligen.

Diese an die intellektuellen Leistungen des Betrachters appellierende Funktion ist auch dem Gemeinschaftsbild *Selbstportraits als Indianer* zu eigen, das von Castelli und Fetting alternativ auch als *Magischer Berg* betitelt wurde (Abb. 175). Gezeigt werden dort im Vordergrund jeweils auf einer zur Bildmitte hin schräg abfallenden Rampe zwei einander gegenüberstehende Indianer, die sich mit Pfeil und Bogen duellieren. Dahinter ragt als „magischer Berg“ eine blaue Pyramide in die Höhe, auf deren Spitze zwei weitere Indianer sitzen: links mit entspannt zurückgelehntem Oberkörper und bequem gegrätschten Beinen Rainer Fetting als blauer Indianer und rechts daneben, mit in die Höhe gestelltem linkem Knie und sich vom Boden abstützenden Armen, der an seinem Körper rot bemalte Indianer Luciano. Die beiden Figuren hocken auf einer imaginären Plattform, die motivisch ausgespart, also für das Auge des Betrachters unsichtbar geblieben ist und über dem Gipfel des magischen Berges förmlich zu schweben scheint. Beide beobachten aufmerksam, doch mit der Ungerührtheit von passiven Zuschauern das im Vordergrund ausgetragene Duell und bilden ein ikonographisches Äquivalent zu dem gleichermaßen dem Duell als Zuschauer beiwohnenden Bildbetrachter. Hinterfangen wird die Szene von einem rot untermalten, darüber mit Weiß, Gelb, Rot und Blau abstrakt gemusterten Himmel, dessen gelbe Scheiben auf der linken Bildhälfte wegen ihrer motivischen Wiederholung wie Bühnenscheinwerfer anmuten, tatsächlich jedoch als die mehrfach wiedergegebene Darstellung einer Sonne zu deuten sind und der Bahn, die der leuchtende Himmelskörper im Lauf des Tages von links nach rechts in einer erst ansteigenden, bald wieder absinkenden und dabei ihre Leuchtkraft einbüßenden Bewegung vollzieht. In der Mitte des Bildes und zur rechten Formatgrenze hin verfinstert sich der erst leuchtend rot wiedergegebene, dann ins Schwarzrote überspielende Himmel nach und nach zu einer blauschwarzen Fläche, wodurch der Eindruck entsteht, die Nacht bräche allmählich über die augenblicklich hell beschienene Szene herein.

Die Figuren sowie der pyramidal nach oben sich zuspitzende Berg leiten sich motivisch von den Selbstportraits ab, die Castelli und Fetting in ihrer Rolle als Indianer von sich aufgenommen haben. Die schräg angeordneten Plattformen im Vordergrund sind eine ikonographische Reminiszenz an die hölzerne Windmühle, die den beiden Künstlern als Kulisse für eine Reihe von Selbstaufnahmen diente bzw. auf der Castelli als bogenschießender Indianer von Fetting mit schräg gehaltener Kamera fotografiert wurde (Abb. 184). Die Indianerfiguren, die auf den Plattformen des Vordergrunds Position bezogen haben, entsprechen sich in spiegelbildlicher Seitenverkehrung gegenseitig und gehen auf ein Foto zurück, das Castelli vor dem Hintergrund der Windmühle als Bogenschützen zeigt. Seine Körperhaltung ist der des Fotos Abb. 176 nicht unähnlich, die Perspektive, aus der heraus er gesehen wurde, und seine ursprüngliche räumliche Umgebung entsprechen jedoch eher denen des Fotos Abb. 184.

Abb. 176 zeigt den Indianer Luciano auf einer steilen Anhöhe als Bogenschützen. Sein talabwärts gerichtetes linkes Bein ist kaum merklich in die Schräge genommen und kraftvoll durchgedrückt, sein nach hinten ausgestelltes, bergaufwärts gerichtetes rechtes Bein ist im Bereich des Knies leicht angewinkelt und stemmt sich dem Gewicht des zurück gelehnten Oberkörpers kraftvoll entgegen. Den Arm, der den Bogen hält, hat Castelli waagrecht geradeaus gestreckt. Mit der zielführenden linken Hand hält er den nach oben genommenen Bogen

fest, mit der rechten Hand hat er dessen Sehne und den Pfeil so weit nach hinten gezogen, daß sich seine Enden unter dem Druck der gespannten Faser einzubiegen beginnen. Dabei wurde der Spannarm so stark angewinkelt und mit dem Ellbogen so steil nach oben ausgestellt, daß vom Kopf der Figur beinahe nur noch die obere Hälfte zu sehen ist. Gezeigt wird der Moment größter körperlicher Anspannung. Der Indianer ist schußbereit und scheint nur noch auf den richtigen Augenblick zu warten, seinen Pfeil durch die Luft zu katapultieren. Sein Körper ist beinahe frontal von vorne zu sehen, seinen Kopf indessen hat er ins Profil nach rechts gewendet, wo er mit zusammengekniffenen Augen das gegnerische Ziel ins Visier nimmt. In einer ähnlichen Position erscheint der Indianer auf der linken Seite des Gemäldes, wobei der steil ansteigende Hügel hier durch die schräge Rampe der Windmühle aus dem Foto Abb. 184 ersetzt wurde. Rechts sieht man die gleiche Figur mit entsprechender Körperhaltung in spiegelbildlicher Seitenverkehrung, so daß der Eindruck entsteht, es handele sich bei dieser Szene um die Darstellung zweier verschiedener Personen, die sich gegenseitig duellieren. Dadurch, daß ihre Köpfe infolge des spitzwinklig ausgestellten Spannarms verdeckt werden, sind sie nicht als das spiegelbildlich verdoppelte Porträt von Luciano Castelli zu erkennen, sondern erscheinen sie als anonyme Indianer, deren individuelle Persönlichkeit von untergeordneter Bedeutung ist.

Die beiden im Hintergrund dem Duell als Zuschauer beiwohnenden Bildfiguren gehen motivisch auf das Foto Abb. 181 zurück, auf dem Castelli und Fetting als roter und blauer Indianer auf einem verwitterten runden Betonblock sitzend zu sehen sind, über dessen ursprüngliche Funktion den beiden Künstlern nichts näheres bekannt geworden ist. Dieser in zwei Etagen gestaffelte Betonblock befand sich auf der Spitze eines künstlich aufgeschütteten Steinhügels, der die Künstler während ihrer Dreharbeiten in der sonst flachen Wüstenlandschaft in seinen Bann gezogen hat und der von ihnen darum als „magischer Berg“ bezeichnet wurde. Das auf dem Foto Abb. 181 abgelichtete Motiv der beiden auf dem Absatz des runden Betonblocks sitzenden Indianer wurde auf das Gemälde allerdings nicht so übertragen, wie es die per Selbstauslöser aufgenommene Ablichtung vorgegeben hat, sondern in spiegelbildlicher Seitenverkehrung. Der runde Betonblock selbst blieb dabei motivisch ausgespart und ist auf dem Gemälde nur noch rudimentär in einer blaugrauen Hintermalung der Figur des Indianers Rainer zu erahnen. Der Schatten indes, den Luciano unter der sengenden Sonne auf den oberen Teil des Blocks geworfen hat, wurde auf dem Gemälde in gelber Farbe wiedergegeben. Allerdings wird er vom Betrachter infolge der Umkehrung der Hell-Dunkel-Verhältnisse kaum mehr als solcher wahrgenommen. Vielmehr wirkt er ein wie eine letzte in ihrer Leuchtkraft gemilderte Sonne, die am Ende des Tages hinter den Indianern versinkt.

Anders, als das Gemälde *Room full of mirrors*, wurde die Darstellung *Magischer Berg* ähnlich, wie es im Zusammenhang mit den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé häufig zu beobachten ist, auf zwei separat aufgespannten, jedoch bündig an einander geschraubten Leinwänden ausgeführt. Nach den Erfahrungen aus den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé könnte man erwarten, daß sich Castelli die rechte Bildhälfte als seinen Arbeitsbereich ausgesucht hat und Rainer Fetting die linke; doch dem ist nicht so. Stattdessen arbeiteten beide Künstler auf beiden Bildhälften gemeinsam. Der links vorne dargestellte Bogenschütze stammt von Castelli, der rechts vorne gezeigte Bogenschütze von Rainer Fetting. Im Mittelgrund malten Fetting sein Selbstbildnis als blauer Indianer und Castelli sein Selbstbildnis als roter Indianer. Der graublauer Hintergrund hinter dem Indianer Rainer stammt von Fetting, die rechts daneben auf weißem Grund mit hellblauer Farbe gesetzten Akzente sowie der gelbe Schatten wurden von Castelli ausgeführt. Der Berg an sich, in seinem Kernbereich dunkelblau ausgemalt, rechts unten in hellem Blaugrün flächig ausgefüllt sowie im oberen Bereich entlang der rechten Silhouette mit einer breit gelagerten roten Kontur versehen, wurde von beiden Künstlern gemeinsam ausgeführt, wobei die abschließend aufgetragenen weißen und schwarzen Pinselhiebe im Bereich der dunkel-

blauen Farbpartie überwiegend von Fetting stammen. Die rote Unterma- lung des Hintergrunds der linken Lein- wand geht auf Castelli zurück. Die gelben Scheiben entlang des linken und des oberen Bildrands hingegen wur- den von Fetting ausgeführt, die umgebenden weißen Pinselzüge, die auch den linken vorderen Bogenschützen umranden sowie den Hintergrund seines Bogens ausfüllen, wurden indes wieder von Castelli auf die Bildfläche gebracht. Von Castelli stammen auch die schwarzen Dunkelbereiche auf der rechten Bildfläche, die abschließend entlang des oberen Bildrandes in einer Melange aus Schwarz und Rot von Fetting überarbeitet wurden. Fetting füllte in einer unmittelbar auf der Leinwand erfolgten Mischung aus Gelb, Schwarz und Weiß den durch die Beine des linken vorderen Bogenschützen, die Flanke des Berges und die Schräge der linken Rampe begrenzten Hintergrund aus, setzte die links neben dem ausgestellten Bein des Indianers durchscheinende blaue Unterma- lung und übernahm die Gestaltung der linken Rampe mit ihren breiten schwarzen Umrissen und den weiß schimmernden Binnenbereichen. Castelli hingegen gestaltete die rechts unten wiedergegebene Rampe und ihre bunten Binnenfelder. Auch der durch das äußere Bein des rechten Indianers und den Berg eingeschlossene Hin- tergrund wurde von Castelli, diesmal in ungebrochenem Gelb und mit flächig verdichtetem Farbauftrag ausge- führt. Die rechts außen erkennbare blaue Unterma- lung stammt ebenfalls von Castelli. Jeder Künstler arbeitete al- so an allen Stellen des Bildes in irgendeiner Weise mit: am Hintergrund, am Mittelgrund, am Vordergrund, rechts, links, oben, unten, in der unmittelbaren Umgebung der eigenen Bildfiguren und in der Umgebung der Fi- guren des anderen. Lediglich die Figuren selbst wurden ausschließlich vom einen oder anderen Künstler ausge- führt.

Hat man sich einmal genauer in das Gemälde eingesehen, gelingt es einem, obwohl Castelli und Fetting die gleichen Farben verwendet haben und die gleichen breiten Pinsel, die beiden Künstlerhandschriften deutlich von einander zu unterscheiden. Dabei fällt auf, daß Castelli dazu tendierte, seine Farben ungebrochen und flächig auf die Leinwand zu setzen, während Fetting dazu neigte, seine Farben durch unmittelbar auf der Leinwand erfolgte Mischungen zu brechen und in einer zäheren Konsistenz aufzutragen. Alleine für den rechten Bogenschützen verwendete auch Fetting stark verflüssigte Farben, die er in transparenten Schichten so über einander legte, daß sich charakteristische Licht-Schatten-Verhältnisse ergeben haben, die den Körper organisch modellieren. Dabei untermalte er die dunkleren Partien mit einem leuchtenden Türkis, das sich mit dem darüberliegenden Rot an den betreffenden Stellen zu einem eigenwillig schimmernden Schatten verfinstert. An anderen Stellen wiederum, insbesondere im Bereich des linken Oberarms der Figur, tritt das dünnflüssig aufgetragene Türkis als eigenständiger Farbwert hervor, der zusätzlich schwarz abgeschattiert wurde und trotz seiner Leuchtkraft dem Betrachter suggeriert, daß es sich hierbei gleichermaßen um schattige Dunkelzonen handelt. Castelli hingegen verfuhr bei der Licht-Schatten-Behandlung seines Bogenschützen etwas anders. Er entwickelte die Figur, indem er mit schmalem Pinsel in schwarzer Farbe deren Umrisse skizzierte, aus der roten Unterma- lung der linken Bildhälfte heraus und schattierte sie in ihrem Binnenbereich mit breitem Pinsel in gestischen Bewegungen schwarz ab. Dort, wo sich das Licht auf der Oberfläche ihres Körpers bricht, wirken kurze weiße Pinselspuren wie Lichtre- flexe. Auch die Figur des Indianers Luciano auf der Spitze des „magischen Berges“ definiert sich stark über die Fläche. Sie ist mit einer schwarzen Kontur umgeben, im Binnenbereich flächig mit roter Farbe ausgemalt und mit schwarzer Farbe breitpinselig abgeschattiert. Weiße Lichtbrechungen gibt es hier nicht. Lediglich im Bereich des Gesichts findet sich eine die Kriegsbemalung andeutende farbliche Aussparung, unter der das darunterlie- gende Weiß hervortritt. Die Figur des blauen Indianers hingegen wirkt durch ihre Schattierung „Ton in Ton“ so- wie durch einige Spontanmischungen der blauen Farbe mit dem Rot des Malgrunds und dem Gelb der Kriegs- bemalung organisch gerundet und weniger flächig gestaltet als die rechts daneben gezeigte Figur.

Obwohl sich die Pinselhandschriften der beiden Künstler gut von einander unterscheiden lassen, wirkt das Gemälde *Magischer Berg* doch nicht so, als würde es stilistisch auseinanderfallen. Die Verwendung der gleichen Farben und die Verwendung der gleichen breiten Pinsel, ferner die Durchmischung der Arbeitsbereiche der beiden Künstler, aber auch die Vereinheitlichung des über zwei Leinwände hinweg sich entwickelnden Bildraums sowie schließlich der symmetrische Aufbau der Komposition tragen dazu bei, dem Gemälde ein in sich schlüssiges Erscheinungsgepräge zu verleihen. Gestalterische Divergenzen brechen die einheitliche Gesamtwirkung des Bildes nur unwesentlich. Und doch unterscheidet sich das Gemälde *Magischer Berg* gerade durch diese gestalterische Divergenzen von solchen Bildern, die von einem Künstler alleine geschaffen wurden. Dies ist die Gradwanderung, auf die sich Castelli und Fetting begeben haben: Ihre Gemeinschaftsbilder streben einerseits nach einer gesamtästhetischen Vereinheitlichung der bildnerischen Mittel (die, wie oben aufgezeigt, nicht mit einer Angleichung der Pinselhandschriften verwechselt werden darf) und andererseits nach gestalterischen Spannungselementen, die hier durch die kraftvolle Dynamik der beiden Figuren im Vordergrund, durch ein farbtintensives buntes Kolorit und eine an vielen Stellen dynamische bewegte Pinselführung erzeugt werden.

Gestalterisch um einiges heterogener nimmt sich demgegenüber das Gemälde *Duell* aus (Abb. 185). Es bezieht sich *thematisch* gleichermaßen auf den Film *A room full of mirrors*, leitet sich *motivisch* jedoch nicht von den Standbildern dieses Films bzw. von den während der Dreharbeiten per Fernauslöser aufgenommenen Selbstfotografien ab, sondern von einer kleinen Zeichnung, welche die beiden Künstler während ihres Lanzarote-Aufenthalts auf eine Ansichtskarte skizziert hatten und die sie später in Berlin gemeinsam auf ein großes Bildformat übertrugen. Aus der Vorlage dieser kleinen Zeichnung erklärt sich die ganz eigene, stark von der expressiven Erscheinung des Spontanen getragene Bildästhetik dieses Gemäldes. Zu seiner näheren Entstehungsgeschichte muß man wissen, daß Castelli in seinem Atelier immer irgendwelche Leinwände herumstehen hatte (und auch heute hat), die mit einem frei aus der Phantasie geschaffenen Hintergrund ausgestattet gewesen sind. Castelli schuf und schafft solche „vorbereiteten Leinwände“ auf Vorrat, um sie zu gegebener Zeit weiter zu verwenden. Oft zeigten diese prophylaktisch bemalten Leinwände abstrakte farb- und pinselrhythmische Strukturen, manchmal aber auch von gegenständlichen Sujets abgeleitete Motive. Um solch eine Leinwand handelt es sich bei dem Gemälde *Duell*. Sie wurde im bunten Durcheinander mit einem wahren Dschungel aus neben, vor, hinter und über einander gelegten Pflanzenblättern ausgestattet, den stilisierten Darstellungen der Blätter einer *Monstera*, die mit expressiver Pinselführung in einem lebendigen Wechsel von gelber, roter, blauer und grüner Farbe mit weißen Zwischenbereichen und weißen Zickzacklinien im Bereich der tiefen, teils kantig, teils rundlich ausgehöhlten Schlitzte ihrer Blätter wiedergegeben wurde. In ihrem Arbeitseifer griffen Castelli und Fetting auf diese vorbereitete Leinwand zurück und übertrugen sie darauf in monumentaler Vergrößerung das Motiv der kleinen Zeichnung, die sie aus Lanzarote mitgebracht hatten: das Motiv des Duells zwischen einem Cowboy und einem Indianer.

Rechts außen erkennt man, im strengen Profil nach links wiedergegeben, einen roten Indianer, der in aufgerichteter Position als Bogenschütze einen links außen gezeigten Cowboy im Visier hat. Der Cowboy, mit zornigem Gesichtsausdruck im halben Profil nach rechts wiedergegeben, ist nach der Art eines Strichmännchens mit schwarzer Farbe ausgeführt und entzieht sich dem Angriff des Indianers durch wilde, fast tänzerisch anmutende Ausdrucksbewegungen. Sein linker Arm reicht hinter dem Bogen des roten Indianers so weit nach vorne, daß es ihm gelingt, seinem Angreifer mit einer langen Keule eins über den Schädel zu ziehen. Überdies setzt er sich mit seinem linken Bein durch heftige Tritte gegen den Indianer zur Wehr. Der Indianer selbst wirkt eher schwächlig. Sein Körper verhält sich beinahe regungslos. Seine Arme sind dünn und zerbrechlich wie die eines Streichholz-

männchens. Um den Cowboy ins Visier zu nehmen, hat er sein kahles Haupt ungewöhnlich weit nach vorne geschoben, so daß der Schulterbereich insgesamt eine anatomisch unstimmgige Verformung erfährt, die den ansonsten verhaltenen körpersprachlichen Ausdruck dieser Figur ins Expressive steigert. Expressiv gesteigert ist auch der körpersprachliche Ausdruck des stark stilisiert wiedergegebenen Cowboys. Man sieht diesen Figuren an, daß sie nicht nach einem natürlichen Vorbild, sondern nach einer spontan aufs Papier gekritzelt Strichmännchenzeichnung geschaffen wurden. Tatsächlich wurde das Gemälde ohne Vorzeichnung „aus dem Bauch heraus“ ausgeführt. Was am Ende entstanden ist, ist ein an die Bildästhetik des *Art brut* erinnerndes, dabei außergewöhnlich großes Gemälde, dessen atavistische Bildsprache in ihrer naiven Direktheit von einer starken visuellen Präsenz des Ikonographischen getragen wird.

Vor dem Hintergrund der mit bunten Farben wiedergegebenen Pflanzenblätter wirkt die Szene so, als würde sie in einem dicht bewachsenen Dschungel spielen. Blattstiele, der Stamm von Monstera-Gewächsen oder ihre charakteristische Luftwurzeln sind auf dem Gemälde nicht zu sehen. Es lag Castelli fern, als er die Leinwand vorbereitet hat, ein naturgetreues Abbild dieser Pflanze zu schaffen. Stattdessen ließ er sich von ihr inspirieren, eine aus vegetabilen Formen gebildete Hintergrundstruktur anzufertigen, die in ihrer bunten ornamentalen Verdichtung wie ein Dschungel anmutet und das später davor ausgeführte figürliche Motiv exotisch erscheinen läßt. Diese assoziative Art der inhaltlichen Umdeutung eines in unmittelbarer Umgebung realweltlich geschauten Motivs ist charakteristisch für den Bildfindungsprozeß bei Luciano Castelli und wird uns im Zusammenhang mit der Entwicklung der Motive seiner Gemälde auch später noch verschiedentlich begegnen.

Der Blätterwald, vor dem sich der Cowboy und der Indianer duellieren, wurde – wie eben dargelegt – als vorbereitete Leinwand von Luciano Castelli ausgeführt. Die beiden Figuren hingegen stammen von Castelli und Fetting, wobei der Cowboy von Castelli und der rote Indianer von Fetting geschaffen wurde. Alle drei Bildelemente – der Hintergrund, der Cowboy und der Indianer – sind stilistisch unterschiedlich ausgefallen. Der Hintergrund wirkt mit seinen schwungvollen Pinselbewegungen ausgesprochen malerisch. Die gestalterische Behandlung des Cowboys erfolgte im Vergleich dazu eher grob, ungelent und etwas klobig. Sie zitiert deutlich die ins monumentale Bildformat transponierte Figurenkritzelei und ist mit ihren breiten Umrißlinien stark von den graphischen Strukturen des Zeichenstifts geprägt. Der rote Indianer indes ist in einer für die Stilsprache von Fetting überraschend flächig angelegten Malweise ausgeführt. Er wird von einer breiten schwarzen Kontur umrissen und im Binnenbereich lediglich an der Brust und am Auge gegliedert. Die Arme des Indianers sind so schmal ausgeführt, daß sie nur aus der schwarzen Kontur zu bestehen scheinen. Für das Rot des Inkarnats blieb in ihrem Binnenbereich kein Platz. An ihren Enden verschmelzen sie mit dem Pfeil und mit dem Bogen zu einer linearen Gesamtkonstruktion, die nur im Bereich des rot unterlegten Bogens durch dessen graues Kolorit farblich differenziert wurde.

Beide Künstler übten sich auf diesem Gemälde in einer für sie eher atypischen Stilsprache. Darin zeigt sich die Spontaneität, in der es ausgeführt wurde, und die Voraussetzungslosigkeit, mit der Castelli und Fetting aus einer schieren Lust am Malen an die bunt unterlegte Leinwand herangegangen sind. Das Gemälde ist nicht das Produkt eingangs gründlich diskutierter inhaltlicher bzw. im diskursiven Miteinander ausführlich erörterter gestalterischer Überlegungen, sondern entstand aus einer Laune des Augenblicks heraus. Trotzdem ist es in seiner monumentalen Größe mehr als eine bloß beiläufig entstandene Gelegenheitsarbeit. Es ist ein Bekenntnis der beiden Künstler zu ihrer Freude am gemeinsamen Bildermachen und zu der gemeinschaftlich entwickelten Thematik, die ihrer Zusammenarbeit inhaltlich zugrunde liegt – einer Thematik, die mit Zivilisationsferne und Ursprünglichkeit zu tun hat sowie mit dem Selbstverständnis von Fetting und Castelli als Großstadteingeborene.

In unmittelbarer zeitlicher Nähe zum *Duell* haben Castelli und Fetting auf gleichem Format das Gemälde *Eye-shot* geschaffen (Abb. 186). Es ist stilistisch zwar einheitlicher ausgefallen als das zuvor genannte Bild, weist jedoch eine heterogene Erscheinungswirkung der Motive auf, aus der sich unschwer die Beteiligung zweier Künstler ableiten läßt. Auch diese Darstellung geht auf eine kleine Zeichnung zurück, die Castelli und Fetting auf Lanzarote als Bildidee spontan auf eine Ansichtskarte gekritzelt haben. Interessant an diesem Gemälde sind, was in einem vergleichbar hohen Ausprägungsgrad auf den Bildern von Castelli und Fetting sonst nicht zu beobachten ist, die innerhalb des selben räumlichen Gefüges stark von einander abweichenden Proportionsverhältnisse der Bildfiguren, die der Darstellung eine surreale Erscheinungswirkung verleihen.

Rechts außen steht, im Bereich der Knöchel vom unteren Bildrand jäh überschritten und figurentypologisch sowie in seiner Körperhaltung dem roten Indianer des Gemäldes *Duell* nicht unähnlich, ein diesmal mit grauer Farbe wiedergegebener Indianer, der mit Pfeil und Bogen den überdimensional vergrößerten Kopf eines zweiten, wie ein Riese anmutenden Eingeborenen ins Visier nimmt: genauer gesagt dessen linkes Auge (daher der Titel *Eye-shot*, also Augenschuß). Dieser zweite, wie ein Gigant die gesamte Bildfläche für sich in Anspruch nehmende Indianer ragt mit seiner Büste von rechts kommend beinahe waagrecht ins Bild und ist dort mit dem Ansatz seiner linken Schulter, dem Hals und dem in die Aufrechte überspielenden Kopf zu sehen. Während sein Inkarnat im Bereich der teilweise mit Schwarz abschattierten Büste in Ultramarin wiedergegeben wurde, erscheint sein (schattenloses) Gesicht in einem kraftvollen Karminrot, das von der Stirn bis hinunter zum Kinn mit parallel zu einander angeordneten schwarzen Querstreifen gemustert wurde. Diese Querstreifen verlaufen horizontal zur Gesichtssachse und wurden in ihren Zwischenbereichen unterhalb der Augen mit Orange, oberhalb der Augen mit graublauer sowie im Bereich der Stirn (als gestalterische Reminiszenz an das Motiv des Stirnbandes, wie es bei dem Indianer Luciano etwa im Hintergrund des Gemäldes *Magischer Berg* zu sehen ist) teilweise mit blaugrüner Farbe ausgefüllt. In den Regionen der Wangen und des Kinns spielen die schwarzen Querstreifen ins Blaue über. Die Augen sind zu schräg gestellten schmalen, dicht bei einander liegenden mandelförmigen Schlitzen verengt, die Pupillen wurden mit dem gleichen Rot wie die Gesichtsfarbe wiedergegeben, dessen Leuchtkraft hier durch die schwarze Umrandung der Pupillen und das strahlende Weiß der Augäpfel zusätzlich intensiviert wird. Den unteren Abschluß des Gemäldes bildet eine wellig aufgeworfene Bodenfläche, die nach oben partiell mit einer breiten schwarzen Kontur umrissen wurde und links außen nach dem Prinzip des *Non finito* einige Fehlstellen aufweist, die den weißen Grund der Leinwand hervorbrechen lassen und in linearen Wellen zusätzlich mit weißer Farbe übermalt wurden. In ihrem Kernbereich wurde die Bodenfläche in dem selben türkisfarbenen Blaugrün ausgeführt, das auch auf der Stirn des roten Indianerkopfes erscheint, wodurch sich ein optisches Beziehungsverhältnis zwischen dem oberen und dem unteren Bildrand der linken Hälfte dieses Gemäldes ergeben hat. Hinterfangen wird die Szene durch einen teilweise mit Violett (links außen), teilweise mit Ultramarin (rechts oben) und teilweise mit Kobaltblau (Mitte oben) auf weißem Grund grob untermalten, mit breiten schwarzen Pinselstrichen überlagerten Hintergrund, der hinter dem Kopf des Bogenschützen aufbricht und dort das Weiß des Malgrunds, diesmal großflächig ausgespart, als eigenständigen Farbwert hervortreten läßt.

Anders als auf den zuvor geschaffenen Gemeinschaftsbildern von Castelli und Fetting, gab es diesmal, ob schon das Gemälde, wie bereits die Darstellung *Duell*, auf einer einzigen Leinwand ausgeführt wurde, eine Aufteilung des Bildes in zwei Arbeitsbereiche, wobei Castelli die linke Hälfte des Gemäldes und Fetting dessen rechte Hälfte ausgeführt hat. Von Rainer Fetting stammen der graue Bogenschütze, das blaue Inkarnat der Büste des großen Indianers sowie der Hintergrund der rechten Bildhälfte, von Castelli hingegen der mit einer Kriegsbemalung ausgestattete rote Kopf des großen Indianers, der Bereich des Hintergrunds auf der linken Bildhälfte

und, jetzt bis weit in die rechte Bildhälfte überspielend, die türkisfarbene Bodenfläche einschließlich ihrer partiellen schwarzen Umrandung. Erst bei genauerem Hinsehen lassen sich die Pinselhandschriften von einander unterscheiden. Am ehesten wird dieser Unterschied anhand der Behandlung der schwarzen Farbe im Hintergrund bzw. der schwarzen Umrißfragmente der Bodenfläche erkennbar, wo Castelli ausgesprochen breite Pinsel verwendete, mit deren Hilfe er die Farbe teilweise halb trocken auf die Leinwand brachte und an den Enden der einzelnen Pinselzüge nicht selten gerade abschließende Kanten erzeugte. Fetting hingegen verwendete für seine schwarzen Pinselzüge diesmal nicht ganz so breite Pinsel. Er trug die Farbe etwas dickflüssiger auf und ließ die Anfänge und die Enden seiner Linien durch verminderten Druck auf die Malfläche geschmeidig beginnen bzw. in zunehmend sich verjüngenden Graden allmählich enden. Seine Pinselführung ist, was allerdings lediglich für den Bereich des Hintergrunds zutrifft, kleinteiliger ausgefallen als die von Castelli und in ihrer Farbconsistenz, auf den Reproduktionen dieses Gemäldes nur schwer zu erkennen, etwas kompakter. Die flächige Gestaltung des grauen Bogenschützen zeigt mit ihren farblichen Valeurs und der gelben Lichtsilhouette, die sich im Bereich des linken Oberschenkels der Figur teigig mit der Lokalfarbe ihres Inkarnats vermischt, deutlich die Handschrift von Rainer Fetting. Unverkennbar von Castelli indes stammt der farblich nicht differenzierte, durch das dichte Neben- und Übereinander breiter Pinsellagen flächig verdichtete Boden. Was die gestalterische Behandlung der großen Indianerbüste angeht, also des monumentalen Kopfes auf der linken und der Hals-Schulter-Region auf der rechten Seite, so haben sich die beiden Maler stilistisch so weit auf einander eingestimmt, daß man vom bloßen Augenschein kaum verbindlich entscheiden kann, wer von ihnen nun tatsächlich welche Teile bearbeitet hat. Rein theoretisch wäre, obschon wir inzwischen wissen, daß Castelli den Kopf und Fetting den Hals-Schulter-Bereich geschaffen hat, die Ausführung dieser monumentalen Indianerbüste für beide Künstler denkbar.

Die koloristische Behandlung nicht nur der großen Indianerbüste, sondern des ganzen Bildes gibt dem Betrachter keine verbindlichen Auskünfte über die Urheberschaft der einzelnen Teile. Charakteristisch ist lediglich die Farbgebung des Inkarnats der Bildfiguren: So, wie sich Castelli auf seinen Selbstbildnissen als Indianer fast immer in roter Farbe porträtierte und sich Fetting dann, wenn er sich in der Figur eines Indianers darstellte, meist mit blauer Hautfarbe wiedergegeben hat, führte Castelli den Kopf des großen Indianers in Karminrot aus und Fetting die Hautteile des Halses sowie des Schulterbereichs in einem kraftvollen Ultramarin. Die Verwendung stumpfen Graus für die Wiedergabe des Inkarnats hingegen war Castelli weitestgehend fremd. Stattdessen tendierte er – auch auf seinen eigenen, nicht als Gemeinschaftsbilder ausgeführten Werken – eher zu einem hellen leuchtenden Inkarnat. Rainer Fetting hat bis zu diesem Zeitpunkt seine Figuren ebenfalls kaum jemals in Grau wiedergegeben, führte ehemals jedoch zahlreiche Darstellungen in dunklen und gebrochenen Tönen aus, so daß der graue Bogenschütze mit der Farbe seines Inkarnats eher die koloristischen Gepflogenheiten der Bilder von Rainer Fetting zitiert und die Zuschreibung der Ausführung dieser Figur an Fetting verhältnismäßig einfach ist.

Mit den Gemälden *Duell* und *Eye-shot* war die Reihe der gemeinschaftlich ausgeführten Indianerbilder von Castelli und Fetting noch lange nicht abgeschlossen. Außer diesen im Atelier von Castelli geschaffenen Darstellungen entstanden noch zahlreiche weitere Indianerbilder im Atelier von Fetting in der Oranienstraße, doch sind diese Arbeiten während seines Umzugs an die Hasenheide verloren gegangen und gelten bis heute als verschollen. Gewiß waren die Möglichkeiten, sich selbst in der Indianerrolle zu porträtieren oder als freie figürliche Assoziationen weitere Motive aus den Szenen des Films *A room full of mirrors* abzuleiten, noch lange nicht erschöpft. Andererseits drängte es sie, nachdem sie bisher immer dann, wenn sie gemeinsam vor eine Leinwand getreten waren, Indianerbilder gemalt hatten, dazu, etwas Neues auszuprobieren. Intuitiv erkannten sie die Gefahr künstlerisch zu verflachen und das, was ursprünglich originell begonnen wurde, zur stereotypen Routine

verkommen zu lassen. So beschlossen sie, noch ehe ihr letztes Indianerbild vollendet war (Abb. 187), sich einem neuen Motivkreis zuzuwenden, der mit dem Thema der Künstler in ihrer Rolle als Indianer bzw. als Cowboy und Indianer nichts mehr zu tun hatte. Innerhalb weniger Wochen entstanden jetzt jene spektakulären Monumentalgemälde, mit denen Castelli und Fetting das Kunstpublikum provozieren und schockieren wollten: die *Bordell-Bilder*.

3.3.1.2.3 *Bordell*

Seit 1978 hatte sich Luciano Castelli verstärkt mit der Darstellung weiblicher Figuren beschäftigt, insbesondere mit der Darstellung nackter oder halb nackter Frauen mit laszivem körpersprachlichem Ausdruck (Kap. 4.1.1.2). Im Lauf der Zeit war ihm dieses Thema immer wichtiger geworden, so daß es anfangs der 80er Jahre schließlich eine zentrale Stellung in seinem Œuvre eingenommen hat. Auch für Rainer Fetting war die Darstellung nackter oder halb nackter Frauen seit um 1980 geläufig, allerdings beschäftigte er sich auf seinen Bildern sehr viel seltener und motivisch deutlich verhaltener mit der erotischen Reizwirkung nackter Frauen als sein Freund und Kollege Luciano Castelli. Trotz des unterschiedlichen Stellenwerts des erotischen Frauenbildes im Œuvre der beiden Künstler einigten sich Castelli und Fetting darauf, im Anschluß an ihre Indianerbilder gemeinsam einige Frauenbilder zu malen, wobei sie sich vorgenommen haben, die Figuren in möglichst aufreizenden Posen dort zu zeigen, wo der erotische Bedeutungszusammenhang ihrer lasziven Exaltationen am eindeutigsten zum Ausdruck kommt: im Bordell. Die Gemälde, die Castelli und Fetting jetzt schufen, sollten das Kunstpublikum zu möglichst heftigen Reaktionen provozieren. Daher wurden sie auf monumentalen Leinwänden ausgeführt, deren motivischer Unmittelbarkeit sich niemand entziehen konnte. Die Bordellbilder waren ikonographisch ganz auf die sinnliche Reizwirkung des nackten Frauenkörpers ausgerichtet und sollten dem Betrachter in aller ikonographischer Direktheit die Leidenschaft und die Lüsternheit weiblicher Bildfiguren vor Augen führen: den erotischen Ausdruck nackter oder halb nackter Frauen, die Spaß an ihrem eigenen und auf ihren eigenen Körper haben und Lust daran, sich vorbehaltlos und ohne Tabus den sexuellen Begierden des Publikums zur Verfügung zu stellen.

Den Auftakt zu der dreiteiligen Reihe bildet das Gemälde *Bordell I* (Abb. 188). Es zeigt, auf vier Figurengruppen verteilt, in panoramatischer Breite dessen, was das geschlechtliche Treiben zwischen Mann und Frau an erotischen Spielarten zu bieten hat, eine ursprünglich paar- bzw. gruppenweise gesehene, hier jedoch räumlich vereinheitlichte Versammlung von acht Männern und drei Frauen, die sich frei von moralischen Dünkeln ungehemmt und zügellos mit einander verlustieren. Castelli übernahm auf diesem Gemälde überwiegend die gestalterische Behandlung des Vordergrunds sowie die Gestaltung der oberen linken Randzone des Hintergrunds und der drei rechts oben dargestellten Bildfiguren. Fetting hingegen war für das Inkarnat des links außen gezeigten Mannes verantwortlich, ferner für einen Großteil der Figurengruppe des Mittelgrunds sowie für den mittleren und den rechten Bereich des Hintergrunds. Die beiden Pinselhandschriften lassen sich gut von einander unterscheiden und weisen im Fall der Bildteile von Castelli eine oft über die mit Ölkreide ausgeführten Konturen sich definierende, dünnflüssig aufgetragene, zugleich in ihrem Duktus dem organischen Oberflächenrelief gehorchende lockere Malweise in hellen bunten Farben auf, der ihrerseits im Fall der von Rainer Fetting ausgeführten

Teile eine für den Künstler charakteristisch kompakte, in breiiger Zähflüssigkeit aufgetragene und flächig verdichtete Malweise in eher dunklen Farben antwortet.

Die Übergänge von der einen Stilart zur anderen sind durch eine Überschneidung der Arbeitsbereiche der beiden Künstler oftmals fließend (siehe hierzu etwa den links außen gezeigten Mann, dessen Inkarnat oben von Rainer Fetting, dessen weißes Unterhemd jedoch ebenso wie das Inkarnat der Beine und des Geschlechts von Luciano Castelli ausgeführt wurde, ferner – ebenfalls links außen – die Überlagerung des von Castelli gestalterisch behandelten Hintergrunds durch eine dunkelblaue, mit Weiß und Rosa ins Helle überspielende Gestaltung, die von Fetting stammt, sowie – rechts hinter der auf einem Schemel knienden Bildfigur – die stehenden Männer im Bereich des Mittelgrunds, die links noch die Handschrift von Luciano Castelli erkennen lassen, nach rechts hingegen zunehmend von Rainer Fetting ausgeführt wurden, u.a.m.), so daß insgesamt die beiden Künstlerhandschriften, ähnlich wie zuvor auf den Gemälden *Magischer Berg* (Abb. 175) oder *Eye-shot* (Abb. 186), nicht hart zu einander kontrastieren, sondern sich im Sinne eines arbeitsteilig organisierten gestalterischen Miteinanders gegenseitig ergänzen. Auf diese Weise wird zwar nicht das ikonographische, wohl aber das ästhetische Auseinanderfallen des Gemäldes in verschiedene Teilbereiche verhindert und das Bild in seiner Gesamtheit als kohärentes Ganzes begriffen, dessen einzelne Elemente organisch in einander übergehen.

Auch im Ikonographischen haben die beiden Künstler den Versuch unternommen, die ursprünglich aus verschiedenen motivischen Quellen stammenden Figurengruppen zu einem szenischen Ganzen zu vereinheitlichen, wobei es insbesondere die übergreifenden räumlichen Verhältnisse sind, die das Gemälde zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammenfassen. Es hat den Anschein, als wären die Figuren aus dem gleichen Blickwinkel heraus gesehen worden und als befänden sie sich in dem selben, durch Nischen und Flure verwinkelt gegliederten großen Raum. Die Verschachtelung des Raums und die unterschiedlichen Lichtverhältnisse, die teilweise in den einzelnen Raumsegmenten herrschen, sorgen für eine Staffelung der Bildfläche und für ein Aufbrechen ihres szenischen Kontinuums, wobei die einzelnen Teilbereiche durch motivische Indifferenzen und Sprünge mitunter in Konflikt zu ihren Nachbarbereichen geraten. Erst das perspektivisch stringente Miteinander der einzelnen Teilbereiche, darüber hinaus ihre motivische Kohärenz, ihre Einbindung in ein und das selbe Bildgeviert sowie schließlich das monumentale Bildformat, welches den Betrachter das Gemälde eher sukzessive erfassen läßt, verhindern, daß das Bild ikonographisch auseinander bricht.

Die Frauen entsprechen mit ihren hochhackigen Stöckelschuhen, ihren langen Strümpfen, den schwarzen Handschuhen und den engen Miedern, mit denen sie ausgestattet sind, ferner mit ihren schlanken, groß gewachsenen und langbeinigen Staturen, mit ihren langen Haaren, ihren wohlgeformten Nasen, den katzenhaften Mandelaugen und dem breit geschminkten Mund sowie mit der selbstbewußten Art, in der sie die erotischen Reize ihrer nackten bzw. halb nackten Körper in Szene setzen, ganz jenem figürlichen Typus, den Castelli seit um 1979/80 auf seinen Frauenbildern motivisch verschiedentlich variierte. Von ihrem Outfit her, konstitutionstypologisch und habituell, aber auch mit ihren Körperhaltungen und ihrem Tun folgen die weiblichen Figuren, die alle von Castelli ausgeführt wurden, ganz seinem eigenen ikonographischen Repertoire. Auf dem Gebiet des Männerbildes indes waren derlei hoch erotische, von starker motivischer Direktheit getragene Darstellungen bei Castelli eher die Ausnahme. Dennoch gehen auch die Männer des Vorder- und des rechten Mittelgrunds, auf entsprechende motivische Eingaben von Castelli zurück. Lediglich die Männer im Bereich der hinteren Mitte stammen mit ihrer friesartigen Staffelung aus der Motivwelt von Rainer Fetting, der sich insbesondere auf seinen Duschbildern aus der Zeit um 1980/81, aber auch in anderen motivischen Zusammenhängen und in Anlehnung

an das Soldatenbad von Ernst Ludwig Kirchner⁶⁹ verschiedentlich mit der Darstellung solcher in Gruppen zusammenstehender nackter Männer beschäftigt hat. Es zeigt sich, und dies gilt für das vorliegende Gemälde in höherem Maße als für die zuvor geschaffenen Indianerbilder, daß Castelli und Fetting auf der Grundlage ihres eigenen Schaffens nicht nur ihre eigenen gestalterischen, sondern auch ihre eigenen thematischen Erfahrungen in ihre Gemeinschaftsbilder einbringen konnten, und daß sie im synergetischen Miteinander gleichberechtigt dazu beigetragen haben, die ikonographischen Versatzstücke ihres künstlerischen Schaffens mit denen ihres Kollegen zu einem übergeordneten Ganzen zu verschmelzen.

Weniger nach dem Prinzip des synergetischen Zusammenwirkens als eher nach dem Prinzip der komparativen, ja geradezu kombattanten Gegenüberstellung nimmt sich hingegen das zweite Bild der *Bordell*-Reihe aus, das sich aus zwei bündig aneinandergefügt Leinwänden zusammensetzt (Abb. 191). Es zeigt links im friesartigen Nebeneinander drei nackte Frauen auf hohen Stöckelschuhen, die sich in exaltierten Posen den Blicken des Betrachters präsentieren und sich zugleich den Blicken dreier männlicher Aktfiguren darbieten, die auf der rechten Bildhälfte in tänzerischen Ausdrucksbewegungen um die Gunst der Frauen zu werben scheinen. Die linke Seite stammt, stilistisch klar zu erkennen und motivisch auf das Thema *Frauen der Welt* bezogen (vgl. hierzu etwa Abb. 970 f), von Luciano Castelli und die rechte Seite, stilistisch ebenfalls auf Anhieb auszumachen und ikonographisch sich ein weiteres Mal auf seine Duschbilder beziehend, von Rainer Fetting. An der Nahtstelle der beiden Leinwände kam es zu einer motivischen Überlappung der inneren Bildfiguren, die mit ihren Gliedmaßen jeweils in den Bereich der benachbarten Bildhälfte reichen, was wie ein saches sich auf einander zu Bewegen der Figurengruppen wirkt und zugleich als gegenseitiger bildnerischer Annäherungsversuch der beiden Künstler gedeutet werden kann. Die Frauenfiguren links sind im halben Profil nach rechts zu sehen, die Männerfiguren auf der rechten Seite im halben Profil nach links bzw. schräg von hinten, wobei sich die Figuren beider Gruppen von den äußeren Formatgrenzen jeweils zur Bildmitte hin mit ihren nackten Leibern immer stärker der gegenüberstehenden Figurengruppe zuwenden.

Das Thema dieses Gemäldes ist das Werben der Frauen um die Gunst der Männer und umgekehrt. Es findet eine gegenseitige Zurschaustellung der Geschlechter statt, an deren Verlauf der Betrachter nicht ganz unbeteiligt ist: Die beiden links außen gezeigten Frauen blicken nicht nach rechts, wo sich die Männergruppe befindet, sondern aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen – wie eine passive Zuschauerin die erste, mit schnippisch provokativem Gesichtsausdruck die zweite. Die Figuren der Männergruppe indessen scheinen sich an der Anwesenheit des Betrachters nicht zu stören. Sie setzen sich mit ausgreifenden Armbewegungen balzend in Pose und erinnern mit ihren lasziven Ausdrucksbewegungen an ekstatische Bacchanten, die mit ihrem Imponiergehabe und mit ihrer Männlichkeit die Frauen der linken Bildhälfte für sich einzunehmen suchen. Die Konstellation der beiden Figurengruppen sowie der situative Kontext, in dem sie dargestellt werden, erinnern an das Thema des *Urteils des Paris*. Links haben sich, wie eine moderne Fassung der *drei Grazien*, drei Frauen zur Disposition gestellt, unter denen Paris, den man auf der rechten Bildhälfte in der links außen gezeigte Rückenfigur vermuten könnte, begleitet von zwei Bacchanten, personifiziert in den beiden rechts außen wiedergegebenen Aktfiguren, die Schönste auszuwählen hat. Dem jugendlichen Helden kommt dabei die Funktion einer Identifikationsfigur zu, wobei sich der Betrachter, unterstützt durch den Blickkontakt, den zwei Frauen auf der linken Bildhälfte zu ihm unterhalten, gleichermaßen fragt, wer von den drei Frauen wohl die Schönste sei und welche von ihnen ihm mit dem Liebreiz ihres nackten Körpers am besten gefallen könnte.

⁶⁹ Ernst Ludwig Kirchner, *Soldaten unter der Dusche*, 1915, Öl auf Leinwand, 140,3 x 150,8 cm, New York, Museum of Modern Art.

Ungeachtet solcher literarisch begründeter inhaltlicher Optionen ist die ursprüngliche Bedeutung dieses Gemäldes allerdings sehr viel prosaischer: Es zeigt drei junge Männer in einem Bordell, die sich unter den Prostituierten diejenige aussuchen, mit der sie ihre erotischen Abenteuer erleben möchten. Dabei wird nicht die Wahl an sich gezeigt, auch nicht der Prozeß der Paarbildung oder etwa, wie auf dem Gemälde *Bordell I* zu sehen, die Spielart, in der sich die Paare ihrer erotischen Triebblust hingeben, sondern jener Moment, in dem die Frauen vor den Augen der Bordellbesucher Aufstellung genommen haben, um sich von ihnen als Gespielinnen auswählen zu lassen. Daß sie dabei nicht als devote Liebedienerinnen in Erscheinung treten, sondern als selbstbewußte, kokett und emanzipiert die erotischen Reize ihrer nackten Leiber zur Schau stellende Prostituierte, zeigt, wie sehr sie sich, hellen Lichtverhältnissen ausgesetzt, gegenüber den eher voyeuristisch getriebenen, etwas unsicher und introvertiert wirkenden, dabei im Dunklen sich aufhaltenden und aus dem Dunklen heraus agierenden Männern überlegen fühlen. Obschon die Frauen in keine weiteren Handlungszusammenhänge eingebunden wurden und nichts anderes tun, als sich in aufreizenden Posen den Blicken der Männer (zugleich den Blicken des Betrachters) zu präsentieren, steht doch außer Zweifel, daß sie es sind, die abgeklärt und unnahbar zugleich die Szene kontrollieren. Bei dem Selbstbewußtsein, das die Frauen trotz ihrer Nacktheit mit ihren mondänen Posen ausstrahlen, und bei der makellosen Schönheit, in der sie wiedergegeben wurden, ist es durchaus denkbar, daß sie die in roten Farben dargestellten, darin geradezu signalhaft als von erotischen Trieblusten angeheizt charakterisierten Männer mit ihren sexuellen Bedürfnissen kaltschnäuzig abblitzen lassen. Die Frauen, die hier dargestellt wurden, sind keine billigen Straßennutten, sondern gepflegte, anspruchsvolle und verwöhnte Liebedienerinnen, die es sich leisten können, sich ihre Freier auszusuchen.

Ähnlich wie auf dem Gemälde *Bordell I* entstammen auch hier die Figuren dem aktuellen motivischen Repertoire der beiden Künstler – als figurentypologische Anlehnung den Duschbildern von Rainer Fetting und als einzelne Bildfiguren der Reihe *Frauen der Welt* von Luciano Castelli. Sie sind als Motiv einem eigenständigen szenischen Kontext entnommen und wurden in einen neuen ikonographischen Zusammenhang eingebunden. Diese Arbeitsmethode ist charakteristisch für die Bordellbilder und war es in ähnlicher Weise bereits für die beiden Indianerbilder *Room full of mirrors* (Abb. 174) und *Magischer Berg* (Abb. 175). Was die Figuren in ihrer Gesamtheit am Ende doch als zusammengehörig erscheinen läßt, ist die Vereinheitlichung der Perspektive, aus der heraus sie dargestellt wurden, und ist die Vereinheitlichung der Proportionsverhältnisse, in denen sie wiedergegeben wurden. Hinzu kommen die Stringenz der Licht-Schatten-Verhältnisse, in die sie gruppenweise eingebunden worden sind, und schließlich die gemeinsame räumliche Umgebung, in der die beiden Bildhälften zu guter Letzt als zwar von links nach rechts zunehmend sich verfinsterndes, in sich jedoch kohärentes Ganzes erscheinen. Dabei ist der Eindruck entstanden, als befänden sich die Figuren dieses Bildes auf einer schmalen, im unmittelbaren Vordergrund des Gemäldes angesiedelten Bühne, deren Boden im fließenden Übergang von einer bunt gemusterten Rückwand hinterfangen wird. Tiefenräumliche Effekte gibt es im Hintergrund kaum. Sie greifen bestenfalls rechts außen, wo das amorphe Hintergrundmuster aus der linken Bildhälfte in eine dunkle graublau Fläche übergeht, die sich farbperspektivisch weiter nach hinten zu erstrecken scheint als es auf der linken Bildhälfte der Fall ist. Der hintere Abschluß des Bühnenbodens ist auf der linken Bildhälfte knapp oberhalb der unteren Bildkante des Gemäldes zu vermuten. Rechts wähnt man ihn der größeren Tiefenwirkung der blauen Farbe wegen weiter hinten, doch läßt er sich auch dort mangels der gestalterischen Andeutung einer Horizontalen nicht eindeutig bestimmen.

Die Stilsprache der Künstler trifft auf dem Gemälde *Bordell II* wie zwei Welten auf einander. Castelli arbeitete auf der linken Bildhälfte überwiegend mit hellen Farben, die er insbesondere im Bereich der zuvor mit

schwarzer Ölkreide zeichnerisch umrissenen Figuren in breiten Pinsellagen mit opaken Schimmereffekten dünn-schichtig auf die Leinwand brachte. Viel Weiß ist auf dieser Seite des Gemeinschaftsbildes zu sehen, das zuweilen ins Hellblaue und ins Rosafarbene überspielt und durch eine im Bereich der Figuren partiell erfolgte gelbe Untermalung einen milden Charakter erhält. Die Frauenakte selbst definieren sich koloristisch durch ein Wechselspiel von Weiß und Gelb, das zu dem Rot der Brustwarzen und dem Schwarz der Haare, der Augen sowie, bei der links außen gezeigten Frauenfigur, der Augenmaske und den bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfen, ferner zu den schwarzen bzw. roten Stöckelschuhen hart kontrastiert. Der Hintergrund dieser Region ist in unregelmäßigem Rhythmus mit amorph gezackten Farbfeldern überzogen, deren gelbe, rote und graublaue Töne in ihren Randbereichen mit weißer Farbe übermalt wurden, welche ihrerseits nicht selten ebenfalls ins Gelbliche, Rosafarbene oder Hellblaue überspielt. Obschon die gesamte Bildoberfläche beinahe vollständig mit Farbe bedeckt wurde und das charakteristische Beige der darunter ungründert gebliebenen Nesselleinwand nur an wenigen Stellen hindurch schimmert, wirkt die linke Bildhälfte gegenüber der rechten vergleichsweise leicht und in ihrer offenen Malweise locker ausgeführt.

Demgegenüber nimmt sich die rechte Bildhälfte sehr viel schwerer aus. Sie wurde von Fetting überwiegend in dunklen Farben angelegt: in dämmrigem Graublau und in finsterem Schwarz, die dieser Zone des Gemäldes durch ihren Kontrast zu dem infolge des farblichen Umfelds gleichermaßen eher stumpf wirkenden Karminrot eine von nächtlichem Finster getragene Erscheinungswirkung verleihen. Der Farbauftrag an sich erfolgte hier zähflüssig und läßt die Figuren im Zusammenspiel mit ihren expressionistischen Verzerrungen klobig und wie von teigiger Konsistenz erscheinen. Die Männerakte dieser Bildhälfte stehen im Schatten und fungieren, will man sie als Allegorien interpretieren, als figürliche Repräsentanten der Nacht, während die weiblichen Akte der linken Seite in ihrer lichten Farbigekeit wie Personifikationen des Tags anmuten. In tiefenpsychologischer Begrifflichkeit könnte man die im Dunkel sich aufhaltenden Männer mit ihrer triebgesteuerten Körperlichkeit als Personifikationen des „Es“ und seiner affektiven irrationalen Anlagen deuten, wohingegen die Frauen der linken Seite mit ihren selbstbewußten körpersprachlichen Exaltationen und mit ihrer mentalen Dominanz im Sinne des „Ich“ als Personifikationen des Rationalen zu deuten sind.

Mit der Möglichkeit, das Gemälde *Bordell II* nicht nur wie ein Sittenbild, sondern zugleich auch als mythologisches Historienbild (*Urteil des Paris*) oder aber wie eine allegorische Darstellung zu lesen (mit Personifikationen des *Tags* und der *Nacht* bzw. des *Ich* und des *Es*), unterscheidet sich dieses Gemälde von den übrigen Bildern aus der *Bordell*-Trilogie, die keine anderen inhaltlichen Funktionen zu erfüllen scheinen als eben jene, dem Betrachter in unverblümter motivischer Direktheit verschiedene Varianten des geschlechtlichen Treibens von Männern und Frauen vor Augen zu führen. Auf dem abermals über zwei Leinwände hinweg sich erstreckenden, diesmal auf quadratischer Fläche ausgeführten und ikonographisch nahtlos in einander übergehenden Gemälde *Bordell III* (Abb. 192) ist aus der paarweise organisierten Darstellung des geschlechtlichen Treibens der Bordellbesucher und ihrer Liebesdienerinnen (Abb. 188) bzw. aus der Begegnung gleichermaßen geschlechtlich an einander interessierter, allerdings gruppenweise getrennt einander gegenüber stehender Frauen und Männer (Abb. 191) eine wilde Orgie geworden, bei der es drunter und drüber geht. Vor-, hinter-, über- und untereinander erblickt man eine Ansammlung von nackten Männern und Frauen, die sich hemmungslos an einander verlustieren. Es ist ein Bild der ungezügelten Leidenschaft und der ausschweifenden sexuellen Entgleisung, die die einzelnen Bildfiguren in erotische Ekstase versetzt und sie alles andere um sie herum vergessen läßt: die weiteren im Bild anwesenden Personen ebenso wie die Anwesenheit des Betrachters, den sie überhaupt nicht zu bemerken scheinen und durch den sie sich nicht im mindesten in ihrem Tun gestört fühlen.

Stilistisch trägt *Bordell III* deutlich die Handschrift von Rainer Fetting, der weite Bereiche des Hintergrunds sowie sämtliche Bildfiguren, gleich ob ursprünglich von ihm oder von Castelli ausgeführt, abschließend noch einmal überarbeitet hat. Luciano Castelli war, erkennbar an den seitlichen Formatgrenzen und am unteren Bildrand, in erster Linie für die Untermalung des Gemäldes zuständig sowie für die Ausführung der drei überwiegend in rotem bzw. rosafarbenem und weißem Inkarnat wiedergegebenen Bildfiguren, von denen sich die erste links oben, die zweite in der Mitte des Bildes und die dritte links unten befindet. Bei der links oben und der in der Mitte gezeigten Gestalt handelt es sich jeweils um eine weibliche Aktfigur, bei der links unten dargestellten Figur um einen auf dem Bauch liegenden Männerakt, der von der darüber stehenden Gestalt in ihrem Triebrausch zertrampelt wird. Die von Castelli geschaffenen Figuren wurden, ebenso wie die von Rainer Fetting, mit breiten Pinseln in groben Zügen ausgeführt, wirken allerdings eher wie monumentale Farbskizzen, die – trotz ihrer teilweisen Überarbeitung durch Fetting – nach dem Prinzip des *Non finito* gestalterisch unvollendet geblieben sind.

Mit der „raumlosen“ Flachheit des Hintergrunds und der scheinbar zufällig erfolgten Anordnung der Figurenpaare sowie einiger vereinzelt wiedergegebener Personen wirkt der szenische Aufbau des Gemäldes insgesamt labil und chaotisch – und dies, obwohl *Bordell III* in seiner motivischen Gesamtheit durchaus nach traditionellen, den Bildraum als ästhetisches Ganzes definierenden Kompositionsprinzipien gestaltet wurde: Es schließt entlang der seitlichen Formatgrenzen mit bildeinwärts gerichteten Figuren ab, die den Blick des Betrachters aufnehmen und in die Mitte des Gemäldes lenken, dessen gleichermaßen figürlich besetztes fokales Zentrum sie im Sinne solcher das Hauptgeschehen thematisch unterstützender Nebenfiguren rahmen. Nach unten wird das Gemälde durch die im Vordergrund auf dem Bauch liegende Männerfigur sowie durch den flach am Boden abgestützten Unterarm der von rückwärts mit ihrem Oberkörper und mit ihren Beinen in die Diagonale gehieften Gestalt horizontal abgeschlossen; den oberen Abschluß bildet eine gedrückte halbrunde Gloriole, die durch das Übergreifen der Arme der in den oberen Ecken gezeigten äußeren Bildfiguren zustande gekommen ist und die den derben Motiven im Innern des Gemäldes einen feierlichen Rahmen verleiht. Mit diesem traditionellen, an die vielfigurigen Darstellungen Alter Meister erinnernden Bildaufbau erweist sich das auf den ersten Blick chaotisch anmutende Durcheinander dieses Gemäldes bei genauerem Hinsehen als durchdachte und nach klassischen Prinzipien gegliederte Komposition. Was auf dem Gemälde auffällt ist, daß nahezu allen entlang der Formatgrenzen angesiedelten Figuren (mit Ausnahme der links unten auf dem Bauch liegenden Männergestalt) durch den oberen Bildrand bzw. durch die seitlichen Formatgrenzen überschritten werden, so daß trotz der motivischen Geschlossenheit dieses Gemäldes insgesamt der Eindruck entsteht, die Szene sei der motivische Ausschnitt aus einem szenisch rechts und links sich fortsetzenden motivischen Ganzen, von dem wir nur einen kleinen Teil innerhalb des Bildgevierts zu sehen bekommen. In diesem Sinne wirkt *Bordell III* wie eine kleine Sequenz aus einer Massenorgie, die in ihrer Weitläufigkeit auf den Gedanken hinausläuft, die ganze Welt sei ein einziger Sündenpfuhl, in dem es nur um das Eine geht: hemmungslos und egoistisch ohne Rücksicht auf das Weh und Wohl der anderen die eigene Trieblust zu befriedigen.

Damit sind wir bei der inhaltlichen Bedeutung der *Bordell*-Bilder angelangt, die nicht nur darauf abzielen, dem Betrachter unterschiedliche Spielarten des sexuellen Treibens von Männern und Frauen vor Augen zu führen, sondern bei denen es zugleich auch darum geht, den Geschlechtsakt zum Kulminationspunkt des menschlichen Handelns zu erklären. Dabei steht das Paarungsbedürfnis der Handlungsfiguren allerdings nicht in teleologischen Funktionen, also in der Funktion der Erhaltung und Fortpflanzung der eigenen Art, sondern folgt es dem egomanen Prinzip des schieren Lustgewinns. Gerade das dritte Gemälde der *Bordell*-Reihe steht ganz unter die-

sem Aspekt der Befriedigung der eigenen Trieblust, die sich alleine um die sexuelle Erfüllung des Ich, nicht aber um das Wohlergehen des Partners bzw. der Partnerin zu kümmern scheint. Jeder benutzt den anderen als Objekt. Emotionale Bindungen sind dabei nicht angestrebt, nur ein augenblickliches, im nächsten Moment in einer anderen Spielart und mit einem anderen Partner fortgesetztes Befriedigen der eigenen Lust – egal wo, egal wie, egal wann und egal mit wem. Das Bordell ist zu einer Metapher für die Welt und ihre soziale Gesamtheit geworden. Daß man dort für die ersehnten Liebesdienste teuer bezahlen muß, ist für die Kernaussage dieser Bilder ohne Bedeutung. So könnten diese Gemälde ebensogut mit solchen Titeln wie „Lustprinzip“, „Kampf der Geschlechter“ oder – in Anlehnung an Castellis Reihe *Frauen der Welt* – „Menschen der Welt“ überschrieben sein. Sie stehen inhaltlich nicht in prostitutivem Sinnzusammenhang, sondern im Zusammenhang mit dem Thema des Lustgewinns und der Triebbefriedigung als Lebensprinzip.

3.3.1.2.4 Zusammenfassung

Im Vergleich zum kollektiven Miteinander von Luciano Castelli und Salomé war die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Rainer Fetting zwar von kürzerer Dauer, dafür jedoch um so intensiver. Die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Fetting entstanden im Rahmen eines dialogischen künstlerischen Miteinanders, während die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé meist eher in einem Prozeß des gestalterischen Nebeneinanders geschaffen wurden. Daß der eine Künstler unmittelbar und spontan auf die Eingaben des anderen reagierte, war bei den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé eher die Ausnahme. Meist wurden dort die Sujets im Voraus festgelegt und anschließend ungeachtet der gestalterischen Besonderheiten der Stilsprache des Kollegen in Entsprechung des zuvor verabredeten ikonographischen Programms parallel nebeneinander so und nicht anders ausgeführt, wie man es zuvor vereinbart hatte. Für freie Improvisationen blieb dabei nur wenig Spielraum (Ausnahme: *Rote Liebe* und *Neue Figuration*). Anders die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Fetting. Sie wurden sowohl motivisch als auch gestalterisch gemeinschaftlich erarbeitet und dabei nicht auf getrennten Bildbereichen, sondern auf der selben Leinwand im diskursiven Miteinander ausgeführt (Ausnahme: das in zwei Hälften unterteilte Gemälde *Bordell II*). Was bei der künstlerischen Zusammenarbeit von Castelli mit Salomé eher die Ausnahme gewesen ist, nämlich ein echtes gemeinschaftliches Miteinander (*KaDeWe*), war bei der künstlerischen Zusammenarbeit von Castelli mit Fetting die Regel. Castelli und Fetting bildeten ein echtes Künstlerkollektiv im Sinne eines interaktiven, simultanen und auf die spontanen Wechselwirkungen von Reiz, Reaktion und Gegenreaktion ausgerichteten dialogischen Miteinanders.

So unterscheiden sich die Gemeinschaftsbilder von Castelli mit Salomé gegenüber denen von Castelli mit Rainer Fetting nicht nur hinsichtlich der Wahl ihrer Motive und hinsichtlich der ikonographischen Umsetzung dieser nicht immer gemeinsam ausgewählten Bildmotive, sondern auch und gerade im Hinblick auf die Art des künstlerischen und des sozialen Beziehungsgeflechts zwischen den beiden Malern, das sich an ihren Gemälden jeweils ganz unmittelbar ablesen läßt. Die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé sind im *simultanen Nebeneinander* ausgeführte Darstellungen, die einige nicht selten bereits im Vorfeld erprobte Motive im Sinne einer ikonographischen Collage wiederholen. Die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Fetting hingegen sind im *kollektiven Miteinander* geschaffene Werke, auf denen zusammen erarbeitete Motive überwiegend erstmals und

teilweise einmalig in Szene gesetzt wurden. Sie sind, was die Qualität des Kollektiven angeht und die Gemeinschaftlichkeit des Schöpferischen, von völlig anderer Art als die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé.

Mit der *Bordell*-Trilogie endete die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Fetting. Sie weist eine interessante stilistische Entwicklung auf, die sich von der Dominanz der Pinselhandschrift des einen Künstlers – nämlich auf dem Gemälde *Bordell I* der Pinselhandschrift von Luciano Castelli – über ein gleichgewichtiges Nebeneinander der beiden Künstlerhandschriften (*Bordell II*) hin zur Dominanz der Pinselhandschrift des anderen Künstlers gewandelt hat: hin zur Dominanz der Pinselhandschrift von Rainer Fetting auf dem Gemälde *Bordell III*, das insbesondere durch die für Fetting charakteristische, die Figuren expressionistisch stilisierende, aus mehreren übereinander gelagerten Farbschichten heraus sich entwickelnde und im Bewegungsfluß des Pinsels schwer erscheinende Malweise getragen wird. Zum einen standen für beide Künstler parallel zu ihrer gemeinschaftlichen Zusammenarbeit entwickelte Projekte stärker im Vordergrund als das kollektive Miteinander an sich, zum anderen war es aber auch gerade die auf den *Bordell*-Bildern schrittweise vollzogene Entwicklung, derentwegen sich Castelli und Fetting allmählich von dem Gedanken verabschiedet haben, weitere Gemeinschaftsbilder anzufertigen. Mit dem dritten Gemälde der *Bordell*-Reihe waren die Malerfreunde an einem Punkt angelangt, an dem sich die Entwicklung von der Dominanz der Pinselhandschrift des einen Künstlers hin zur Dominanz der Pinselhandschrift des anderen im Sinne eines kontinuierlichen Prozesses in seiner Stringenz nicht mehr weiterführen ließ. Sicher nicht im Motivischen – dort hätte man zusammen noch zahlreiche weitere Themen erarbeiten können –, wohl aber im Arbeitsmethodischen hatten Castelli und Fetting sowohl auf den *Bordell*-Bildern als auch auf den Bildern aus der Reihe *Room full of mirrors* alle Möglichkeiten der künstlerischen Zusammenarbeit durchgespielt, die sich ihnen im Rahmen ihres kollektiven Miteinanders geboten haben.

Was die grundsätzlichen Prinzipien der künstlerischen Zusammenarbeit von Luciano Castelli und Rainer Fetting betrifft, die arbeitsmethodische Qualität ihres kollektiven Miteinanders ebenso wie die quantitativen Aspekte der Arbeitsteilung an sich, hätten sie sich jetzt nur noch wiederholen können. Das Ergebnis eines solchen bestenfalls sich wiederholenden Miteinanders wäre keine gegenseitige „geistige Ansteckung“ mehr gewesen, worin für Castelli der eigentliche Sinn und Zweck des Schaffens von Gemeinschaftsbildern bestanden hat, sondern eine zur Routinearbeit verflachte Wiederholung des bereits Geleisteten, was schließlich gewiß mehr schematisch denn tatsächlich inspiriert erfolgt wäre und den beiden Malerfreunden keine weitere künstlerische Anregungen mehr geboten hätte.

Die eigentliche Leistung der Zusammenarbeit von Castelli mit Fetting – und dies gilt für die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé gleichermaßen – bestand nicht in der bloßen Ausführung eines oder mehrerer Gemälde, sondern in der gemeinschaftlichen thematischen, inhaltlichen und stilistischen *Erarbeitung* ihrer Bilder. Dieses Erarbeiten war ein Prozeß des wechselseitigen Gebens und Nehmens. Künstlerisches Miteinander war für Castelli gleichbedeutend mit sozialem Miteinander. Gewiß waren die Bilder, die im Kollektiv entstanden sind, für die Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli und Rainer Fetting (bzw. des Œuvres von Castelli und Salomé) wichtige Bilder gewesen, doch mindestens ebenso wichtig war den Malern das soziale Miteinander, welches das Entstehen ihrer Gemeinschaftsbilder erst möglich gemacht hat: das Erlebnis der Persönlichkeit des anderen und die Auseinandersetzung mit seiner charakteristischen Wesensart. Doch gerade auf dieser Ebene hatte sich die Zusammenarbeit von Castelli und Fetting (ähnlich wie zuvor die eines Tages Zusammenarbeit von Castelli mit Salomé) irgendwann einmal erschöpft. Die beiden Künstler haben sich gemeinsam auf Entdeckungsreise begeben, den anderen und sich selbst im Umgang mit dem anderen kennen gelernt, sie haben sich auf einander eingelassen und sind sich während ihrer Zusammenarbeit näher gekommen, als es Freun-

den im normalen Lebensalltag gemeinhin möglich ist. Sie waren neugierig auf einander geworden und hatten sich über ihre künstlerische Zusammenarbeit als Quell neuer Inspirationen erlebt. Als sie einander so gut kannten, daß sie sich gegenseitig kalkulierbar geworden sind – im Zwischenmenschlichen ebenso wie im Künstlerischen – hatten Castelli und Fetting den Endpunkt ihrer Zusammenarbeit erreicht. Gewiß waren, nicht anders wie für das Kollektiv Castelli-Salomé, auch für das Gespann Castelli-Fetting die internationalen Erfolge sowie der neuerliche Umzug von Rainer Fetting nach New York (Winter 1982/83) mit dafür verantwortlich, daß sich die beiden Künstler jetzt immer seltener sahen, doch der letzte Grund für das Ende ihrer Zusammenarbeit lag weniger in den veränderten Lebensumständen der Maler als vielmehr in den Endpunkten, die sie auf künstlerischer wie auf zwischenmenschlicher Ebene erreicht hatten. Sowohl für Luciano Castelli als auch für Rainer Fetting war es Zeit geworden, etwas Neues zu beginnen.

3.3.1.3 Castelli-Fetting-Salomé

Wiewohl Luciano Castelli mit Salomé und mit Rainer Fetting gleichermaßen befreundet gewesen ist und Salomé seinerseits bereits vor dem Umzug von Castelli nach Berlin für geraume Zeit mit Rainer Fetting am Moritzplatz gelebt und gearbeitet hatte (allerdings ohne dabei auf die Idee gekommen zu sein, mit ihm ein Gemeinschaftsbild zu malen), obschon es ferner das freundschaftliche Beziehungsverhältnis der drei Künstler untereinander im Prinzip durchaus zugelassen hätte, auch zu dritt einige Gemeinschaftsbilder anzufertigen, sind solche von Castelli, Fetting und Salomé geschaffene Kollektivarbeiten zur Zeit ihres aktiven Miteinanders nicht entstanden. Vielleicht wäre das Durcheinander dreier Maler vor der selben Leinwand zu groß gewesen oder hätte eine aus drei Künstlern bestehende Werkgemeinschaft am Ende eher zu Streitigkeiten und zu Mißstimmungen geführt als zu fruchtbaren Ergebnissen – wer weiß. Jedenfalls haben sie sich, obschon sie anfangs sehr wohl die Zeit dazu gehabt hätten und die Rahmenbedingungen für eine triadische Werkgemeinschaft durchaus günstig gewesen wären, auf dieses Experiment gleich gar nicht eingelassen. Erst als die Zusammenarbeit von Castelli und Salomé (1978/79-1981) sowie von Castelli und Fetting (1981-1982) bereits beendet war und sich den drei Freunden die Gelegenheit geboten hat, ihre Gemeinschaftsbilder in Bordeaux der Öffentlichkeit zu präsentieren⁷⁰, kam es Ende 1982 zu der Entstehung von drei Bildern, an deren Ausführung tatsächlich alle drei Künstler zu gleichen Teilen mitgewirkt haben. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um Entwürfe für das Plakat zu dieser Ausstellung. Sie wurden mit Kunstharzfarben auf Papier gemalt und zeigen als eine Collage bunt zusammengewürfelter Köpfe die Porträts der drei Künstler, wobei Castelli, Fetting und Salomé jeweils ihr eigenes Bildnis geschaffen haben (Abb. 171-173).

Die Porträts, die auf den Plakatentwürfen zu sehen sind, sind immer wieder in der gleichen Weise angeordnet: Links unten befindet sich, als Kopfporträt wiedergegeben, das Selbstbildnis von Luciano Castelli in seiner Rolle als Hund. Er trägt, wie in Abb. 171 zu sehen, ein breites Lederband um den Hals, an dem die lange Leine befestigt gewesen ist, hat seine glatt anliegenden Haare streng nach hinten gekämmt und ist mit jener charakteristischen roten Zeichnung um die Augen und um den Mund versehen, die er während der Performance *The bitch and her dog* und während der Atelierproben zu dieser Performance als Gesichtsbemalung aufgetragen hatte. Auf

⁷⁰ Musée d'art contemporain de Bordeaux, *Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting. Peintures 1979-1982*; Ausstellung vom 31. Januar bis 5. März 1983 (Katalog).

der Darstellung Abb. 171 ist sein gelb gefärbtes Gesicht überdies mit einigen weißen Diagonalen ausgestattet, die sich auf die Aktion *Zebras* und auf die nach Motiven aus dieser Atelierperformance abgeleiteten Darstellungen von Castelli und Salomé in ihrer Rolle als Tiere beziehen. Die auf türkisfarbenem Inkarnat angedeutete gelbe Gesichtsbemalung auf dem Selbstbildnis in Abb. 173 hingegen ist als motivische Reminiszenz an die Kriegsbemalung auf den Gesichtern der Indianer Luciano und Rainer aus dem Film *A room full of mirrors* zu interpretieren. Es zeigt sich, daß sich die Selbstbildnisse von Castelli auf diesen Plakatentwürfen im Sinne einer Referenz an die künstlerische Zusammenarbeit auf seine wichtigsten Gemeinschaftsprojekte mit Salomé und mit Rainer Fetting beziehen. Meist gab Castelli sein Selbstporträt links unten als bildeinführendes Motiv im halben Profil nach rechts wieder, im Falle des Gemäldes Abb. 172 jedoch als ikonographische Anlehnung an sein 1981 geschaffenes Selbstbildnis *Dog* aus Abb. 776 auch in einer leicht von oben gesehenen Frontalen, in der er sich mit suggestivem Blick ostentativ an den Betrachter wendet.

Rechts unten ist auf den Plakatentwürfen als Gegenstück zu dem Selbstbildnis von Luciano Castelli das im Profil nach links wiedergegebene Kopf- oder Büstenselbstporträt von Salomé zu sehen, dessen mit Lippenstift und Wangenrouge geschminktes Gesicht auf die Auftritte des Künstlers in seiner Funktion als Protagonist der *Geilen Tiere* anspielt. Auch Salomé bezieht sich auf seinen Selbstporträt, obschon er sich nicht wirklich im Rollenspiel, sondern in natürlicher Repräsentation wiedergibt, auf eines der Gemeinschaftsprojekte, die er mit Castelli unternommen hat – allerdings nicht auf ihre bildkünstlerischen Gemeinschaftsprojekte, sondern auf ihre musikalische Zusammenarbeit und auf die dabei gemeinsam unternommenen öffentlichen Auftritte.

Über den Kopf- bzw. Kopf- und Büstenselbstporträt von Castelli und Salomé prangt das Selbstbildnis von Rainer Fetting in seiner Rolle als Indianer. Auf die Wiedergabe seiner charakteristischen gelben Kriegsbemalung hat er zwar ebenso verzichtet wie auf die Darstellung des roten Stirnbands und der Feder, die er während dieses Rollenspiels getragen hat, doch das blaue Inkarnat, in dem sich Fetting auf diesen Plakatentwürfen zeigt, ist für den eingeweihten Betrachter Hinweis genug, diesen inhaltlichen Bedeutungszusammenhang zu verstehen. Durch die Position des auf dem Kopf dargestellten, lediglich auf dem Plakatentwurf Abb. 171 in der Aufrechten gezeigten Selbstporträts von Fetting über den beiden Kopf- bzw. Kopf- und Büstenselbstporträts von Castelli und Salomé wird das Grundgerüst dieser Sammelporträts, wiewohl sie ansonsten perspektivisch, stilistisch und letztlich auch motivisch auseinanderzufallen drohen, zu einer pyramidalen Anordnung geschlossen, die diesen Bildern in ihrer ästhetischen Gesamtheit kompositorische Stabilität und Schlüssigkeit verleiht.

All die auf dem selben Bildgeviert im Typus eines Sammelporträts wiedergegebenen Selbstbildnisse spielen motivisch durch ihre besondere Aufbereitung mehr oder weniger direkt auf diejenigen Projekte an, die Castelli und Salomé oder Castelli und Fetting im Rollenspiel miteinander unternommen bzw. zum Thema ihrer Gemeinschaftsbilder gemacht haben. So handelt es sich bei diesen Darstellungen nicht um autonome Selbstbildnisse im Sinn personen- oder persönlichkeitszentrierter Individualporträts, sondern um solche als Hinweis auf die gemeinsamen Projekte sich beziehende Rollenselbstporträts, deren eigentliches Thema die künstlerische Zusammenarbeit an sich und im speziellen diejenigen Unternehmungen sind, die Castelli und Salomé bzw. Castelli und Fetting gemeinschaftlich unternommen haben. Daß Luciano Castelli dabei eine Schlüsselfunktion zukam, wird auf diesen Bildern dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er links unten am Bildanfang erscheint. Seine Zusammenarbeit mit Salomé war gewissermaßen die Basis für sämtliche 1979 bis 1982 geschaffenen Gemeinschaftsbilder, weshalb die PorträtDarstellungen von Castelli und Salomé am unteren Bildrand die Grundlinie für die darüber sich entfaltende pyramidale Anordnung bilden. Die Zusammenarbeit von Castelli und Fetting hingegen markiert den Abschluß des Projekts der Gemeinschaftsbilder, so daß das Selbstbildnis von Fetting an der

Spitze der Pyramide sinnentsprechend als Höhepunkt, aber auch als Ende der triadischen Konstellation zu sehen ist. Es zeigt sich, daß die Anordnung, in der die drei Künstler ihr Selbstbildnis auf den Plakatentwürfen ausgeführt haben, nicht willkürlich zustande gekommen ist, sondern nach psychologischen Kriterien und mit einigem programmatischem Hintersinn erfolgte.

Zugleich zitierten die drei Künstler auf diesen Bildern nicht nur verschiedene Projekte ihres gemeinschaftlichen Miteinanders, sondern brachten sie auch das inzwischen nur noch lose gegebene Beziehungsverhältnis zum Ausdruck, in dem sie zum Zeitpunkt der Entstehung der Plakatentwürfe zu einander gestanden haben, denn tatsächlich sahen sich die drei Freunde Ende 1982, als sie ihre Selbstbildnisse malten, nur noch selten. Dies drückt sich – Zufall oder nicht – in dem motivisch eigentümlich unverbundenen Nebeneinander der Bildnisse aus, die, außer daß sie auf der selben Bildfläche zu sehen sind, nichts mehr mit einander gemeinsam haben – stilistisch ein wenig, ja, koloristisch zum Teil, auch, nicht aber was ihre Rollen an sich angeht und schon gar nicht was die Möglichkeit betrifft, die einzelnen Porträts zumindest virtuell in ein sozial interaktives Miteinander treten zu lassen. Wiewohl alle drei Künstler auf diesen Plakatentwürfen das gleiche tun, nämlich sich selbst in einer auf ihre Gemeinschaftsprojekte anspielenden äußeren Aufmachung den Blicken des Betrachters zu präsentieren, tun sie dies doch nicht in einem kollektiven Handlungsrahmen, sondern – ganz im Gegenteil – unabhängig von einander und ohne sich in ihrem Tun als Gruppe auf einander zu beziehen. Ihre ganze Aufmerksamkeit galt den Künstlern während des Malens sich selbst und der Erscheinungswirkung ihres Porträts auf den Betrachter. Und genau so sind diese Bilder, unter denen das Sammelporträt Abb. 172 als Plakat und das Sammelporträt Abb. 173 als Umschlag für den Katalog ausgewählt wurden, schließlich auch entstanden: nicht zu dritt, wobei einer der drei Künstler gestalterisch fortsetzte, was ein anderer zuvor begonnen hat, und dieser dann weiterführte, was möglicherweise der Dritte aus seinen Vorgaben entwickelte etc., sondern in separaten Arbeitsschritten, bei denen jeder Künstler unabhängig von den Vorgaben des anderen sein Abbild in einem Zug ausführte. Motivische Überschneidungen wurden dabei, so gut es ging, vermieden und waren nur dann unausweichlich, wenn einer der drei Maler sein eigenes Porträt nicht kleiner ins Bild setzen wollte als es vor ihm die beiden anderen getan haben.

Aus dem kollektiven Wir, dies ist den Plakatentwürfen deutlich anzusehen, war Ende 1982 eine echte Konkurrenz geworden, bei der jeder Künstler danach strebte, gegenüber den beiden anderen nicht ins Hintertreffen zu gelangen. Selbst der Versuch, den Bildraum durch seine gestalterische Aussparung (Abb. 171) oder durch eine abstrakte Farbflächenkomposition (Abb. 172 f) optisch zu vereinheitlichen, täuscht nicht über die Tatsache hinweg, daß den getrennt von einander arbeitenden Künstlern ein gemeinschaftliches Wir-Gefühl nicht mehr gegeben war. Angesichts der auf den drei Plakatentwürfen sichtbar gewordenen Unverbundenheit der Porträts überrascht es nicht, daß Castelli, Salomé und Fetting nach der Ausstellung in Bordeaux und nach den damit im Zusammenhang stehenden Projekten des Ausstellungsplakats und der *Opéra par Hasard* keine weitere gemeinsame Aktivitäten mehr unternommen haben. Die Ära der künstlerischen Zusammenarbeit mit Salomé und die der Zusammenarbeit mit Rainer Fetting, durch die sich Castelli während seiner ersten Jahre in Berlin in der Kreuzberger Szene etablierte und mit der er seine Zugehörigkeit zum Kreis der *Neuen Wilden* und seine Führungsrolle innerhalb dieser Kunstrichtung manifestierte, war für Luciano Castelli endgültig vorüber.

3.3.1.4 Nachbemerkungen und Würdigung

Die Jahre der künstlerischen Zusammenarbeit mit Salomé und mit Rainer Fetting waren für Luciano Castelli diejenigen Jahre, während derer er seinen Ruf als einer der bedeutendsten Vertreter der Malerei im Stil der *Neuen Wilden* begründete. In diese Zeit Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre fällt die Einrichtung seines Ateliers im Gebäude der eben aufgelösten *Galerie am Moritzplatz*, in diese Zeit fällt die Weiterentwicklung seiner expressiven, auf immer größeren Formaten ausgeführten „wilden“ Malerei und in diese Zeit fallen große internationale Erfolge, die ihn mit seinen Arbeiten in ganz Europa und in Amerika bekannt gemacht haben. Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre hatte Castelli Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträge in Deutschland und in der Schweiz, in Österreich, in Italien, in Frankreich, in Belgien und in den Niederlanden. Er konnte seine Werke in Tel Aviv und in New York ausstellen, bald auch in Osaka und in Washington und galt nun, gerade dreißig Jahre alt, als Shootingstar der jungen zeitgenössischen Kunst in Berlin. Auch Salomé und Fetting hatten während dieser Zeit ihre ersten großen internationalen Erfolge, und manchmal wetteiferten die drei untereinander, wer von ihnen die höchsten Preise erzielen oder wer von ihnen die meisten Bilder verkaufen würde. Trotz des Siegeszugs, den ihre Malerei auf internationaler Ebene genommen hat, verfielen die drei Künstler indes nicht in eine von Argwohn oder Mißgunst getragene Konkurrenz – auch nach der Phase ihres künstlerischen Miteinanders nicht. Vielmehr begegneten sie sich auch später, als sie sich nur noch selten trafen, mit Interesse, Wohlwollen und gegenseitigem Respekt.

Obschon sich ihre Wege seit der Ausstellung in Bordeaux nur noch selten kreuzten, haben sich Castelli, Fetting und Salomé nie ganz aus den Augen verloren. Immer wieder führte sie ihre Arbeit zusammen. Manchmal liefen sie sich in Berlin über den Weg, wo Salomé bis heute lebt und arbeitet und wohin sowohl Fetting aus New York als auch Castelli aus Paris immer wieder zurückkommen. Bisweilen werden sie von Ausstellungsveranstaltern oder Sammlern zu gemeinsamen Projekten eingeladen oder begegnen sie einander anlässlich der Vorbereitungen oder der Eröffnung einer Sammelausstellung, an der sie mit ihren Werken beteiligt sind. Wenngleich die Freundschaft, die die drei Künstler miteinander verbindet, heute eine sehr lockere geworden ist, fügt es sich doch immer wieder, daß sie in Kontakt zu einander geraten. Überdies verfolgen sie mit großem Interesse die künstlerischen Entwicklungen und die Erfolge der anderen. Gelegentlich schreiben sie einander und laden sie sich gegenseitig zu ihren Festen ein, dann wieder sehen sie sich jahrelang nicht, ehe der Zufall sie erneut zusammenführt und sie über alte Zeiten und über aktuelle Entwicklungen plaudern.

Ihre Werkgemeinschaft wieder aufleben zu lassen, kommt den drei Künstlern allerdings nicht in den Sinn. Ihre Zusammenarbeit war 1981 bzw. 1982 endgültig vorüber. Jeder von ihnen hatte, was die thematische und die stilistische Entwicklung seiner Malerei betrifft, eigene Wege eingeschlagen. Dennoch erinnern sie sich gerne an ihre gemeinsame Zeiten zurück. Obschon sich Castelli nie in den Vordergrund gespielt hat – in der Öffentlichkeit nicht und auch nicht bei seinen Begegnungen mit anderen Künstlern aus dem Dunstkreis der Malerei der *Neuen Wilden* – war er in dem Gespann Castelli-Fetting-Salomé, das den eigentlichen Kern der „neuen wilden“ Malerei in Berlin gebildet hat, die zentrale Integrations- und Schlüsselfigur. Auch heute noch, da die Wege der drei Künstler in getrennten Bahnen verlaufen, ist es meist Castelli, über den die Kontakte zwischen ihnen zustande kommen oder auf den ihre gelegentliche Begegnungen miteinander zurückgehen. Fetting und Salomé hingegen treffen sich untereinander kaum mehr und haben, ohne daß Castelli daran beteiligt wäre, nicht mehr mit einander zu tun.

Für alle drei Künstler waren die späten 70er und frühen 80er Jahre vielleicht die aktivste, innovativste, fruchtbarste und ihr weiteres Schaffen am nachhaltigsten prägende Zeit. Nicht allen ist es gelungen, sich die Spontaneität und die Unbefangenheit, ja die Dreistigkeit und den Übermut, mit dem sie nicht selten an ihre Projekte herangegangen sind, auf Dauer zu bewahren. Castelli ist einer von ihnen, und noch heute bestechen seine Werke im Motivischen wie im Gestalterischen durch eine Leichtigkeit und durch eine Frische, die seine Bilder unverbraucht und neu erscheinen lassen – selbst dann, wenn er, was im Lauf seiner weiteren künstlerischen Entwicklung immer wieder geschehen sollte, auf früher gefundene Themen zurückgegriffen hat und früher behandelte Motive in neuen gestalterischen Ansätzen variierte. Bis heute haben sich auf den Gemälden von Castelli das Spielerische, aus dem seine künstlerischen Anfänge hervorgegangen sind, und die Leichtigkeit, die der Hervorbringung seiner Bildideen von jeher zu eigen war und die auch seine Zusammenarbeit mit Salomé und Fetting charakterisierte, auf seinen Arbeiten erhalten. Vielleicht war es gerade die Freude am Experimentellen, die ihn gegen Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre auf die Idee gebracht hat, eine Werkgemeinschaft mit Salomé und mit Fetting zu begründen. Gewiß war es aber auch seine offene Art, mit der er Salomé und Fetting dazu gewinnen konnte, sich auf das Abenteuer eines künstlerischen Miteinanders einzulassen, sich dabei selbst die spielerischen Ansätze von Castelli zu eigen zu machen und die gemeinsam erfundenen Projekte als Performance realweltlich umzusetzen und/oder auf gemalten Bildern sichtbare Wirklichkeit werden zu lassen.

So unterschiedlich die Aufgaben gewesen sind, mit denen sich Castelli und Salomé bzw. Castelli und Fetting beschäftigt haben, so unterschiedlich waren auch die Persönlichkeiten, die die betreffenden Projekte in Angriff genommen haben. Salomé war von einem exzentrischen, dominanten und extrovertierten Wesen, das stark dazu neigt, sich laut und exaltiert in Szene zu setzen. Er liebte den großen Auftritt und genoß es, im Licht der Öffentlichkeit zu stehen. Es drängte ihn zur Bühne und danach, von möglichst vielen Zuschauern wahrgenommen zu werden. Die Zusammenarbeit mit Castelli gab ihm die Gelegenheit, seinen Traum vom öffentlichen Auftritt Wirklichkeit werden zu lassen. Erste Möglichkeiten dazu eröffnete ihm die Musikgruppe *Geile Tiere*. Doch auch die Performances *Big birds* und *The bitch and her dog* stehen im Zusammenhang mit dem Bedürfnis von Salomé nach öffentlicher Aufmerksamkeit und nach der publikumsgerichteten Inszenierung seiner selbst. Die vor der Kamera aufgeführten Atelierperformances kamen allerdings gleichermaßen den Interessen von Salomé entgegen. Sie versetzten ihn in die Lage, in einen körperlichen Kontakt mit Castelli zu gelangen. Sich gegenseitig ihre Leiber zu bemalen, hatte für Salomé etwas Erotisches. Anders als für Castelli, dem mehr daran gelegen war, auf der Basis der Performances in Form von fotografischen Selbstaufnahmen und in Form von solchen nach diesen Ablichtungen als motivische Vorlagen ausgeführten Gemälden eigenständige Kunstwerke zu schaffen, stand für Salomé die Performance im Vordergrund – und zwar die Vorbereitungen dazu ebenso wie das Rollenspiel selbst und die daran gebundenen Erfahrungen. Die Gemeinschaftsbilder, die Castelli und Salomé gemalt haben, verstand Salomé als eine Hommage an die Performances der beiden Freunde. Stets bezogen sich seine Gemeinschaftsbilder in irgendeiner Weise auf die zusammen unternommenen öffentlichen Auftritte oder auf die im Atelier vor der Kamera ausgeführten Selbstinszenierungen. Bisweilen kombinierte er die aus diesen Performances hervorgegangenen figürlichen Motive mit eigenen Sujets und setzte er auf diese Weise nicht nur sich selbst, sondern zugleich auch sein eigenes künstlerisches Œuvre in Szene. Gemeinschaftsbilder, deren Motive nichts mit den öffentlichen oder privaten Selbstinszenierungen der beiden Künstler zu tun hatten, sind während der Zusammenarbeit von Luciano Castelli mit Salomé nicht entstanden.

Was Salomé nicht duldet war, daß man sich in seine Arbeit einmischte. Schon während seiner Zeit an der Akademie zeigte er sich für kritische Anmerkungen seiner Studienkollegen nur wenig empfänglich. Er wußte

genau, was er wollte, und sah sich sehr wohl in der Lage, selbst darüber urteilen zu können, wo seine Stärken und wo seine Schwächen lagen. So überrascht es nicht, daß sich Castelli und Salomé auf ihren Gemeinschaftsbildern auf getrennte Arbeitsbereiche verständigt haben – auf Bildregionen, die zwar in einem zuvor thematisch verabredeten und meist auch ikonographisch festgelegten, dabei nicht selten koloristisch vereinheitlichten und bisweilen stilistisch einander angenäherten, letztlich aber doch stets für sich ausgeführten gestalterischen Nebeneinander behandelt wurden und ein fließend in einander übergehendes Miteinander nur selten zugelassen haben. In aller Regel erfolgte die Unterteilung der Bildfläche in zwei Arbeitsbereiche ziemlich rigide. Entweder waren es tatsächlich zwei separate Leinwände, auf denen Castelli und Salomé neben einander arbeiteten, oder war die monumentale Bildfläche in der Mitte durch eine vertikal gezogene Grenze ikonographisch in zwei Hälften geteilt. Salomé arbeitete in aller Regel auf der rechten Seite, Castelli auf der linken. Sich auf einen intermittierenden Rhythmus zu verständigen, wie er etwa auf dem Gemälde *KaDeWe* zu sehen ist (Abb. 139), war ebenso die Ausnahme wie das zaghafte Hineinreichen eines Motivs aus dem Arbeitsbereich des einen Künstlers in den Arbeitsbereich des anderen. Daß sich, wie es auf den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Fetting zu beobachten ist, beide Künstler in der gestalterischen Ausführung ihrer Werke gegenseitig ergänzten, etwa der eine an dem weiterarbeitete, was der andere begonnen hatte, und anschließend mit Spannung erwartete, womit der andere auf seine eigenen Zutaten reagieren würde, war für die Gemeinschaftsbilder von Castelli und Salomé undenkbar.

Rainer Fetting war im Vergleich zu Salomé von völlig anderer Art. Er ist ein eher scheuer, introvertierter und nachdenklicher, einerseits unpräntiöser, zugleich aber auch ungeduldiger Charakter, der sich gerne im Hintergrund hält. Statt sich einem Publikum zu präsentieren, zieht er sich lieber in sein Atelier zurück, wo er seinen inneren Gestimmtheiten freien Lauf lassen kann. Öffentliche Auftritte sind ihm ein Greuel. Öffentliche Performances hätte Castelli mit Fetting niemals aufführen können, dazu war Fetting viel zu scheu. Auch während der Auftritte der *Opéra par Hasard* hielt er sich meist im Hintergrund und versteckte sich, einen großen Hut auf dem Kopf, hinter dem Aufbau seines Schlagzeugs. Für Fetting war es geradezu symptomatisch, daß er, statt mit Castelli auf einer Bühne aufzutreten, es vorzog, sich mit ihm in die Abgeschiedenheit einer kargen Wüstenlandschaft zurückzuziehen, um unbehelligt von Dritten und ohne großes Aufsehen den Film *A room full of mirrors* zu drehen. Doch selbst dort tat sich Fetting in seiner Rolle als Indianer schwer. Er war kein Schauspieler.

Wiewohl er sich für die Ästhetik des bewegten Bildes im Kino begeistern konnte und er seit seiner Ausbildung an der Akademie in Berlin zahlreiche Super-8-Filme gedreht hat, interessierte sich Fetting doch nicht so sehr für die Erfindung einer filmisch erzählten Geschichte als vielmehr für die banalen Erscheinungsformen des Alltags. Das Rollenspiel oder die sonstwie nach einem Drehbuch vorgegebene Inszenierung interessierte ihn nicht. So ist es durchaus erstaunlich, daß er sich von Castelli dazu hat überreden lassen, gemeinsam einen Indianerfilm zu drehen. Am Ende war der Film ein echter Kompromiß: ein Rollenspiel, ja, aber ein in seiner Gesamtheit nur grob strukturiertes Rollenspiel, das keinen stringent sich entwickelnden, in sich geschlossenen Handlungsablauf zeigt, sondern spontan erfundene Sequenzen im szenischen Nacheinander beinahe zusammenhangslos aneinanderreicht. *A room full of mirrors* ist nicht wirklich ein Indianerfilm, sondern eher eine Dokumentation über zwei Künstler, die in die Rolle eines Cowboys und eines Indianers bzw. zweier Indianer geschlüpft sind.

Typisch für Rainer Fetting ist überdies, daß die Gemälde nach Motiven aus dem Film *A room full of mirrors* die einzigen Gemeinschaftsbilder von ihm und Castelli bleiben sollten, auf denen die Künstler im Rollenspiel zu sehen sind. Das zweite große Thema, das sich Castelli und Fetting gestellt haben, nämlich das Thema *Bordell*, hatte mit ihnen selbst und mit ihren Rollen nichts mehr zu tun. Fetting war kein Geschichtenerzähler. Er

war keiner, der sich in eine andere Welt hinein träumte und diese andere Welt auf seinen Bildern sichtbare Wirklichkeit werden ließ. Dazu war er zu sehr im Diesseits verhaftet. Seine *van-Gogh*-Bilder mögen lyrische Ansätze in sich bergen, zur vollen Entfaltung gelangte diese Tendenz zum Narrativen mit den *Mönch*-Bildern jedoch erst gute zehn Jahre später. Stattdessen tendierte Fetting anfangs der 80er Jahre eher dazu, die Thematik seiner Bilder und ihre Motive dem Hier und Jetzt seiner unmittelbaren Umgebung zu entnehmen. Zwar entstammten die *Bordell*-Bilder ebenfalls nicht wirklich der persönlichen Alltagswelt der beiden Künstler, doch standen sie thematisch den realweltlichen Gegebenheiten der Großstadt näher als die frei erfundenen Szenen aus dem Leben zweier Indianer. Fetting konnte an ihnen sein Interesse am erotischen Männerbild ausleben, Castelli sein Interesse am erotischen Frauenbild. So waren auch die Bordellbilder im Hinblick auf ihre Thematik ein echter Kompromiß.

Charakteristisch für das künstlerische Schaffen von Rainer Fetting ist dessen Neigung, die wenigen Figuren, die er auf seinen Gemälden zeigte, nahansichtig, formatfüllend und monumental, formatsprengend bisweilen ins Bild zu setzen. Er leitete diese Ästhetik von seiner Begeisterung für die Nahaufnahmen auf den Projektionsflächen einer Kinoleinwand ab und suchte auf seinen Bildern nach einer ähnlich intensiven Erscheinungswirkung. Auch Castelli tendierte zu groß und nahansichtig auf die Bildfläche gebrachten Darstellungen. Entsprechend monumental waren schließlich auch die Gemeinschaftsbilder, die die beiden Künstler zusammen ausgeführt haben. So figurenreiche, trotz der großen Bildformate ikonographisch insgesamt jedoch eher kleinteilig gegliederte Darstellungen, wie sie mit *Salomé* geschaffen wurden, hätten mit Rainer Fetting nie entstehen können. Stattdessen schufen Castelli und Fetting solche Bilder, auf denen die Anzahl der Figuren überschaubar geblieben ist oder, wie im Fall der *Bordell*-Bilder, auf denen die Figuren vom Betrachter nach dem Prinzip des prozessualen Sehens in optisch von einander abgesetzten Gruppen als überschaubare Teile eines motivisch weiträumiger sich entfaltenden, manchmal über die Formatgrenzen des Bildes hinweg reichenden Ganzen wahrgenommen werden.

Was Castelli an der künstlerischen Zusammenarbeit mit *Salomé* und Fetting am meisten interessierte, war das gemeinsame Erfinden neuer Motive und war die Beantwortung der Frage, welche Bilder wohl entstehen würden, wenn er sich mit seinen eigenen Ideen, mit seinem eigenen Malstil und mit seiner eigenen Persönlichkeit auf die Bildideen, auf den Malstil und auf die Persönlichkeit anderer Künstler einlassen würde. Dieses Interesse von Castelli an der künstlerischen Zusammenarbeit mit seinen Freunden war allerdings nicht bloß experimenteller oder analytischer Art, es war nicht ideologisch begründet und stand in keinen programmatischen Sinnzusammenhängen (etwa im Sinne eines „gemalten Manifests“), sondern es war in erster Linie vom Geist des Spielerischen getragen: und zwar sowohl was den Bildfindungsprozeß an sich angeht, der nicht selten das Ergebnis spontaner Einfälle gewesen ist, als auch im Hinblick auf die gestalterische Ausführung. Manches entwickelte sich unmittelbar vor der Leinwand intuitiv, anderes war das Ergebnis aufwendiger Vorarbeiten. Am Ende sind sowohl in der Zusammenarbeit mit *Salomé* als auch in der Zusammenarbeit mit Rainer Fetting Bilder entstanden, auf denen die Künstler ihre eigene malerische Erfahrungen und ihre eigene Bildideen synergetisch zu einander ins Verhältnis setzten.

Ein weiterer Aspekt der künstlerischen Zusammenarbeit von Luciano Castelli mit seinen Freunden war der, daß das kollektive Miteinander die betreffenden Künstler zu weiteren thematischen und gestalterischen Fortsetzungen der gemeinsam entwickelten Bildmotive inspirierte. So schuf Castelli, angeregt durch seine Zusammenarbeit mit *Salomé*, weitere *Geile Tiere*-Bilder sowie einige Variationen über das Thema *Zebbras* und schließlich eine Reihe von Darstellungen aus dem Themenkreis *The bitch and her dog*, auf denen er sich selbst an der Seite

von Salomé in entsprechender Aufmachung zeigte oder auf denen er sich in seiner Rolle als Hund im Einzelbildnis porträtierte. Auch die um 1984/85 entstandene Serie *Venise* geht mit der Darstellung eines geheimnisvollen Dompteurs, der in martialischem Outfit ein Rudel wilder Hunde zu bändigen versucht, auf die Selbstinszenierung des Künstlers in seiner Rolle als Hund zurück. Bis anfangs der 90er Jahre entstanden Variationen über das Thema des Selbstbildnisses des Künstlers in seiner Rolle als Hund. Ähnlich verhält es sich auch mit der Zusammenarbeit von Castelli und Fetting, in deren Folge Castelli weitere Indianerbilder ausführen und zahlreiche Bordellbilder schaffen sollte, auf denen er das Thema einer nackt oder halb nackt sich den Blicken des Betrachters darbietenden jungen Frau motivisch variierte. Auf all diese Gemälde wird an späterer Stelle ausführlicher einzugehen sein. Hier soll der Hinweis darauf genügen, daß die künstlerische Zusammenarbeit von Luciano Castelli mit seinen Freunden in seinem eigenen Œuvre eine lange Nachwirkung zur Folge hatte.

Umgekehrt blieb auch für die Werkentwicklung von Salomé und Rainer Fetting deren Zusammenarbeit mit Luciano Castelli nicht ohne Folgen. Salomé schuf eine Reihe von Darstellungen, auf denen er Motive aus den Auftritten der *Geilen Tiere*, der Atelierperformance *Zebbras* und seines öffentlichen Auftritts mit Castelli als *The bitch and her dog* in seine Bilder eingebunden hat, Fetting malte, angeregt durch seine gemeinsamen Projekte mit Castelli, einige Indianerbilder und weitere Variationen über das Thema *Bordell*. Allerdings – dies gilt für beide Maler gleichermaßen – schufen Salomé und Fetting entsprechende Bilder meist nur kurze Zeit nach ihrer Zusammenarbeit mit Castelli. Später waren solche Bilder, deren Themen und deren Motive auf gemeinsame Projekte mit Castelli zurückgehen, in ihrem Œuvre eher die Ausnahme.

Um neue Anregungen für seine eigenen Werke zu erhalten, suchte Castelli auch nach seiner Zusammenarbeit mit Salomé und mit Rainer Fetting immer wieder den Kontakt zu anderen Künstlern, mit denen er, teilweise auf ganz anderen Tätigkeitsgebieten, gemeinsame Projekte in Angriff nehmen konnte. So drehte er 1984 mit Knut Hoffmeister den Film *Venice by night* oder unternahm er 1986 gemeinsam mit dem Multimediakünstler Kiddy Citny, der damals in der Band von Nina Hagen spielte, ein weiteres Musikprojekt, aus dem eine Schallplatte mit den Stücken *Mackie Messer* und *Berliner Luft* hervorgegangen ist. Ebenfalls 1986 verwirklichte Castelli zusammen mit Dieter Schmucker und dem Filmemacher Knut Hoffmeister das Projekt *Jeepney*, bei dem die drei Künstler einen Straßenbus aus Manila, der auf dem Berliner Kurfürstendamm aufgestellt wurde, aufwendig umgestaltet und mit einer Videoinstallation ausgestattet haben. 1990/91 schließlich plante Castelli mit Jean Tinguely ein allerdings nicht mehr zur Ausführung gelangtes Projekt, bei dem Tinguely, der über seiner Arbeit an einer entsprechenden Maschine verstorben ist, die Gemälde von Luciano Castelli beweglich machen wollte. Obschon all diese Gemeinschaftsprojekte mit anderen Künstlern – Musikern und Filmemachern darunter, Multimediakünstlern und einem Objektkünstler – für Castelli sehr anregende Unternehmungen gewesen sind, handelte es sich bei ihnen meist um einmalige Aktionen. So lange allerdings, wie ihn die gemeinsame Arbeit mit Salomé und mit Rainer Fetting beschäftigte, sollte das kollektive Miteinander von Luciano Castelli mit anderen Künstlern nicht mehr wahren und so nachhaltig, wie die Gemeinschaftsprojekte mit Salomé und Rainer Fetting in seinem Œuvre nachwirkten, sollte sich keine andere künstlerische Zusammenarbeit mehr auf sein eigenes Œuvre auswirken. Die Phase des kollektiven Miteinanders von Castelli, Fetting und Salomé war 1983 mit der Ausstellung in Bordeaux und den damit verbundenen Auftritten der *Opéra par Hasard* in Bordeaux und in Paris unwiderruflich zu Ende gegangen. Die Inspirationen hingegen, die Castelli aus seiner Zusammenarbeit mit Salomé und mit Rainer Fetting gezogen hatte, wirken auf seinen Bildern bis heute nach.

4. Zentrale Motive im Œuvre von Luciano Castelli – Ihre Voraussetzungen und ihre Entwicklung

In den zurückliegenden Kapiteln haben wir die künstlerischen Anfänge von Luciano Castelli kennengelernt, die Lebensumstände, denen er in seinen jungen Jahren ausgesetzt gewesen ist, und die motivische, inhaltliche und stilistische Entwicklung seiner frühen Werke. Wir haben einiges über die ersten Jahre des Künstlers in Berlin erfahren und über seine Projekte mit Salomé und mit Rainer Fetting. Nachdem wir uns mit seiner biographischen und mit seiner künstlerischen Ausgangssituation vertraut gemacht haben, wollen wir uns nun den Gemälden von Castelli unter dem Blickwinkel ihrer Motive zuwenden. Dabei wird uns die Frage nach den Voraussetzungen ihrer Themen ebenso beschäftigen wie ihre ikonographische und ihre stilistische Entwicklung bis in die Zeit anfangs des neuen Jahrtausends. Angesichts der Vielzahl von Arbeiten, die Castelli zunächst in Luzern, ab 1978/79 dann in Berlin und seit 1989 schließlich in Paris geschaffen hat, empfiehlt es sich, die chronologische Reihenfolge, der wir bisher gefolgt sind, in ihrer Stringenz zu verlassen und das Œuvre des Künstlers stattdessen nach Themengebieten zu sortieren. So wird im Folgenden von den figürlichen und den nicht-figürlichen Darstellungen von Luciano Castelli zu reden sein, von seinen Frauenbildern, seinen Männerbildern und seinen Selbstporträts, aber auch von seinen Beschäftigungen mit den Werken anderer Künstler, mit seinen Tierdarstellungen und mit seinen Ausflügen in den Bereich der Abstraktion.

Die meisten Stilmerkmale, die Castelli im Lauf der Jahre entwickelt hat, finden sich auf vielen seiner Gemälden wieder. Das überrascht nicht, denn die Stilart eines Künstlers ist ein Teil seiner Persönlichkeit, und es gibt keinen Grund, weshalb er seine gestalterischen Ausdrucksmittel nicht auf all seine Motiv- oder Themenbereiche anwenden sollte. Trotzdem sind in seinem Œuvre aber auch einige spezifische Stilmittel anzutreffen, die für ganz bestimmte Motivgruppen charakteristisch sind und sich in keinen anderen thematischen Zusammenhängen finden. Dies alles wird im Folgenden aufzuzeigen sein. Aufgabe der nächsten Kapitel ist es, den Leser mit den Bildwelten von Luciano Castelli vertraut zu machen und die Werke des Künstlers auf ihre ikonographische, stilistische und inhaltliche Eigenheiten hin zu untersuchen. Die Reihenfolge, in der die Themenkreise behandelt werden, ist dabei eher willkürlich gewählt, versucht jedoch zumindest ansatzweise, der Chronologie der Entstehung der betreffenden Bilder gerecht zu werden. Die Reihenfolge, in der die einzelnen Arbeiten innerhalb eines Themenkreises besprochen werden, berücksichtigt hingegen, soweit es möglich ist, die tatsächliche chronologische Reihenfolge ihrer Entstehung.

4.1 Figurenbilder

Die Darstellung der menschlichen Figur war von jeher das zentrale Thema der Bilder von Luciano Castelli. Sie markiert mit den Darstellungen aus den *Gemalten Tagebüchern* den Anfang seiner künstlerischen Entwicklung, setzt sich in den Porträts und Selbstporträts der 70er Jahre fort, war mit den Frauenbildern, den Männerbildern und den Selbstporträts aus den 80er und 90er Jahren sein mit Abstand am häufigsten dargestelltes Motiv und steht bis heute im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Fast alle Bilder von Castelli zeigen in irgendeiner Form die menschliche Figur. Unter den figürlichen Darstellungen entfallen, um es in Zahlen zu fassen, beinahe drei Viertel aller Gemälde auf einfigurige, etwas weniger als ein Viertel auf zweifigurige und der Rest auf

drei- oder mehrfigurige Motive. Bei den einfigurigen Darstellungen handelt es sich zu etwa zwei Dritteln um Frauenbilder und zu einem Drittel um die Darstellung von Männern und von Selbstporträts.

Alleine diese Verteilungen lassen bereits erkennen, daß das Hauptinteresse von Castelli an figürlichen Motiven der Darstellung *weiblicher Figuren* galt, die er überwiegend vereinzelt wiedergab, gelegentlich zu Zweien und in einigen Fällen auf drei- oder mehrfigurigen Bildanlagen. Das Interesse des Künstlers an der Darstellung der weiblichen Figur war allerdings nicht immer gleich hoch. Bis 1980 machte der Anteil an ein- und zweifigurigen Frauenbildern etwa ein Drittel aller seiner figürlichen Darstellungen aus, anfangs der 80er Jahre stieg dieser Anteil auf nicht ganz die Hälfte und wuchs von 1984 bis 1990 auf beinahe zwei Drittel heran. Erst 1991, als Castelli zahlreiche Tinguely- und Carlo-Porträts ausführte und er sich wieder verstärkt dem Thema des Selbstbildnisses zuwendete, sank der Anteil von ein- und zweifigurigen Frauenbildern an der Gesamtheit aller figürlichen Darstellungen auf etwa ein Drittel, um allerdings schon kurze Zeit später, nämlich im Lauf des Jahres 1992, erneut auf zwei Drittel und 1993 gar auf über drei Viertel anzusteigen. 1994 konzentrierte sich Castelli im Bereich des Figürlichen auf mehrfigurige Darstellungen, so daß der Anteil der ein- und zweifigurigen Frauenbilder jetzt auf etwa ein Viertel zurückging. Dieser vergleichsweise geringe Wert gewinnt allerdings dann an Bedeutung, wenn man berücksichtigt, daß der Anteil an ein- und zweifigurigen Männerbildern im gleichen Zeitraum auf nahezu Null gesunken ist. Auf beinahe allen mehrfigurigen Bildern von 1994 werden eine oder mehrere Frauen gezeigt, so daß auch diese Darstellungen im weiteren Sinne der Kategorie der Frauenbilder zugeordnet werden können.

Unter den Frauenbildern spielen Porträtdarstellungen eine besondere Rolle. Alleine unter den einfigurigen Darstellungen lassen sich insgesamt über die Hälfte aller Frauenbilder als Porträts klassifizieren. Unter der Gesamtheit aller Porträtdarstellungen erweisen sich etwa ein Drittel als Selbstbildnisse und zwei Drittel als das Porträt einer Freundin oder eines Freundes des Künstlers. Bei den zwei- und mehrfigurigen Darstellungen tauchen auf knapp der Hälfte aller Bilder Porträtdarstellungen oder Selbstporträts in ungefähr dem gleichen Verhältnis von zwei Dritteln zu einem Drittel auf.

Mit jeweils etwas mehr als einem Viertel stellen die ganz- und die dreiviertelfigurigen Darstellungen den größten Anteil der Figurenbilder im Œuvre von Luciano Castelli. Weniger häufig zeigte er die Figuren auf seinen Bildern im Büstenporträt oder im Brustbildnis. Überdies entstanden einige Darstellungen, die sich auf die Wiedergabe lediglich des Kopfes bzw. des Kopfes und des Halses beschränken. Nur weniger als ein Zehntel aller Porträts von Castelli behandeln hingegen die Halbfigur und den Torso.

„Figürliche Darstellungen“ waren bei Castelli stets gleichbedeutend mit „gegenständlichen Darstellungen“. Gelegentliche Ausflüge in den Bereich der Abstraktion, die insbesondere zwischen 1984 und 1990 stattfanden, erweisen sich als gestalterische Zurückführung der menschlichen Figur auf elementare Grundformen, deren Farbwerte sorgfältig ausgewählt wurden. Nur etwa ein Siebtel aller abstrakten Bilder sind nichtfigürliche, gleichwohl vom Gegenständlichen abgeleitete Blumen- oder Landschaftsdarstellungen. Alle anderen abstrakten Werke beziehen sich auf die menschliche Figur und belegen einmal mehr, daß eben dieses Motiv von jeher der eigentliche Dreh- und Angelpunkt für das bildnerische Schaffen von Luciano Castelli gewesen ist.

Mit den figürlichen Darstellungen dem Leser den wichtigsten Motivkreis im Œuvre von Castelli vorzustellen, ihren thematischen, inhaltlichen und ikonographiegeschichtlichen Zusammenhängen nachzuspüren, sie zu klassifizieren, ihre Entwicklung nachzuzeichnen und ihre Bedeutung für das künstlerische Schaffen von Castelli zu bestimmen, ist die Aufgabe der folgenden Kapitel. Sie beschäftigen sich, jeweils in chronologischer Reihenfolge, mit den Frauenbildern des Künstlers, mit seinen Männerbildern und mit seinen Selbstbildnissen. Dabei

sollen sowohl die Unterschiede der figürlichen Darstellungen untereinander als auch ihre Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden, um schließlich eine umfassende Übersicht über die gestalterischen und die inhaltlichen Aspekte der Figurenbilder von Luciano Castelli zu erhalten.

4.1.1 Frauenbilder

Obschon das Motiv der weiblichen Bildfigur für das Gesamtwerk von Luciano Castelli von zentraler Bedeutung ist, begann der Künstler doch relativ spät, sich diesem Themenkreis zuzuwenden. Erst nach seiner Übersiedelung nach Berlin wurde die weibliche Bildfigur zu einem wichtigen Aufgabengebiet innerhalb seines künstlerischen Schaffens. Auf seinen Darstellungen aus der Luzerner Zeit hingegen begegnet man weiblichen Bildfiguren – von den Bildern der gemalten Tagebücher abgesehen – noch eher selten. Die folgenden Abschnitte werden zeigen, in welche Teilbereiche sich das Thema des Frauenbildes im Œuvre von Luciano Castelli unterteilen lässt und wie sich die Ikonographie und die Stilart dieser Darstellungen über die Jahre hinweg entwickelt haben.

4.1.1.1 Die Anfänge

Die erste Darstellung, auf der Luciano Castelli eine weibliche Bildfigur wiedergegeben hat, stammt aus jener Zeit, in der sich der Künstler überwiegend mit dem Selbstporträt und mit dem Bildnis seiner Freunde in Luzern befaßte. Die Rede ist von dem 1973 entstandenen Doppelporträt *Marina + Luciano*, das mit Buntstiften, Aquarellfarben, Glimmer und Goldfolie auf Papier ausgeführt wurde und die damalige Freundin des Künstlers an seiner Seite auf der Armlehne eines Polstersessels wiedergibt (Abb. 54). Sie wird dort als selbstbewußte junge Frau geschildert, die im Gesicht aufwendig geschminkt ist. Bekleidet ist sie nach der neuesten Mode mit einer engen Jeanshose, einer weit geschnittenen Bluse mit Spitzkragen und mit einer goldenen Jacke mit Pelzbesatz an den Ärmeln und am Revers. Das Motiv der amerikanischen Flagge, dem die Bluse nachempfunden wurde, ist ein Bekenntnis von Marina zur amerikanischen Jugendbewegung und zur zeitgenössischen Rockmusik. Auf ihrem Kopf trägt sie einen flachen Strohhut, an dessen Stirnseite der Name „Alice Cooper“ und der Titel eines seiner populärsten Lieder zu lesen sind: „Elected“. In ihrer Aufmachung und mit der Haltung ihres Körpers changiert Marina zwischen dem Ausdruck von femininer Eleganz und entspannter Lässigkeit. Mit sicherem Blick schaut sie aus leicht erhöhter Position dem Betrachter entgegen: selbstbewußt, stolz und erhaben. Während sie ihre Beine dem linken Bildrand zugekehrt hat, wendet sie ihren Oberkörper in Richtung des Betrachters. Ihren rechten Arm führt sie körperparallel nach unten, die Hand ruht mit angewinkelten Fingern entspannt auf dem Oberschenkel ihres linken Beins. Ihren linken Arm hingegen führt sie hinter den Rücken des mit langen Haaren und geschminktem Gesicht in transvestitistischer Kostümierung vor ihr auf dem Sessel sitzenden Luciano. Ihre Hand reicht von dort über die Schulter ihres Freundes hinweg zu dessen linken Hand, von der sie zärtlich Besitz ergreift. Mit ihrem körpersprachlichen Ausdruck wird Marina als emanzipierte junge Frau geschildert, die ihre

Ideale von Selbstbestimmung und Modernität auszuleben und zielstrebig in ihre Beziehung zu Luciano einzubringen vermag.

Der Bildtypus dieses im Hintergrund allerdings leer gebliebenen, dadurch den Blick des Betrachters auf die Bildfiguren konzentrierenden Doppelporträts entspricht dem Typus der Darstellung eines Brautpaares, wie es beispielsweise von Peter Paul Rubens auf dem Bildnis von sich und seiner Geliebten Isabella Brant in der Geißblattlaube wiedergegeben wurde. Abweichend vom traditionellen Brautpaarbild verkehrte Castelli die hierarchische Struktur der Figuren allerdings ins Gegenteil: Nicht er selbst, sondern seine junge Freundin wurde in erhöhter Position wiedergegeben, was ihr eine bildbeherrschende und eine die Paarbeziehung dominierende Rolle zuweist. Im ostentativ solidarisch-gemeinschaftlichen Miteinander der Bildfiguren erinnert dieses Doppelporträt allerdings zugleich auch an den Typus des Freundschaftsbildes der deutschen Romantik. Gerade die zärtliche Berührung der Hände sowie der gemeinsame Blick der Porträtierten in Richtung des Betrachters haben in der Ikonographie des Freundschaftsbildes eine besondere, den Betrachter persönlich ansprechende und ihn emotional anrührende Funktion. Ähnlich wie auf den Freundschaftsbildern der Romantik, ähnlich aber auch, wie auf einigen Darstellungen von Liebespaaren aus dem frühen 19. Jahrhundert, deutet auf dem Gemälde von Luciano Castelli das Motiv der Berührung der Hände zugleich auf ein vertrautes Beziehungsverhältnis der Bildfiguren hin, das von emotionaler Wärme und von dem Gefühl der Fürsorge getragen ist.

Der Figurentyp, den Castelli mit Marina porträtierte, ist der einer attraktiven, mondänen und selbstbewußten jungen Frau, die extravagant und verführerisch wirkt. Dabei entspricht sie dem idealen Frauenbild des Künstlers, das er in seinen transvestitischen Selbstinszenierungen aus der Zeit anfangs der 70er Jahre gleichermaßen idealtypisch verkörperte. Während sich Castelli auf seinen Selbstbildnissen als *Lucille* oft in koketten, lasziven und provozierenden Posen zeigte (z. B. Abb. 33-43 oder Abb. 50), liegt die Betonung der Erscheinungswirkung von Marina jedoch eher in ihrer nonchalanten, lässigen und zugleich extravaganten Art. Castelli hingegen wirkt auf dem Doppelporträt *Marina + Luciano* bei weitem nicht so exaltiert wie auf den anderen Selbstbildnissen aus dem gleichen Jahr. Vielmehr schildert er sich hier als sensible Bildfigur, die sich mit weit geöffneten Augen und strahlendem Gesicht in seine Welt der Phantasie und des Rollenspiels träumt. Dieses feinsinnige und verträumte Wesen ist zwar eine typologisch deutlich anders charakterisierte, doch gleichermaßen idealtypisch entwickelte Vorstellung vom Weiblichen, das in der Vorstellungswelt des Künstlers und in der Ikonographie seiner Bilder gewissermaßen den Gegenpol zur vamphaften *Femme fatale* markiert. Auch in diese Rolle hat sich Castelli in seinen transvestitischen Selbstinszenierungen bisweilen hineingeträumt (z. B. Abb. 32 oder Abb. 48 f). In Marina scheinen beide Ideale mit einander zu verschmelzen: der introvertierte, sensible und körpersprachlich zurückhaltende Frauentyp ebenso wie der verführerische, extravagante und provozierende Frauentyp.

Nach dem Doppelporträt *Marina + Luciano*, das kein autonomes Frauenbild gewesen ist, sondern eher in die Kategorie des Freundschaftsbildes fällt, dauerte es ganze vier Jahre, ehe sich Castelli erneut mit der Darstellung einer weiblichen Figur befaßte. In der Zwischenzeit schuf er zahlreiche fotografische Selbstinszenierungen (z. B. Abb. 67-69 oder Abb. 70-73) und seit 1976 eine Vielzahl von Selbstporträts, die zwar androgyn und manchmal sogar ausgesprochen fraulich erscheinen, sich jedoch bei genauem Hinsehen als Selbstdarstellungen des Künstlers in effeminiertem Aufmachung erweisen (z. B. Abb. 88, Abb. 95 oder Abb. 103). Erst ab 1977 entstanden erneut solche Darstellungen, auf denen weibliche Bildfiguren zu sehen sind. Unter ihnen ist die abermals als Doppelporträt ausgeführte, erneut dreiviertelfigurig konzipierte und die Figuren wieder vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund zeigende Darstellung *Mr. & Mrs. Universum* von besonderem Interesse (Abb.

107). Der Frauentypus, den Castelli auf diesem Bildnis porträtiert, ist der einer sportlich durchtrainierten, schlanken, dabei nicht allzu groß gewachsenen jungen Frau mit langen schwarzen Haaren. Ihr Bauch ist eben, ihre Taille ist zierlich, doch ihre Arme sind muskulös und sehnig durchgebildet. Insgesamt wirkt ihr Leib an der Seite des athletisch gestählten Mannes, der seinem rechten Arm um ihre Hüfte legt, fraulich und schmal. Ihr spärlich bedeckter Busen, die schlanke Taille, die breiten Hüften und die prallen Oberschenkel lassen sie trotz ihres strammen Körpers feminin erscheinen. Etwas herb hingegen wirken die Züge ihres mit schwarzem Lippenstift zwar auffällig aber nur leicht geschminkten Gesichts, in dem die Züge von Luciano Castelli zu erkennen sind. Statt Mrs. Universum porträtgenau abzubilden, gab der Künstler lediglich ihren Körper wieder. Ihr Gesicht hingegen ersetzte er durch sein eigenes, so daß diese Darstellung inhaltlich schließlich mehr mit den transvestitischen Selbstinszenierungen des Künstlers und mit seinen Rollenspielen zu tun hat als mit der Darstellung einer jungen Frau: Nicht als Lucille gab sich Castelli hier wieder, sondern als Mrs. Universum, die ihrer prächtigen Muskeln und ihres wohl geformten Körpers wegen von allen bewundert wird.

Anders als Marina, die sich als bildbeherrschende Figur souverän in Szene setzt und dabei selbstbewußt dem Betrachter entgegen blickt, anders auch als ihr durchtrainierter Partner, scheint Mrs. Universum von der Anwesenheit des Betrachters keine Notiz zu nehmen. Wiewohl sie allen Anlaß dazu hätte, sich stolz seinen Blicken darzubieten, wirkt sie eher zurückhaltend, passiv und beinahe scheu. Dabei zeigt sie ihren Körper im vorteilhaften Dreiviertelprofil nach rechts, während der stählerne Leib ihres Kollegen in leicht von der Seite gesehener repräsentativer Vorderansicht wiedergegeben wurde. Die Art und Weise, wie sich die beiden Figuren mit ihren halb nackten Körpern einander zuwenden, ihre unterschiedlichen Größen, die dem Mann eine bildbeherrschende Funktion zuschreiben, umgekehrt die motivische Zurücknahme der wie eine Nebenfigur an den linken Bildrand gerückten Frau, darüber hinaus die partielle Nacktheit der Figuren und ihr ostentatives Auftreten als Paar lassen *Mr. & Mrs. Universum* wie eine Neufassung des Themas *Adam und Eva* erscheinen. Allerdings sind die beiden Bildfiguren hier nicht im Paradiesgarten zu sehen, sondern vor einem neutralen, gestalterisch ausgespart gebliebenen Hintergrund. Mit seiner ikonographietypologischen Nähe zur Tradition der Darstellungen von Adam und Eva steht dieses Doppelporträt im Œuvre von Luciano Castelli ziemlich alleine. Motivisch erfährt dieser Typus auf den späteren Paarbildern des Künstlers keine Fortführung.

Interessant an den Gemälden *Mr. & Mrs. Universum* und *Marina + Luciano* ist, daß es sich jeweils um zweifigurige Bildanlagen handelt, auf denen die Porträtfiguren mit ihrer auf einander bezogenen Körpersprache als zusammengehöriges Paar wiedergegeben werden. Dabei erweisen sich die Körperhaltungen der Bildfiguren auch dann, wenn etwa Mrs. Universum so tut, als würde sie die Anwesenheit des Zuschauers nicht bemerken, und wenn sie, statt in Richtung des Betrachters zu blicken, gedankenversunken über den rechten Bildrand hinaus in die Ferne schaut, als deutlich auf ihre Betrachterwirkung hin konzipiert.

Ebenfalls stark auf die Anwesenheit des Betrachters ausgerichtet sind auch die zwei Jahre später entstandenen Büstenporträts *Irene*, die Castelli kurz nach seinem Umzug nach Berlin von seiner damaligen Freundin geschaffen hat (Abb. 114-117). Dabei mühte sich Castelli um eine möglichst porträtgenaue Erfassung der individuellen Züge der jungen Frau und zugleich darum, verschiedene Facetten ihres Wesens wiederzugeben. Irene konnte von unpräntiöser Nonchalance sein (Abb. 114), von suggestiver verführerischer Kraft (Abb. 115) oder von heißblütigem Erotizismus (Abb. 116). Psychologische Aspekte haben begonnen, in die Frauenbilder von Luciano Castelli einzufließen und das Porträt als bildlichen Ausdruck der inneren Befindlichkeiten des Modells zu begreifen.

Ebenfalls 1978 schuf Castelli die jetzt auf die erotische Reizwirkung des nackten Leibes ausgerichtete Darstellung *Red Jumbo Girl* (Abb. 193). Gezeigt wird vor gestalterisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund eine durch drei Bildränder stark überschrittene, lediglich mit einem schmalen Spitzenhöschchen bekleidete junge Frau, die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung eine ähnliche Pose eingenommen hat wie Mrs. Universum. Durch die Formung eines Hohlkreuzes wird die jetzt allerdings unbedeckt gebliebene füllige Brust nach vorne gestreckt und zugleich die Schmalheit der Taille betont. Infolge der Wendung der Figur ins Dreiviertelprofil nach links, werden ihre Umrisse sowie die natürlichen Höhlungen und Wölbungen ihres fast nackten Leibes voll zur Geltung gebracht. In einer latenten Ausdrucksbewegung hat das anonym gebliebene *Red Jumbo Girl* seine Arme angewinkelt. Dabei hantiert es mit seinen Fingern spielerisch, vielleicht auch als Zeichen einer inneren Unsicherheit vor dem Bauch. Das durch den oberen Bildrand jäh überschrittene Gesicht richtet die Frau mit lasziv geöffnetem Mund dem Betrachter entgegen, das lange wallende Haar fällt ihr in großen Locken über die Schultern. Obschon es infolge der Überschneidung des Gesichts durch den oberen Bildrand nicht zu einem Augenkontakt zwischen ihr und ihrem Betrachter kommt, wird dieser aufgrund die Wendung ihres Kopfes in seine Richtung doch ganz persönlich angesprochen.

Gegenüber den früheren Frauenbildern tat Castelli mit dem *Red Jumbo Girl* ikonographisch einen großen Schritt in Richtung des erotischen Frauenbildes und in Richtung solcher Darstellungen, auf denen sich die abgebildeten Frauen unter der bewußten Entfaltung der erotischen Reize ihres nackten oder halb nackten Körpers den Blicken des Betrachters präsentieren. Auf den frühen Frauenbildern war die erotische Ausstrahlung der Figuren eher unterschwellig gegeben (z. B. Abb. 54 oder Abb. 115). Jetzt, auf dem Gemälde *Red Jumbo Girl*, gelangte sie körpersprachlich unverhohlen zum Ausdruck, wobei nicht nur der nackte, in roten Farben wiedergegebene vollbusige Leib an sich, sondern auch und gerade der lasziv geöffnete Mund stark zu der erotischen Erscheinungswirkung der Bildfigur beiträgt.

Der Frauentyp, den Castelli auf *Red Jumbo Girl* zeigt, unterscheidet sich konstitutionstypologisch kaum von den weiblichen Figuren seiner früheren Frauenbilder. Mit Ausnahme der etwas kleiner dargestellten Mrs. *Universum* waren es stets groß gewachsene, schlanke, sportlich durchtrainierte Frauen, die Castelli auf seinen Bildern zeigte: Junge Frauen mit langen dunklen Haaren, die sie unter einem Hut verbergen (Abb. 54), die sie hinter dem Kopf zusammenbinden (Abb. 114) oder die sie offen über ihre Schultern fallen lassen (Abb. 107). Im Gesicht sind sie meist stark geschminkt und tragen dabei einen leuchtend roten, bisweilen mit Lipgloss zum Glänzen gebrachten Lippenstift, Wangenrouge und Lidschatten (Abb. 54). Nicht selten scheinen ihre Wimpern schwarz getuscht und ihre Augenbrauen dunkel gefärbt zu sein (Abb. 114). In dieser Aufmachung wirken die Gesichter dieser Frauen strahlend und verführerisch zugleich. Selbst dann, wenn sie mit ihren wohlproportionierten Leibern nicht auf dem Bild zu sehen sind, sondern lediglich als Büsten wiedergegeben wurden, wirken sie anziehend und begehrenswert (z. B. Abb. 115). Durch ihre bildauswärts gerichteten Blicke scheinen sie den Betrachter streng ins Visier zu nehmen, so daß sich ein dialogisches Beziehungsverhältnis zwischen ihm und der Bildfigur ergibt. Dabei konzentrieren sich die Blicke des Betrachters ganz auf die Figur, die vor motivisch ausgespartem (Abb. 54 und Abb. 107), flächig beruhigtem (Abb. 115) oder lediglich ausschnitthaft angedeutetem, dabei kaum tiefenräumlich sich entfaltendem und nur geringe Aufmerksamkeit beanspruchendem Hintergrund befindet (Abb. 114).

Nicht nur der Gesichtsausdruck, auch die Körperhaltungen der Frauen auf den Darstellungen von Luciano Castelli sind, soweit sie innerhalb des Bildgevierts zu sehen sind, von lässiger (Abb. 54), manchmal mondäner (Abb. 115) oder lasziver Art (Abb. 107), die sich, je später die Bilder entstanden sind desto augenscheinlicher,

ins Erotische wendet (Abb. 193). Eine interessante Nebenbeobachtung in diesem Zusammenhang betrifft den figurlichen Ausschnitt der Frauen auf den Bildern von Castelli: Ganzfigurige Darstellungen gab es auf seinen frühen Frauenbildern nicht. Meist bildete er die weiblichen Figuren bis zu den Oberschenkeln ab (Abb. 54 und Abb. 107) oder zeigte er sie im nahansichtigen und motivisch eng gefaßten Büstenporträt (Abb. 114 f). Marina, auch dies ist eine bemerkenswerte Ausnahme, wurde als einzige Frau auf den frühen Arbeiten des Künstlers *sitzend* abgebildet (Abb. 54). Alle anderen weiblichen Figuren aus der Anfangszeit des Frauenbildes im Œuvre von Luciano Castelli sind hingegen als *Stehende* zu sehen – selbst dann, wenn sie, wie etwa in den Darstellungen Abb. 114-117, lediglich als Büsten wiedergegeben wurden.

In der Zeit um 1977/78 hatte sich nicht nur der Malstil des Künstlers verändert, sondern auch die Ikonographie seiner Werke. Dies läßt sich nicht zuletzt an den Frauenbildern beobachten, die bereits mit dem *Red Jumbo Girl* (Abb. 193) damit begonnen haben, die Erscheinungswirkung ihrer Figuren vom lässig Eleganten (Abb. 54) bzw. Mondänen (Abb. 115) zunächst ins Laszive, bald aber auch ins dezidiert Erotische überspielen zu lassen. Ab 1978/79 wurde die erotische Ausdruckswirkung ein fester Bestandteil der Frauenbilder von Luciano Castelli. Natürlichkeit, Anziehungskraft, Verführungskraft und Provokation – dies sind die körpersprachlich in Erscheinung tretenden Dispositionen, die auf den Frauenbildern von Castelli von nun an immer deutlicher zum Ausdruck gelangen sollten.

4.1.1.2 Das erotische Frauenbild

Die ersten Darstellungen weiblicher Figuren waren auf den Bildern von Luciano Castelli im Hinblick auf ihre erotische Reizwirkung noch eher verhalten. Gewiß hat etwa das Porträt von Marina an der Seite von Luciano in seiner Aufmachung als Lucille mit der lässig getragenen Kleidung und dem aufwendig geschminkten Gesicht zugleich auch etwas Laszives, doch von einer tatsächlich erotischen Erscheinungswirkung ist dieses Doppelbildnis nicht (Abb. 54). Obschon die weiblichen Figuren auf den etwas später geschaffenen Frauenbildern bereits halb nackt zu sehen waren, sind auch die dort nur spärlich bekleidet wiedergegebenen Körper mit ihren unpräzisen Haltungen von einer ungezwungen und natürlichen Lässigkeit, die unschuldig und naiv anmutet und auch hier eine erotische Ausstrahlung im engeren Sinne eher vermissen läßt (Abb. 107). Erst mit den *Irene*-Porträts von 1978 gewinnt das Frauenbild bei Castelli einen lasziven Beigeschmack, der nach zurückhaltenden Anfängen (Abb. 114) allmählich immer massiver wurde (Abb. 115 f) und mit der anonymen Figur des Gemäldes *Red Jumbo Girl* (Abb. 193) schließlich damit begann, ins Erotische überzuspielen.

Das Gemälde *Red Jumbo Girl* markiert mit seiner moderaten erotischen Erscheinungswirkung den Auftakt zu einer Reihe von Darstellungen, auf denen die erotischen Motiv- und Bedeutungszusammenhänge allmählich immer offener zutage treten. Die Entwicklung, die das Frauenbild im Œuvre von Castelli jetzt genommen hat, geht bis an die Grenzen des guten Geschmacks. In der Absicht, den Betrachter mit seinen Bildern zu provozieren und zu schockieren, machte Castelli dabei selbst vor solchen Motiven nicht halt, die in ihrer unverblünten, bisweilen tabüüberschreitenden Direktheit von so hoher erotischer Brisanz sind, daß sie fast schon ins Pornographische überspielen.

4.1.1.2.1 Auftakt

Seit um 1978/79 wurde das erotische Frauenbild zu einem der am häufigsten behandelten Themen im Œuvre von Luciano Castelli. Er zeigte die weibliche Figur jetzt überwiegend in solchen motivischen Zusammenhängen, in denen sie ihre Geschlechtlichkeit durch das Einnehmen entsprechender Posen körpersprachlich betont oder in denen sie tatsächlich sexuelle Handlungen an sich vornimmt bzw. an sich vornehmen läßt.

Auf den Darstellungen aus der Zeit vor 1978 ist zu beobachten, daß die Bekleidung der weiblichen Bildfiguren allmählich immer spärlicher wurde. Umgekehrt haben wir gesehen, daß der Ausprägungsgrad des Laszi-ven kontinuierlich zugenommen hat. Die ersten tatsächlich erotischen Frauenbilder sind ab 1978/79 entstanden. Sie fallen zeitlich mit der Übersiedelung des Künstlers nach Berlin zusammen und haben mit der freizügigen Atmosphäre zu tun, die in dieser Metropole herrschte. Zu den ersten ins Erotische überspielenden Frauenbildern von Castelli gehören die Darstellungen *Red Jumbo Girl* (Abb. 193) und *Jenny (blau)* (Abb. 195), aber auch die von latenter Autoerotik erzählende Darstellung *Mädchen Busen haltend* (Abb. 194) sowie *Zwei küssende Mädchen*, auf der Castelli zum ersten Mal den Gegenstand der lesbischen Liebe thematisierte (Abb. 196). Die lesbische Liebe sollte den Künstler während der ganzen 80er Jahre als Bildmotiv beschäftigen. Da sie eines der zentralen Themen innerhalb der Gruppe des erotischen Frauenbildes bei Castelli ausmacht, sei diesem Motivkreis der erste Abschnitt dieses Kapitels gewidmet.

4.1.1.2.2 Liebe unter Frauen

Das Thema der lesbischen Liebe hat in der bildenden Kunst eine bis in die Antike zurückreichende, allerdings bereits damals nicht allzu häufig dargestellte Tradition⁷¹. Während die Abbildung sich zärtlich berührender Frauen in frühchristlichen Zeiten und im Mittelalter weitestgehend tabu gewesen ist, begegnet man ihr in der Kunst der Neuzeit allmählich immer öfter, wobei dieses Thema dort zunächst in kulturell verfeinerter und motivisch zurückhaltender Weise behandelt wurde. Stärker verbreitet hingegen war das Motiv der lesbischen Liebe im sinnenfrohen Zeitalter des Barock, wo es überwiegend auf anonymen Kupferstichen behandelt wurde. Seine größte Popularität dürfte dieses Thema in der bildenden Kunst des 18. und des 19. Jahrhunderts erlangt haben, wo es erneut in den Bereich des zunächst kleinformatig ausgeführten, erst im Lauf des 19. Jahrhunderts auch auf größeren Leinwänden geschaffenen Tafelbildes Einzug gehalten hat.

Bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein begegnet man der Darstellung der lesbischen Liebe in verschiedenen motivischen Zusammenhängen immer wieder. Mit den gesellschaftlichen Verfemungen der gleichgeschlechtlichen Liebe und ihrer strafrechtlichen Verfolgung während des III. Reichs wurde die ikonographische Tradition dieses Themas mit dem Makel des Entarteten behaftet und systematisch dem öffentlichen Bewußtsein entzogen⁷². Erst nach dem Ende der Naziherrschaft wurde die lesbische Liebe als Thema von einigen Künstlerinnen und Künstlern allmählich wieder aufgegriffen. Obschon die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gravierende gesellschaftliche Veränderungen mit sich brachte, die allmählich auch eine Tolerierung der lesbischen Liebe zur Folge hatte, kam es nicht zu einer der Vorkriegszeit vergleichbaren Verbreitung von Bildern mit der Dar-

⁷¹ Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, München 1926, Bd. 2, S. 142 ff.

⁷² Gotthard Feustel, *Die Geschichte der Homosexualität*, Düsseldorf 2003, S. 137-146.

stellung sich liebender Frauen. Die während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer größere Offenheit gegenüber erotischen Themen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die lesbische Liebe aufgrund ihrer gesamtgesellschaftlich untergeordneten Relevanz schließlich bis heute eher ein Randthema geblieben ist.

Vor dem Hintergrund der Geschichte des Motivs der lesbischen Liebe und seiner seltenen Verbreitung in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweist sich die Darstellung sich liebender Frauen im Œuvre von Luciano Castelli als außergewöhnliches Genre. Die früheste Arbeit, die der Künstler 1979 mit der Zeichnung *Zwei küssende Mädchen* diesem Themenkreis gewidmet hat, zeigt zwei im erotischen Liebesspiel sich einander hingebende junge Frauen mit halblangen Haaren (Abb. 196). Die eine liegt, in leichter Draufsicht wiedergegeben, mit gespreizten Beinen dem Betrachter gegenüber auf dem Rücken. Außer einer Bauchkette und bis zu den Oberschenkeln reichenden Seidenstrümpfen, die von Strapsen gehalten werden, trägt sie nichts am Leib. Von rechts nähert sich ihr eine zweite Frau mit nacktem Oberkörper. Sie stützt sich mit ihrer rechten Hand auf der Brust der Liegenden ab und streichelt mit ihrer linken Hand den Bereich ihrer Scham. Zugleich küßt sie die Liegende, die ihren Kopf in Richtung ihrer Freundin gewendet hat und deren Liebkosungen mit geschlossenen Augen hingebungsvoll über sich ergehen läßt. Oberhalb der Schultern der Liegenden deuten zwei kurze Linien ein unter ihren Rücken geschobenes Kissen an, das zu erkennen gibt, daß der Ort des Geschehens ein Schlafzimmer ist. Die weiteren Verhältnisse der räumlichen Umgebung indes, in der sich die beiden Frauen befinden, bleiben motivisch ausgespart.

Die Zeichnung gibt die figürliche Szene nur vage wieder. Sie deutet die Umrisslinien der beiden Frauen und einige markante Stellen ihrer Binnenbereiche an – sparsam genug und mit zahlreichen, bewußt gesetzten Verzeichnungen. Wohl blieb die Darstellung im Hinblick auf ihre motivische Identifizierbarkeit für den Betrachter gut lesbar, doch verhielten sich die Arbeiten von Castelli selten zuvor jemals so skizzenhaft in der Andeutung der Konturen und behandelten sie die anatomischen Gegebenheiten der Figuren bis dahin kaum jemals so wenig differenziert wie hier. Immer wieder brechen die Umrißlinien auf, um nach kurzem Abstand an einer anderen Stelle fortgeführt zu werden. Weite Regionen der Binnenbereiche blieben gestalterisch ausgespart und erscheinen, obwohl den Figuren infolge der von unten nach oben sich verjüngenden perspektivischen Verkürzungen der Eindruck von voluminösen Körpern insgesamt sehr wohl erhalten geblieben ist, raumlos und flach.

Die wenigen gelben Pinselspuren, mit denen die auf hellvioletterem Grund ausgeführte Zeichnung farblich akzentuiert wurden, haben keine deskriptive, sondern eine gestalterische Funktion. Sie markieren die Strapse der Liegenden ebenso wie einige Stellen ihrer Scham und der Hand der zweiten Figur, was zu einer optischen Verschmelzung dieser Partie führt. Ferner sind die Achselhöhle und, allerdings ohne symmetrische Seitenentsprechung, die Brüste der Liegenden, ihre Stirn, ihr rechtes Augenlid sowie ihre Zunge mit gelber Farbe akzentuiert. Bei der zweiten Figur findet sich das gleiche Gelb im Bereich der Haare und der Brustwarze. Mit Ausnahme der Haare der zweiten Figur sind es also überwiegend die besonders sensiblen Körperregionen der beiden Frauen, die mit gelber Farbe als erogene Zonen ausgewiesen wurden: die Zunge, die Brüste, die Achselhöhlen, die Oberschenkel und der Bereich der Scham. Der rechte Schenkel der Liegenden und ihre Brust, ferner die Kontur ihres rechten Ohres, der Augen und ihres Mundes wurden überdies mit roten Umrißlinien ergänzt. Die zweite Figur wurde farblich im Bereich der Brust, ihres linken Auges und des Mundes mit rotem Buntstift akzentuiert. Auch diese wie beiläufig aufs Papier gebrachten roten Akzente kennzeichnen die besonders empfindlichen Körperregionen der Bildfiguren und wirken wie ein koloristischer Stimulus, der ihre erotische Erscheinungswirkung intensiviert.

Eine Anspielung des Künstlers an seine frühere Praxis, Kleidungsstücke und Accessoires mit glänzenden oder glitzernden Materialien wiederzugeben, findet sich in dem Motiv der silbernen Bauchkette, die mit einem metallisch schimmernden Klebeband ausgeführt wurde. Neu hingegen ist das hier zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit zum Einsatz gebrachte Gestaltungsprinzip des *Non finito*, das die Darstellung wie eine lapidare Skizze erscheinen läßt. Bereits auf einigen kurz zuvor entstandenen Arbeiten bereitete sich diese Tendenz zur offenen Gestaltung vor, etwa im Bereich der Brust auf dem Porträt *Irene* Abb. 115 oder in der skizzenhaften Ausführung der Figur des Gemäldes *Red Jumbo Girl* (Abb. 193). Auch die figürlichen Motive vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund wiederzugeben, ist eine Vorwegnahme dieses Prinzips des absichtlich unvollendet Gebliebenen. Nie zuvor jedoch verhielt sich Castelli im Gestalterischen so lapidar wie hier. Dennoch wirkt das Bild durch die Ausgewogenheit der Komposition sowie durch das verminderte Kolorit in sich überraschend geschlossen. Die ästhetische Grenze des Bildes, die dessen Ausschnitthaftigkeit relativiert und den Eindruck vermindert, die dargestellte Szene müsse sich über das Bildgeviert hinaus in den Realraum des Betrachters fortsetzen, wird dabei entscheidend durch die strikte Einhaltung eines imaginären Randes definiert, der entlang aller vier Seiten des Bildes in gleicher Breite eingehalten wurde.

Der figürliche Typus, den Castelli auf der Darstellung *Zwei küssende Mädchen* zeigt, ist der von schlanken jungen Frauen mit mittelgroßem Busen und wohlgeformtem Gesicht. Anders als auf früheren Bildern haben sie hier keine langen Haare, die sie offen oder hinter dem Kopf zusammengesteckt tragen, sondern eine halb lange Frisur. Auch sind die Haare nicht, wie bis dahin auf den Frauenbildern von Castelli meist zu sehen, dunkel oder mittelhell wiedergegeben, sondern wirken sie infolge fehlender gestalterischer Andeutungen hell. Die gelben Farbspuren, die am Hinterkopf der zweiten Figur auszumachen sind, geben Anlaß zu der Vermutung, daß zumindest sie tatsächlich blonde Haare hat. Trotz ihrer gegenseitigen Hingabe wirken die Bildfiguren in ihrem körpersprachlichen Ausdruck selbstsicher und souverän. Erneut schildert Castelli auf dieser Zeichnung solche Frauen, von denen der Betrachter den Eindruck hat, sie wüßten, was sie wollen, und täten, wozu sie Lust haben. Vielleicht ist es gerade diese ungezwungene natürliche Selbstbestimmtheit, mit der sie sich ihrem wollüstigen Treiben hingeben, die das an und für sich drastisch den Blicken des Betrachters vor Augen geführte Motiv in seinem provokativen Ausdruck relativiert.

Ähnlich verhält es sich auch auf der 1980 entstandenen Arbeit *Spielende Mädchen* (Abb. 197). Dabei handelt es sich um die Darstellung einer mit schwarzer Leibwäsche bekleideten jungen Frau, die eine zweite Frau an ihren Hand- und ihren Fußgelenken gefesselt hat und diese durch Straffen und Strecken der Seile wie eine Marionette in unbequeme Positionen zwingt. Obschon diese zweite Frau mit ihrem Blick zum Betrachter selbstbewußt wirkt, ist sie doch ganz der Willkür ihrer Herrin ausgeliefert. Bekleidet sind die Bildfiguren lediglich mit ihrer Leibwäsche. Zusätzlich tragen sie bis zu den Oberschenkeln reichende, von Strapsen und Bändern gehaltene Strümpfe und hochhackige Stöckelschuhe. Mit ihren lackledernen Kleidungsstücken wirken sie auf den Betrachter provozierender als die Darstellung nackter Frauen. Die Körperhaltung der Frau mit gegrätschten Beinen gelangte bereits in der Gestalt der Liegenden auf der Zeichnung *Zwei küssende Mädchen* in ähnlicher Weise zur Darstellung (Abb. 196), wurde hier jedoch zu einer die Beine in die Höhe streckenden Position modifiziert. Ikonographiegeschichtlich läßt sich dieser figürliche Typus, der in seiner motivischen Direktheit an die Position des *Barberinischen Fauns*⁷³ erinnert, bis in die Antike zurückverfolgen, war allerdings in jener mit beiden Beinen in die Höhe genommenen Variante bis dahin eher im Bereich der erotischen Erbauungsfotografie geläufig als in dem der bildenden Kunst. Wiewohl für das Motiv einer auf dem Rücken liegenden Frau mit gespreizten Beinen

⁷³ Römisch, *Schlafender Satyr*, sog. *Barberinischer Faun*, um 220 n. Chr., Marmor, Höhe 251 cm, München Glyptothek.

eine ikonographiegeschichtliche Tradition insbesondere aus der Zeichnung des 19. und des 20. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann (z. B. Auguste Rodin oder Rudolf Schlichter), bezog sich Castelli bei seiner Darstellung weder im Zusammenhang mit der Figur der Liegenden noch im Zusammenhang mit der sich zu dieser herabbeugenden, eine Hand ans Gesäß sich führenden, mit der anderen hinter dem Kopfende der Bettstatt die Seile arretierenden jungen Frau auf entsprechende Vorbilder. Stattdessen erinnert das hier gezeigte Motiv eher an die Ikonographie erotischer Herrenmagazine. Sowohl die Frisuren der beiden Frauen als auch der Schnitt ihrer Dessous, die mit den hoch angesetzten Bündeln noch ganz der Mode der 50er Jahre entsprechen, spielen auf entsprechende Motive aus der amerikanischen Pin-up-Fotografie aus den 50er Jahren an, wie sie etwa in der Zeitschrift *Bizarre* veröffentlicht wurden⁷⁴. Nicht also auf dem Gebiet der „Hochkunst“, sondern eher im Bereich der erotischen Populärfotografie ist nach ikonographischen Vorbildern für die Darstellung *Spielende Mädchen* zu suchen.

Zugleich war *Spielende Mädchen* das erste Bild von Luciano Castelli, auf dem er das Thema der erotischen Fesselung behandelte. Es steht am Anfang einer Reihe von Darstellungen gefesselter Frauen, die der Künstler bis in die 90er Jahre hinein verschiedentlich variierte (z. B. Abb. 305 oder Abb. 538). Im Zusammenhang mit dem Thema der lesbischen Liebe war das Motiv der erotischen Fesselung jedoch eher die Ausnahme. Sie bildthematisch zu behandeln hieß für Castelli nicht, sadomasochistische Sexualpraktiken darzustellen oder gar im Sinne einer sittengeschichtlichen Anthologie diverse Spielarten des (gleich-)geschlechtlichen Miteinanders zu illustrieren, sondern war für ihn gleichbedeutend mit der Steigerung des erotischen Ausdrucks der weiblichen Bildfigur.

Im Dienst der Steigerung der erotischen Ausdruckswirkung steht auch das Thema der lesbischen Liebe an sich, bei dem Castelli nur wenig daran gelegen war, gleichgeschlechtliche Interessensneigungen im Sinne eines gesellschaftspolitisch relevanten Kommentars zum Thema seiner Bilder zu machen, sondern bei dem es ihm vor allem darum ging, die erotische Reizwirkung der Bildfigur auf den Betrachter zu intensivieren. „Es ging mir nicht darum, zwei Lesbierinnen zu malen“, sagte Castelli über diese Bilder, „ich habe da viel mehr Spielraum in meiner Phantasie. Das *Spielerische* steht für mich auf diesen Bildern im Vordergrund, der natürliche, ungezwungene Umgang mit der Sexualität und die Freude der Menschen daran, ihre Sexualität frei zu genießen“⁷⁵. Darauf angesprochen, daß auf diesen Bildern nicht etwa ein heterosexuelles Liebespaar gezeigt wird, sondern zwei Frauen, erklärt er, daß es sich bei diesen Darstellungen um Bilder handelt, die in erster Linie mit mentaler Offenheit zu tun haben und mit einer geistigen Freizügigkeit. Das Motiv zweier sich liebender Frauen repräsentiert also nicht nur das Phänomen der lesbischen Liebe an sich, sondern steht zugleich für das Prinzip der Toleranz, der Ungezwungenheit und der Offenheit für neue Erfahrungen. „Darüber hinaus“, sagt er weiter, „finde ich es ziemlich erotisch, wenn zwei Frauen mit einander spielen“. Daß Castelli das geschlechtliche Treiben zweier Frauen als „Spiel“ bezeichnet, ist charakteristisch für die Denkart des Künstlers und zugleich ein Beleg für die lockere Einstellung, die er dem Thema der lesbischen Liebe entgegenbringt und mit der er dem Abweichen von normativen Verhaltensmustern grundsätzlich begegnet.

Nicht auf populärfotografische Bildvorlagen, sondern auf eine Invention von Pierre Molinier gehen die 1981 entstandenen Bilder *Amities Molinier* bzw. *Rosi mit Molinier-Frauen* zurück (Abb. 198 ff). Sie beziehen sich auf dessen Motiv *Kommunikation der Liebe*, das der mit Castelli befreundete Künstler im Sinne eines phantasievoll halluzinierten Themas ursprünglich als die autoerotische Begegnung einer jungen Frau mit sich

⁷⁴ Eric Kroll (Hrsg.), *The Complete Reprint of John Willie's Bizarre*, 2 Bde., Köln 1995.

⁷⁵ Luciano Castelli in einem unserer Gespräche.

selbst geschildert hat⁷⁶. Castelli interpretierte die von Molinier gezeigte Szene als Thema der lesbischen Liebe um und definierte sie als das erotische Miteinander zweier im Liebesakt verschmelzender junger Frauen. Im Hinblick auf ihre ikonographische und stilistische Besonderheiten werden die Darstellungen dieser Reihe im Kapitel 4.2.2 ausführlicher zu besprechen sein. Hier soll der Hinweis genügen, daß die erotische Reizwirkung dieses Motivs im Vergleich zu den früheren Darstellungen des Künstlers aus dem Themenkreis der lesbischen Liebe eine deutliche Intensitätssteigerung erfahren hat. Diese Steigerung erfolgte auf ikonographischer Ebene insbesondere dadurch, daß das Liebesspiel an sich mit dem drastischen Motiv der Penetration durch einen Godemiché in die Nähe des Pornographischen gerückt wird, und auf der Ebene des Gestalterischen durch eine wuchtig auf die Bildfläche geklatschte Pinselführung sowie eine explosionsartig auf dem Bild sich ausbreitende Farbigkeit, die im Zusammenspiel mit der Fulminanz des Pinselschlags den Geschlechtsakt als physisch nachempfindbaren Höhepunkt der Liebesbeziehung zwischen den beiden Figuren definiert. Mit dem ekstatischen Duktus und der unmißverständlichen Direktheit der motivischen Zusammenhänge, aber auch durch die monumentalen Bildformate, auf denen diese Gemälde ausgeführt wurden, zählen sie innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli zu den eindringlichsten, vielleicht auch zu den einprägsamsten Werken aus der Reihe von Darstellungen zweier sich liebender Frauen.

Der figürliche Typus, den Castelli auf diesen Bildern zeigt, war durch jene Frauen vorgegeben, die Molinier auf seinen Fotomontagen und den nach ihnen als motivische Vorlagen geschaffenen Zeichnungen und Gemälden dargestellt hat. Bei ihnen handelt es sich um sehr fraulich wirkende, dabei rundlich geformte, dennoch schlank gewachsene Figuren mit vollen Brüsten, prallen Schenkeln und stark geschminkten Gesichtern. Ihre langen dunklen Haare fallen ihnen in großen Schwüngen über die Schultern. Es waren Frauen, wie Molinier sie auf seinen aufwendig retuschierten Fotocollagen verschiedentlich zeigte⁷⁷: Frauen, die Selbstbewußtsein und Hingabefähigkeit ausstrahlen, die Lust an ihrem eigenen Körper haben, Freude an der Berührung und daran, die intimsten Stellen ihres nackten oder halb nackten Leibes den Blicken des Betrachters zu präsentieren. Als Castelli seine Variationen über das Motiv von Pierre Molinier schuf, verfolgte er damit zugleich mehrere Ziele: Zum einen ging es ihm darum, sich ein neues Sujet aus dem Themenkreis der lesbischen Liebe zu erschließen. Zum anderen fand er in den Frauen von Molinier eine konstitutionstypologische Entsprechung seiner eigenen Idealvorstellungen von der äußeren Gestalt des Weiblichen (vgl. hierzu etwa den figürlichen Typus auf dem Gemälde *Red Jubo Girl*, Abb. 193). Und last but not least ging es ihm bei diesen Darstellungen, dies bringt der Titel *Amities Molinier* deutlich zum Ausdruck, um die Ausführung einer Hommage an den 1976 aus dem Leben geschiedenen Künstler, dem Castelli auf diese Weise ein ganz persönliches Denkmal setzen wollte. So handelt es sich bei den Darstellungen *Amities Molinier* um eine Fortführung des von Castelli zwei Jahre früher begonnenen Themas der romantischen Liebe zwischen zwei einander sich hingebenden Frauen (Abb. 196) und markieren sie zugleich den Auftakt zu einer Serie von Hommagen, mit denen sich der Künstler nachträglich bei Molinier für dessen Freundschaft und für dessen Anregungen zu neuen Bildern bedankte.

Nach der Reihe *Amities Molinier* setzte sich Castelli zunächst nicht mehr mit dem Motiv zweier sich liebender Frauen auseinander. Stattdessen widmete er sich nun verstärkt dem Thema der erotischen Fesselung. Auf dem 1982 geschaffenen Gemälde *Gruppensex* (Abb. 201) tritt das Thema der lesbischen Liebe in Gestalt einer nach vorne gebeugten Frau, die mit ihrer Zunge die nackte Brust einer zweiten jungen Frau liebkost, zwar durchaus in Erscheinung, doch ist es dort zu einem beiläufigen Nebenmotiv verkümmert. Wiewohl Castelli auch spä-

⁷⁶ Pierre Molinier, *Die Kommunion der Liebe*, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.

ter immer wieder zwei oder mehrere nebeneinander angeordnete Frauen abbildete, verzichtete er jetzt doch meist darauf, diese Figuren sich zärtlich berühren oder gar sexuelle Handlungen an einander vornehmen zu lassen. Stattdessen wirken die auf diesen Bildern gezeigten Figuren eher wie gemeinschaftlich sich den Blicken des Betrachters anbietende Freundinnen, die gegenseitig oder gegenüber dem Publikum die erotische Reizwirkung ihrer nackten oder halb nackten Körper zur Schau stellen (z. B. Abb. 203 oder Abb. 247). Auf manchen Bildern präsentieren sie sich eher schüchtern den Blicken des Betrachters, auf anderen scheinen sie den Betrachter durch einen lasziven körpersprachlichen Ausdruck provozieren zu wollen (z. B. Abb. 362). Motivische Hinweise auf ein homoerotisches Beziehungsverhältnis gibt es auf diesen 1982 und 1983 ausgeführten Darstellungen indes nicht.

Erst ab 1984 sollte Castelli wieder solche Bilder schaffen, die sich thematisch auf die Erscheinungsformen der lesbischen Liebe beziehen. Zu diesen Bildern zählt die auf Papier ausgeführte Darstellung *Strapse* (Abb. 202), die in motivischer Direktheit zwei im Liebesspiel mit einander sich beschäftigende Frauen zeigt. Beherrscht wird die Szene von einer mit schwarzen Strümpfen und einem schwarzen Strapsgürtel bekleideten jungen Frau, die im halben Profil nach links neben dem Kopfende eines am linken Bildrand angeschnittenen Bettes steht. Auf diesem von vorne dargestellten Polsterbett mit gerundetem Kopfteil liegt quer zu dessen Verlaufsrichtung und von links bildflächenparallel sich in die Szene schiebend eine zweite Frau mit nacktem Oberkörper auf dem Rücken, deren Haupt jenseits der Bettkante rücklings nach hinten baumelt. Die Stehende befindet sich mit ihrem Becken so dicht hinter dem Kopf der Liegenden, daß es dieser ohne Mühe gelingt, ihren Schoß cunnilingual zu lieblosen. Der angewinkelte rechte Arm der Liegenden verschwindet dabei hinter dem Rücken ihrer Freundin und bewegt sich mit der Hand scheinbar in Richtung deren Gesäßes. Mit ihrer linken Hand faßt die Liegende der Stehenden in den Bereich ihrer Scham, um sie zusätzlich zu stimulieren. Auch die Stehende selbst greift sich mit ihrer linken Hand in die Gegend ihres Geschlechts, wo ihre Fingerspitzen die Fingerspitzen der streichelnden Hand der Liegenden berühren. Mit ihrer rechten Hand stützt sie sich bei ausgestrecktem Arm von der Liegefläche des Bettes ab oder streichelt sie, dies ist infolge der motivischen Überschneidung durch den angewinkelten Ellbogen der Liegenden nicht eindeutig zu erkennen, die nackte Brust ihrer Gespielin. Ihren Oberkörper hat sie dabei leicht nach vorne gebeugt, ihren Kopf neigt sie, als würde sie die Brust der vor ihr auf dem Rücken liegenden Bildfigur ins Visier nehmen, beinahe in einem rechten Winkel zur Körperachse nach unten. Ihre Augen hat die Stehende allerdings genießerisch geschlossen, so daß sie sich weniger auf die erotischen Reize ihrer Freundin zu konzentrieren scheint als vielmehr auf ihre eigene sexuelle Erregung.

Abermals lenkte Castelli den Blick des Betrachters ganz auf die im unmittelbaren Vordergrund dargestellten Bildfiguren. Die räumliche Umgebung, in der sie gezeigt werden, steht in keinen tieferen Bedeutungszusammenhängen, sondern ist dem Künstler nichts anderes als ein die figürliche Szene motivisch abrundendes Beiwerk. Die bildflächenparallel angeordnete Wandfläche ist unter der Einhaltung eines kurzen Abstands zu den Umrissen der Figuren sowie zu den Formatgrenzen des Bildes beinahe flächendeckend mit gelber Farbe ausgefüllt. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels folgen dabei weitestgehend den Verlaufsrichtungen der Formatgrenzen des Bildes bzw. in deren Nähe den Umrißlinien der Figuren. Das Bett ist mit gelber Ölkreide in meist senkrecht oder waagrecht geführten Richtungsbewegungen nur skizzenhaft umrissen und in seiner gelben Binnenfarbigkeit mit einigen wenigen roten und dunkelblauen Pinselzügen sparsam akzentuiert. Ein roter Bogen hinter dem Kopf der Stehenden markiert den Schlagschatten, den diese Figur auf die scheinbar nicht weit von ihr ent-

⁷⁷ Roland Villeneuve, *Pierre Molinier. Der Schamane und seine Geschöpfe*, München 1995, dort unter anderem die Abbildungen. S. 49, S. 54 und S. 57.

fernte, ebenfalls bildflächenparallel angeordnete Rückwand wirft und antwortet im Sinne einer farblichen Korrespondenz auf die roten Akzente am unteren Ende des Bildes. Dort spielt das Rot der Liegefläche in das Rot der Haare der Liegenden über und schließlich in das aus Magenta und Schwarz erzielte Violett, das den Bereich zwischen den Schenkeln der stehenden und dem Kopf der liegenden Frau ausfüllt. Am rechten Bildrand deuten einige rechtwinklig zueinander angeordnete hellblaue Umrißlinien ein gleichfalls mit gelber Farbe ausgemaltes Binnenfeld an, das sich motivisch auf ein dort in die Wand geschnittenes Fenster, auf einen vor der Wand stehenden Schrank oder ein aufgehängtes Bild beziehen könnte. Die orthogonal angeordneten Umrißlinien des mit gelber Farbe ausgefüllten Binnenfeldes sind allerdings nicht nur gegenständlich begründet, sondern verstehen sich zugleich auch als kompositorische Antwort auf die Orthogonalen des Bettes und des Bildgevierts als solchem. Insgesamt erweist sich der Hintergrund dieser Darstellung als eine aufs Nötigste reduzierte Schilderung des Raumes, in dem sich die beiden Frauen, als Castelli sie porträtierte, aufgehhalten haben: des Ateliers des Künstlers.

Anders als der Hintergrund, der mit breiten Pinseln in bewegten Rhythmen ausgesprochen malerisch ausgeführt wurde, sind die davor gezeigten Figuren überwiegend mit zeichnerischen Mitteln wiedergegeben. Sie wurden mit gelber, roter, hellblauer und blauer, an einigen Stellen auch mit schwarzer Ölkreide im Umrißlinienstil konturiert und im Binnenbereich dort, wo sich auf den Oberflächen ihrer nackten Leiber schattige Regionen abzeichnen, anstelle von flächigen Verdichtungen mit einigen gelben, hellblauen und manchmal auch rosafarbenen Zickzacklinien ausgefüllt. Anschließend wurden weite Bereiche des Inkarnats der Figuren in einer zarten Schicht mit rosa Ölfarbe überzogen, die so hell ist, daß sie sich vom Weiß des Papiers kaum unterscheidet. Auch die Haare der stehenden Frau, ihre Strümpfe und der Straps Gürtel wurden mit Ölfarbe ausgeführt – allerdings in einem deckenden Schwarz, das hart zu dem hellen Inkarnat der Figuren und zu ihrer gelb gefärbten räumlichen Umgebung kontrastiert. Durch ihre koloristische Gleichbehandlung stehen die langen schwarzen Haare der Hauptfigur dieses Bildes, ihr Straps Gürtel und ihre Strümpfe in einem nicht nur gestalterischen, sondern auch inhaltlichen Bedeutungszusammenhang, der mit jenem erotischen Fetischismus zu tun hat, dem man im Œuvre von Castelli auch auf anderen, nicht das Thema der lesbischen Liebe, ja nicht einmal das Frauenbild überhaupt, sondern das Selbstbildnis des Künstlers in transvestitistischer Aufmachung behandelnden Bildern verschiedentlich begegnet (vgl. hierzu etwa Abb. 24, Abb. 30, Abb. 48 oder Abb. 94 f). Die manchmal in duftiger Zartheit wiedergegebene, oft aber in ihrer lackledernen Erscheinungsoptik wie derbe Fetische anmutende Accessoires – Strapse, Strümpfe, Mieder, spitze Stöckelschuhe dazu oder hochschäftige Stiefel, bisweilen auch langarmige, dabei nicht selten bis über die Ellbogen reichende Handschuhe – sind provozierendes Bildmotiv und erotische Bedeutungsträger zugleich: Accessoires, die auf das sinnliche Lustempfinden der Bildfiguren hinweisen und beim Betrachter selbst dann erotische Assoziationen evozieren, wenn das Motiv an sich überhaupt nicht in einem geschlechtlichen Handlungszusammenhang steht.

Völlig frei von erotischen Accessoires sind die beiden Frauen auf dem Gemälde *Two Nudes* (Abb. 203) bzw. auf den gestalterischen Variationen über das selbe Motiv, die Castelli 1984 geschaffen hat (Abb. 204). Ob schon die Figuren dort keine sexuellen Handlungen an einander vornehmen, sind auch diese Bilder dem Themenkreis der lesbischen Liebe zuzuordnen, denn die intensiven Blicke, die sich die Frauen zuwerfen, die kokette Pose der linken und die zärtlich sich anschmiegenden Bewegungen der rechten Bildfigur deuten ebenso auf ein intimes Beziehungsverhältnis zwischen ihnen hin wie der Gleichklang ihrer Beinstellungen, mit denen sie gegenseitig und zugleich den Blicken des Betrachters ihre nackte Scham präsentieren. Die Freundschaft zweier Frauen wird hier nicht als Geschlechtsakt geschildert, sondern als warmherziges Miteinander. Zum ersten Mal stellte Castelli das Beziehungsverhältnis zweier Freundinnen als überwiegend emotional getragenes, in zärtli-

chen Empfindungen sich entäußerndes romantisches Beziehungsverhältnis dar. Interessant an diesem Motiv ist die Körperhaltung der Bildfiguren, die mit ihrem angehobenen linken Oberschenkel wirken, als stünden sie auf einem Bein. In Wirklichkeit jedoch – und nur so läßt sich die eigentümliche Position der Figuren auf diesen Bildern erklären – handelt es sich hierbei nicht um die Abbildung zweier stehender Frauen, sondern um die Darstellung zweier liegender Figuren, die in strenger Draufsicht wiedergegeben wurden.

Sehr viel handfester als auf den Bildern aus der Reihe *Two Nudes* geht es auf den ebenfalls jeweils in mehreren Fassungen vorliegenden Darstellungen *Kissing Girls* (Abb. 205) bzw. *Two playing girls* (Abb. 206) von 1985 zu, die stilistisch an die aus dem Vorjahr stammende Arbeit *Strapse* anknüpfen (Abb. 202). Aber auch was die Kostümierung der dort gezeigten Frauen angeht und in bezug auf den körperbaulichen bzw. physiognomischen Typus der Bildfiguren erinnern diese Darstellungen stark an die 1984 entstandene Arbeit. Gezeigt wird eine im strengen Profil wiedergegebene, bildflächenparallel auf dem Rücken liegende nackte Frau mit gegrätschten Beinen, auf deren Bauch im breitbeinigen Reitersitz eine zweite, lediglich mit Strapsen und bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfen bekleidete Frau Platz genommen hat. Diese im Profil nach rechts gesehene Figur lehnt sich mit ihrem Oberkörper so weit nach vorne, daß es der unter ihr auf dem Rücken liegenden Frau mit ihrem in die Höhe gereckten Kopf mühelos gelingt, die Brust ihrer Freundin, die sie sich seitlich mit ihren Händen entgegenschiebt, mit der Zunge zu liebkosen. Im gleichen Augenblick preßt die auf ihr sitzende Dunkelhaarige beide Hände auf ihre Pobacken und schiebt sie ihren Unterleib fest über den Bauch der Liegenden. In ihrer ekstatischen Wollust fallen die durcheinander geratenen schwarzen Haare strähnig nach vorne und berühren mit ihren Spitzen beinahe die Stirn der ebenfalls mit schulterlangen, jedoch hellen Haaren ausgestatteten Liegenden.

Der raumlose Hintergrund dieser Darstellungen wird durch einige unregelmäßig über die Bildfläche verteilte, nicht gegenständlich legitimierte, sondern vor allem bewegungsrhythmisch getragene Pinsel- und Kreidespuren farblich akzentuiert. Diese nach kompositionsästhetischen Gesichtspunkten eher gestalterisch begründete denn tatsächlich gegenständlich gemeinte Strukturen sollen den Blick des Betrachters von den im Vordergrund gezeigten Figuren und ihrem geschlechtlichen Treiben nicht ablenken, sondern verstehen sich ganz im Gegenteil als gestalterisches Supplement, das in der Heftigkeit seiner Ausführung die erotische Ekstase, mit der sich die beiden Bildfiguren an einander verlustieren, im Sinne einer abstrakten Kalligraphie unterstreicht.

Erneut bezeichnete Castelli das geschlechtliche Treiben zweier sich liebender Frauen als „Spiel“ (*Two playing girls*). Dabei behandelte er die Figuren so, als ginge es ihnen um ein moralisch unbelastetes, freizügiges und unbeschwertes, in diesem Sinne spielerisches Ausprobieren des eigenen Körpers und des Körpers der anderen. In der begrifflichen Verharmlosung des Bildtitels trieb Castelli die bereits auf ikonographischem Wege an den Betrachter gerichtete Provokation auf die Spitze. Heute, im Zeitalter der ubiquitären Präsenz des Erotischen, rufen diese Darstellungen kaum noch Entrüstungstürme hervor. Als sie geschaffen wurden, waren diese Bilder jedoch ein echter Affront. Castelli verstand sie als Angriff auf den „guten Geschmack“ und als eine Offensive gegen die moralischen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft, die er mit seinen Werken provozieren, schockieren und brüskieren wollte. Sie sollte aus der Reserve gelockt und zu heftigen Reaktionen getrieben werden – zu Reaktionen, zu denen sie andernorts möglicherweise nicht fähig gewesen wäre und die sonst eher in einem Wegschauen oder in einem geheimen sich Delektieren bestanden hätten. Gerade der Antagonismus zwischen dem Begriff des Spiels und der markigen Darstellung tabulos ausgelebter Sexualität sollte das Publikum zu einer intensiveren Beschäftigung mit den Bildern und den auf ihnen thematisierten Inhalten führen, als es bei der konventionellen rezeptiven, eher hedonistisch geleiteten Kunstbetrachtung der Fall ist. Das Aufbrechen von gesellschaftlichen Tabus, mit seinen Bildern das Kunstpublikum zu schockieren und zu provozieren, in diesem

Sinne das Publikum stärker und nachhaltiger mit seinen Werken anzusprechen, als es mit herkömmlichen Motiven möglich ist, seine Bilder intensiver im Gedächtnis der Ausstellungsbesucher nachwirken zu lassen, waren die zentralen Anliegen, die Castelli mit diesen Darstellungen verbunden hat und die ihn schließlich dazu bewegen haben, bis in die Mitte der 80er Jahre hinein in immer wieder anders gearteten motivischen Zusammenhängen weitere tabuüberschreitende Bilder auszuführen.

Nach den eindeutig erotisch gemeinten, das Thema der lesbischen Liebe in aller motivischer Direktheit schildernden Bildern aus den Jahren 1984 und 1985 verabschiedete sich Castelli nach und nach von der Darstellung unverblümt dem Betrachter vor Augen geführter sexueller Handlungen. Die Tabuverletzung an sich, die ihre Wirkung nicht selten dann, wenn sie über die Maße zum Arbeitsprinzip erhoben wird, überraschend schnell verbraucht, hatte für Castelli an Reiz verloren. Statt in der Wahl seiner Motive immer drastischer zu werden und dabei Gefahr zu laufen, das künstlerische Anspruchsniveau zur schieren Effekthascherei verkommen zu lassen, suchte der Künstler jetzt nach subtileren Formen der motivischen Annäherung an das Thema der lesbischen Liebe. So schilderte er auf seinen Bildern nun statt des geschlechtlichen Treibens eher das zärtliche Miteinander zweier oder mehrerer Frauen.

Die 1987 unter dem Titel *Obsession* als Serie geschaffenen Darstellungen dreier Mädchen mit gespreizten Beinen (Abb. 207 f) markieren den Übergang von den drastisch das Thema der lesbischen Liebe behandelnden Bildern hin zu solchen Darstellungen, auf denen die Figuren in einer vor allem emotional getragenen warmherzigen Verbundenheit gezeigt werden. Wiewohl die auf diesen Bildern dargestellten Mädchen in aller Freizügigkeit dem Betrachter den Bereich ihrer Scham zur Ansicht bringen und die bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfe als erotische Accessoires die Nacktheit der Figuren und ihre potentielle Verfügbarkeit motivisch betonen, zeigen die Handlungsfiguren dieser Bilder faktisch doch keine tatsächliche sexuelle Aktivitäten. Statt sich wechselseitig körperlich zu stimulieren, Herzen und drücken sie sich einander, stecken sie schwärmerisch ihre Köpfe zusammen, schmiegen sie sich zärtlich aneinander an und schwelgen sie in einer emotionalen Einmütigkeit, deren pathetische Theatralik ins Schwülstige überspielt. Die Bilder *Obsession* schildern das innige Beziehungsverhältnis dreier fest auf einander eingeschworener Freundinnen, die in hohem Maße intim mit einander sind ohne dabei tatsächlich intim mit einander zu werden. Nicht die lesbische Liebe im Sinn eines körperlichen Verlangens ist das Thema dieser Bilder, nicht das geschlechtliche Miteinander dreier ihre Leiber begehrender junger Frauen, sondern ihr emotionales Beziehungsverhältnis, das sie auf der Ebene ihrer Affekte stärker mit einander verbindet, als es der Geschlechtsakt an sich jemals vermag. Keine der früheren Darstellungen von Luciano Castelli aus dem Themenbereich der lesbischen Liebe zeigt ein so stark von Gefühlen getragenes Miteinander der Bildfiguren. Nicht die jungen Frauen selbst werden in ihrem Handeln von erotischen Obsessionen getrieben, sondern der Künstler ist es (und als Folge seines bildnerischen Tuns am Ende der Betrachter), der im Vorfeld der Entstehung dieser Darstellungen von obsessiven Phantasien geleitet wurde.

Auf den späteren Bildern von Luciano Castelli mit dem Thema zweier oder mehrerer sich liebender Frauen verzichtete der Künstler nicht nur auf die Schilderung des Geschlechtsakts an sich, sondern reduzierte er darüber hinaus auch die erotische Reizwirkung der nackten Figuren – so sehr bisweilen, daß ihre Nacktheit bzw. partielle Nacktheit geradezu genrehaft erscheint (Abb. 417) und die körperliche Nähe der Frauen nicht einem Verlangen nach sexueller Betätigung zu entspringen scheint, sondern ihren warmherzigen Gefühlen für einander bzw. ihrem Bedürfnis nach intimer Vertrautheit und Geborgenheit (Abb. 209 f). Erotische Handlungsabsichten liegen den Bildfiguren jetzt scheinbar nicht mehr zugrunde. Die Ursprünge ihrer emotionalen Verbundenheit liegen nicht im Geschlechtlichen, sondern im Zwischenmenschlichen.

Mit den zuletzt genannten Darstellungen aus den späten 80er Jahren hatte sich für Castelli das Thema der lesbischen Liebe und das Thema der emotional getragenen zwischenmenschlichen Verbundenheit zweier oder mehrerer Frauen fürs erste erschöpft. Während der 90er Jahre und schließlich bis heute hat der Künstler vergleichbare Motive nicht wieder aufgegriffen. Stattdessen widmete er sich auf dem Gebiet des Frauenbildes nun überwiegend dem Porträt und anderen figürlichen Darstellungen, die das zärtliche Miteinander zweier Freundinnen bestenfalls am Rande thematisieren. Die Unentwegtheit allerdings, mit der Castelli das Motiv zweier sich liebender Frauen von 1979 (Abb. 196) bis 1989 (Abb. 209) immer wieder aufs neue behandelte, sowie die zahlreichen Facetten, die er dabei schilderte und die vom körpersprachlichen Ausdruck romantischer Gefühle bis hin zur Darstellung handfester geschlechtlicher Aktivitäten reichen, machen deutlich, wie sehr sich Castelli für dieses Thema interessierte und wie intensiv er sich, trotz der vergleichsweise geringen Ausbeute an Bildern, mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen der Frauenliebe auseinandersetzte.

Thematisch lassen sich die Darstellungen, auf denen Castelli das Thema der lesbischen Liebe behandelte, in zwei Kategorien unterscheiden: in solche Bilder, auf denen der Künstler unverblümt und in aller motivischer Direktheit das geschlechtliche Treiben zweier oder mehrerer weiblicher Figuren darstellte, und in solche Bilder, auf denen er im Sinne eines romantischen Beziehungsverhältnisses die emotionale Verbundenheit zweier Frauen thematisierte. Die frühesten, ab 1979 geschaffenen Werke dieses Motivbereichs zählen überwiegend zur ersten, die späteren, insbesondere 1986 und 1987 entstandenen Arbeiten meist zur zweiten Kategorie. Anfangs ließ sich Castelli zu seinen Darstellungen durch erotische Motivvorlagen anregen, die nur in wenigen Fällen den Vorbildern der erotischen Hochkunst entstammen (z. B. Abb. 198 ff) und motivisch stattdessen eher auf fotografische Ablichtungen zurückzuführen sind, welche Castelli in erotischen Zeitschriften oder entsprechenden Bildbänden vorgefunden hat (z. B. Abb. 205 ff). Später fertigte der Künstler entsprechende Aufnahmen nach eigenen Modellen an und führte er die betreffenden Gemälde nach eben jenen fotografischen Bildvorlagen aus (z. B. Abb. 210 oder Abb. 417). Dem fotografischen Vorlagenmaterial ist es zu danken, daß die Szenen oft schnappschußartig wirken und wie aus einem spontanen Augenblick heraus zustande gekommen, dem durch seine Bildwerdung Dauerhaftigkeit verliehen wurde. Auf die Verwendung schnappschußartig aufgenommener fotografischer Abbildungen als motivische Bildvorlagen ist aber auch zurückzuführen, daß sich die Figuren auf den Bildern von Castelli oft so spontan verhalten, daß ihre Körperhaltungen und ihr mimischer Ausdruck ungezwungen wirken, ungekünstelt und aus natürlichen Ablaufbewegungen heraus entstanden.

Die Figuren dieser Darstellungen erscheinen in aller Regel im unmittelbaren Vordergrund, sind formatfüllend wiedergegeben, oft auch formatübergreifend, so daß man bisweilen den Eindruck hat, sie reichten mit ihren Gliedmaßen bis in den Realraum des Betrachters. Durch dieses Überschreiten der Grenzen des Bildraums erhalten die Szenen nicht selten eine Gegenwärtigkeit, der sich der Betrachter kaum zu entziehen vermag. Er wird in die Rolle eines unmittelbar dem Geschehen beiwohnenden Augenzeugen versetzt: manchmal in die eines am Handlungsablauf unbeteiligten, vielleicht geheimen, jedenfalls mit seiner Anwesenheit von den Bildfiguren nicht bemerkten Zuschauers, manchmal in die des Beobachters einer Szene, die auf ihn und seine Gegenwart zugeschnitten wurde, und manchmal in die eines Beobachters, der von den Bildfiguren persönlich angesprochen und unvermittelt dazu aufgefordert wird, sich an ihrem Tun aktiv zu beteiligen.

Auf eine Darstellung des Hintergrunds wurde meist völlig verzichtet. Bestenfalls die unmittelbare Umgebung der Figuren – eine Liegefläche, im Raum verspannte Seile, eine hinter den Figuren aufragende Rückwand – wurde skizzenhaft angedeutet. Nichts sollte den Blick des Betrachters von den Figuren ablenken. Die Frauen selbst sind bisweilen mit bis über die Knie reichenden Strümpfen bekleidet, die von Strumpfbändern oder Strap-

sen gehalten werden, sowie mit knappen Slips oder Miedern und mit Stöckelschuhen – mit aufreizend anmutenden Wäsche- und Kleidungsstücken also, die als Fetische die erotische Erscheinungswirkung der Figuren intensivieren. Der figürliche Typus, den Castelli dabei bevorzugte, unterscheidet sich nur wenig von dem Typus der Figuren auf anderen Frauenbildern. Es sind groß gewachsene, schlanke, manchmal athletisch gebaute junge Frauen mit vollen Brüsten, prallen Schenkeln und einem flachen Bauch. Ihre meist dunklen, langen oder halblangen Haare tragen sie in aller Regel offen. Fast immer sind ihre wohlgeformten Gesichter geschminkt: im Bereich der Augen und des Mundes, zuweilen auch mit Rouge im Bereich der Wangen. Stets haben sie rot bemalte, manchmal lasziv geöffnete, nur selten mit eher schwachem mimischem Ausdruck geschlossene Lippen.

In ihren wichtigsten ikonographischen Merkmalen – nämlich mit dem Typus der Figuren an sich, ihren fetischhaften Accessoires, ihrer im Vordergrund gezeigten Erscheinung und dem motivisch bzw. gestalterisch eher vernachlässigten Hintergrund – unterscheiden sich die Darstellungen aus dem Bereich der lesbischen Liebe bei Luciano Castelli grundsätzlich kaum von den anderen Frauenbildern in seinem Œuvre. Alleine ihr spezifisches Thema macht sie zu einer besonderen Gattung innerhalb des erotischen Frauenbildes, mit der sich Castelli über viele Jahre hinweg beschäftigt hat.

Die Darstellungen aus dem Themenkreis der lesbischen Liebe appellieren an die Toleranz des Betrachters und an seine eigene erotische Phantasie zugleich. Sie wollen provozieren, gewiß, aber sie wollen auch neugierig machen auf die unterschiedlichen Spielarten des geschlechtlichen Miteinanders unter Frauen und auf die Charaktere derer, die sich auf dieses gleichgeschlechtliche Miteinander einlassen. Was Castelli an diesen Bildern besonders interessierte, war die erotische Reizwirkung, die von dem Motiv zweier sich liebender Frauen auf den Betrachter ausgeht. Der erotischen Ekstase und ihren körpersprachlichen Erscheinungsformen mit gestalterischen Mitteln Ausdruck zu verleihen, sie in adäquatem Kolorit pinselrhythmisch umzusetzen, war ihm dabei ein besonderes Anliegen. Die tabuüberschreitenden Darstellungen erzählen von Liebe, Lust und Leidenschaft, von warmherzigen Gefühlen oder auch von einem schieren fleischlichen Verlangen. Manchmal strotzen sie vor Derbheit, manchmal sind sie in romantische Erscheinungszusammenhänge eingebunden, manchmal geht von ihnen ein geheimnisvoller Zauber aus. Nicht immer sind die Motive aus diesem Themenkreis wirklich tabuüberschreitend, doch stets erzählen sie von einem außergewöhnlichen Beziehungsverhältnis, durch das sich die auf diesen Bildern gezeigten Frauen von den Frauen auf anderen Werken von Castelli unterscheiden.

4.1.1.2.3 Das autoerotische Frauenbild

Ein ähnlicher Stellenwert wie dem Motivkreis der lesbischen Liebe kommt im Œuvre von Luciano Castelli der Darstellung autoerotisch sich betätigender Frauen zu. Im Zusammenhang mit seinen Frauenbildern trat dieses Thema erstmals 1979 in Erscheinung, also schon wenige Monate nach der ersten Beschäftigung des Künstlers mit der Darstellung weiblicher Figuren überhaupt und etwa zur gleichen Zeit wie die frühesten Bilder aus dem Bereich der lesbischen Liebe. Wie diese, so nehmen auch die Darstellungen autoerotisch sich betätigender Frauen insgesamt einen eher geringen Anteil innerhalb der erotischen Frauenbilder bei Castelli ein. Doch die Konstanz, mit der sich der Künstler über gute zehn Jahre hinweg in immer wieder neuen motivischen Zusammenhängen diesem Motivkreis widmete, macht ihn ebenfalls zu einem wichtigen Thema innerhalb der Gattung des erotischen Frauenbildes.

Die frühesten Darstellungen der autoerotischen Liebe behandeln das Thema motivisch noch vergleichsweise zurückhaltend. Auf der 1979 ungefähr zur gleichen Zeit wie die Zeichnung *Zwei küssende Mädchen* (Abb. 196) entstandenen Darstellung *Jenny zeigt Castelli* im halben Profil nach rechts eine mit ihren Händen zärtlich sich streichelnde, dabei wollüstig sich räkelnde junge Frau (Abb. 195). Sie trägt nichts am Leib als eine hoch geschnittene Miederhose. Lasziv hat sie ihre rechte Schulter so weit angehoben, daß ihr zur Seite genommenes, zugleich nach hinten geworfenes Gesicht stark überschnitten wird. Genießerisch gibt sie sich mit geschlossenen Augen ihren Selbstliebkosungen hin und ihren erotischen Phantasien, die ein sanftes Lächeln über ihre Lippen zaubern. Hinterfangen wird die Figur von einigen mit gelber Farbe direkt aus der Tube auf die Bildfläche gedrückten Bogensegmenten, die wie die Falten eines weich gepolsterten Sofas erscheinen und dem Betrachter den Eindruck vermitteln, das Motiv wäre, ähnlich wie bereits die Darstellung *Zwei küssende Mädchen*, aus erhöhter Position in Draufsicht gesehen.

Im Vergleich zu späteren Darstellungen nimmt sich die motivische Direktheit dieses Bildes noch vergleichsweise harmlos aus. Die zärtlichen Liebkosungen, die sich die junge Frau angedeihen läßt, betreffen in erster Linie die Region ihres Bauches und den Ansatz des Hosenbundes. Das Ausmaß der körperlichen Selbststimulierung ist dabei verhältnismäßig gering. Auf einer wenig später ausgeführten großformatigen Leinwand erfährt dieses Motiv eine ikonographische Umdeutung, die darin besteht, daß sich der in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegebenen Figur von links eine zweite Gestalt mit ausgestreckten Armen nähert und diese zweite Gestalt es zu sein scheint, die Jenny in erotische Ekstase versetzt (Abb. 211). Aus dem autoerotischen Bildmotiv ist eine partnerschaftliche Szene geworden, die mit Selbstliebkosung nichts mehr zu tun hat.

Zwei Jahre nach der Ursprungsversion des Bildes *Jenny* sollte Castelli das Motiv der autoerotischen Selbstliebkosung sehr viel drastischer schildern. Auf der vielfigurigen Darstellung *Geile Tiere* (Abb. 212) erkennt man, nachdem man sich in das Gemälde mit seiner kleinteiligen, bunten, das Auge des Betrachters konfundierenden Struktur eingelese hat, in der Mitte dreier hinter dem Selbstbildnis von Castelli in seiner Rolle als Hund mit gegrätschten Beinen provokativ dem Betrachter sich entgegenstellender Mädchen die Figur einer jungen Frau, die sich mit ihrer linken Hand einen Dildo zwischen die Beine schiebt. Trotz dieser autoerotischen Selbststimulierung durchdringt die junge Frau keineswegs das Gefühl einer erotischen Ekstase. Vielmehr wirkt der Ausdruck ihres ins halbe Profil nach links genommenen, leicht gesenkten Gesichts mit den im Nichts sich verlierenden Augen und den leicht nach unten gezogenen Mundwinkeln geistesabwesend und melancholisch. Die Aufgabe der drei in Vorderansicht wiedergegebenen Figuren und der vierten am rechten Bildrand mit ihrem nackten Gesäß von hinten gesehenen Frau ist es, den Betrachter mit ihren erotischen Reizen für sich einzunehmen. Zugleich ist es ihre ikonographische Funktion, den figürlichen Hintergrund für die am unteren Bildrand gezeigte Hauptfigur dieses Bildes, nämlich für das Selbstporträt des Künstlers in seiner Rolle als Hund, abzugeben. Beinahe scheint es, als handele es sich bei den Frauen um die Darstellung solcher durch ihren unterschiedlichen körpersprachlichen Ausdruck in verschiedener Weise die Neugier des Betrachters wecken wollender, dabei selbst von erotischen Interessen getriebener Wesen, welche sowohl der Figur des Hundes als auch dem Bildbetrachter als Objekte und Dienerinnen seiner Begierden zur Verfügung stehen. In diesem Sinne könnte man die Frauen, die in einer expressiven und lockeren, nicht auf körperbauliche Details bedachten, sondern die Figuren summarisch wiedergebenden und ihre physiognomische Häßlichkeit als Ausdruck von Persönlichkeit verstehenden Malweise wiedergegeben wurden, als „Musen der Wollust“ bezeichnen, von denen jede einen anderen Aspekt des Erotischen thematisiert: den der Verführung durch tänzerische Körperbewegungen (links außen), den der geschlechtlichen Konfrontation (dritte Figur von links), den der Darbietung analerotischer Reize (rechts au-

ßen) und den der Masturbation (mittlere Figur der von vorne gezeigten Dreiergruppe). Dabei steht die autoerotische Betätigung hier nicht im Dienst der Befriedigung der eigenen Wollust, sondern im Dienst der Provokation des Betrachters. Autoerotik, von den Bildfiguren teilnahmslos und eher mechanisch den Blicken des Betrachters dargeboten, wird als aufreizende, nicht auf sich selbst, sondern auf den Betrachter bezogene Handlung aufgefaßt. Ikonographietypologisch handelt es sich bei den weiblichen Figuren dieses Bildes um eine Vorwegnahme der Darstellungen aus der Reihe *Frauen der Welt*, auf denen nackte oder halb nackte Frauen in verschiedenen Aufmachungen und in verschiedenen Posen um die Gunst des Betrachters werben (z. B. Abb. 970 f).

In seinem sinnlichen Ausdruckswert gegenüber den Figuren auf dem Gemälde *Geile Tiere* um einiges gesteigert nimmt sich das 1982 ebenfalls auf einer monumentalen Leinwand ausgeführte, bis heute unbetitelt gebliebene Gemälde Abb. 213 aus, das eine masturbierende Frau im Zustand der erotischen Ekstase zeigt. Zum ersten Mal gab Castelli auf großer Leinwand wieder, was zuvor in der bildenden Kunst nur auf kleinen Formaten dargestellt wurde: eine dem Betrachter mit gespreizten Beinen gegenüber auf dem Rücken liegende, sich selbst befriedigende junge Frau, die ihre Oberschenkel mit spitz in die Höhe ragenden Knien so weit auseinander gegrätscht hat, daß sowohl ihr Gesäß als auch ihr Geschlecht in aller Deutlichkeit zu sehen sind. Durch die charakteristische Körperhaltung der Figur und die Komposition dieses Bildes wird der Blick des Betrachters immer wieder auf den Schoß der jungen Frau zurückgeworfen, der das optische Zentrum des Gemäldes ausmacht. Das Lustempfinden, das die junge Frau während ihres autoerotischen Treibens überkommt, ist so prickelnd, daß sie ihren Oberkörper ekstatisch in die Höhe zu wölben scheint und sie ihren Kopf zugleich so weit nach hinten wirft, daß von ihm nur noch das hochgestellte Kinn zu sehen ist. Mit ihrer halb sitzenden, halb liegenden Position knüpfte Castelli an das bereits im Vorjahr im Zusammenhang mit dem Thema der geschlechtlichen Penetration entwickelte Motiv der *Frau mit Papageien* an (Abb. 214), das er 1982 durch eine Verengung des Bildausschnitts ebenfalls zum Masturbationsmotiv uminterpretierte (Abb. 215).

Auf welchem Untergrund sich die Frau des Gemäldes Abb. 213 befindet, ist nur schwer zu erkennen. Es könnte ein Bett oder ein Polstermöbel sein, ein großes Sitzkissen oder ein anderes, möglicherweise zweckentfremdetes Möbelstück. Der blanke Boden ist es jedenfalls nicht, auf dem sie sich befindet, denn entlang des linken Bildrandes erkennt man zwischen dem Ober- und dem Unterschenkel des angewinkelten rechten Beins der Figur die Fortsetzung des weiter oben gezeigten vielfarbigem Hintergrundes. Dieser Hintergrund weist ein unregelmäßiges abstraktes Ornament aus gelben, roten und grünen Pinselzügen auf, die – das ist außergewöhnlich für die Hintergrundgestaltungen bei Luciano Castelli – weder mit den Umrissen der Figur noch mit den Formatgrenzen des Bildes korrespondieren und weitflächig mit dunkelblauer, fast schwarzer Farbe umgeben wurden. In Anlehnung an das Gemälde *Dschungel Love* (Abb. 215) könnte man in dem bunt durchwirkten Dickicht die vegetabilen Formen von Schlingpflanzen und Lianen erkennen, die abstrakte gestalterische Umsetzung eines dicht bewachsenen Urwaldes, der die Szene in exotische Gefilde verlagert, wobei „exotisch“ hier im doppelten Wortsinne zu verstehen ist: im Sinn von „fremdländisch“ und im Sinn von „außergewöhnlich“ gleichermaßen.

Die zeitliche Nähe der Entstehung dieses Gemäldes zu den Bordellbildern, die Castelli gemeinsam mit Rainer Fetting 1982 malte (z. B. Abb. 188 und Abb. 192), legt die Vermutung nahe, daß es sich hier ebenfalls um eine Bordellszene handelt – allerdings nicht um eine, bei der die (motivisch ausgespart gebliebenen) Besucher in das Handlungsgeschehen einbezogen werden, sondern um eine, bei der ihnen, wie dem Bildbetrachter auch, die Rolle von passiven Zuschauern zugeschrieben wird. In diesem Sinne handelt die sich selbst befriedigende Frau nicht aus Eigennutz, sondern zur Erbauung ihrer Zuschauer. Das Motiv der masturbierenden Frau wäre dann eines, das sich möglicherweise auf einer Bühne abspielt, vielleicht auch auf einem Podest oder aber auf der Platt-

form einer abgeschlossenen Kabine (Peep-Show). Gleichwie – die letzten motivischen Zusammenhänge dieses Gemäldes bleiben unklar. Sie bleiben es absichtlich, denn mit seinen Bildern wollte Castelli, wiewohl sie oft stark mit narrativen Bedeutungselementen spielen, dem Betrachter keine abgerundete Geschichte erzählen, sondern wollte er die Phantasie des Betrachters anregen und ihn dazu inspirieren, selbst eine zu den Bildern passende Geschichte zu erfinden.

Vor dem überwiegend dunkel angelegten (auf eine nächtliche oder in einem abgedunkelten Raum spielende Szene hinweisenden?) Hintergrund hebt sich die mit rotbrauner Farbe in großzügigen Pinselbewegungen grob abgeschattierte, nur im Bereich des Schoßes partiell mit schwarzer Farbe akzentuierte, sonst weiß belassene und von rotbraunen und roten Konturen umrissene Frauenfigur deutlich ab. Durch den eng gefaßten Bildausschnitt führte Castelli sie optisch so nahe an den Betrachter heran, daß sie mit ihren Beinen über die seitlichen Formatgrenzen hinausragt. Dadurch entsteht der Eindruck, die Figur reiche mit ihren Gliedmaßen in den Realraum des Betrachters. Mit dieser formatsprengenden Auffassung des figürlichen Motivs gelang es Castelli, die geschlossene Oberfläche der Leinwand zu überwinden und die monumental in Szene gesetzte Bildfigur dem Betrachter raumgreifend vor Augen zu führen. Durch die diagonale Position der Oberschenkel entsteht – gerade auch im Zusammenhang mit der Größe der Figur – eine optische Sogwirkung, die den Blick des Betrachters magnetisch anzieht und auf den Bereich ihrer unverhohlenen seiner Augenlust dargebotenen Scham lenkt. Provozierender, so scheint es, einladender zugleich, läßt sich das Motiv der weiblichen Masturbation kaum darstellen. Und doch sagte Castelli in einem unserer Gespräche über dieses Bild, daß es heute, über zwanzig Jahre nach seiner Entstehung, seine provokative Kraft verloren hätte. „Ich habe diese Bilder [damit meinte er die autoerotischen Frauenbilder überhaupt und letztlich alle seine erotischen Darstellungen] geschaffen, um eine prickelnde Provokation in die Museen zu tragen. Was heute beinahe primitiv anmutet, war damals eine Sensation! Ich habe mit diesen Arbeiten Themen in die Öffentlichkeit gebracht, die man bis dahin nur leise flüsternd unter dem Ladentisch hervorzog“. Trotz seiner heute vielleicht nicht mehr gar so schockierenden Wirkung hat dieses Gemälde kaum etwas von seiner suggestiven Kraft verloren. Noch immer ist ihm ein intensiver Ausdruck zu eigen und wirkt es auf den Betrachter unmittelbar und provokativ.

Auf dem Gemälde *Breakdance Girls* (Abb. 219), das aus vier Leinwänden zusammengesetzt wurde, variierte Castelli rechts unten das Motiv der mit gegrätschten Beinen dem Betrachter gegenüber liegenden Frau. Dieses Gemälde zeigt im bunten Durcheinander eine Reihe sich selbst befriedigender, wollüstig sich räkelnder, hängend in Seilen verstrickter oder in anderen körpersprachlichen Exaltationen sich dem Betrachter anbietender nackter und halb nackter Frauen, die in ihrem kompositionsästhetischen Durcheinander wie ein Resümee des Künstlers über einige jener Motive anmuten, die er seit Beginn der 80er Jahre in anderen thematischen Zusammenhängen entwickelt hat. So findet sich etwa im Zentrum des Bildes in der senkrecht nach unten baumelnden Gestalt eine Anspielung auf das Motiv der *Seiltänzer* von 1980 (Abb. 136) oder in der links oben gezeigten Büste mit dem weit nach hinten genommenem Kopf die Variation eines ebenfalls 1980 entwickelten Motivs (Abb. 298). Links unten erkennt man in der gelben Frau eine figürliche Anlehnung an die Masturbierende aus dem *Geile Tiere*-Gemälde Abb. 212 und rechts unten eine Wiederholung der mit gegrätschten Beinen auf dem Rücken liegenden Frau nach der Art der Figur des Gemäldes Abb. 213. Was dort unverhohlen und in aller motivischer Direktheit dem Betrachter vor Augen geführt wurde, verliert sich hier in einem Gewimmel von rhythmisch aufgebrochenen Strukturen, unter denen – ähnlich wie auf dem Gemälde *Geile Tiere* (Abb. 212) – die teilweise hoch erotischen, im einzelnen erst nach einiger Zeit des Einlesens erkennbaren figürlichen Motive eskamotieren.

Um eine vergleichbare summarische Anhäufung bereits früher entwickelter Bildmotive handelt es sich auch bei dem Gemälde *The bitch and her dogs* Abb. 220. Die sich mit ihrem Titel auf die gemeinsam mit Salomé unternommene Performance beziehende Darstellung ersetzt die Geisha (Salomé) durch eine in der Mitte gezeigte „bitch“. Um sie herum gruppieren sich acht weitere Figuren (vier Frauenakte und vier Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund), die sich wie die Marionetten der mit langen Spinnenfingern ausgestatteten Herrin verhalten: Castelli selbst als von animalischen Triebkräften gesteuertes Instinktwesen und vier Frauen als die potentiellen Opfer seiner erotischen Begierden. In lustvollen, ihr nacktes Gesäß zeigenden Posen versuchen die am Boden liegenden Frauen, zum Teil Hand an sich legend und sich zärtlich liebkosend, sowohl die umher schleichenden Hunde als auch den Betrachter mit den erotischen Reizen ihres nackten oder halb nackten Leibes zu locken. Dabei begegnen uns die Figuren einiger kurz zuvor geschaffener Darstellungen wieder: links oben etwa eine jetzt aus einer etwas anderen Perspektive gesehene und in die Tiefe fluchtende Variante der Birgit aus dem Gemälde *Birgit mit schwarzem Panther* (Abb. 341) oder rechts neben der stehenden Hauptfigur das Motiv der mit dem Rücken flach auf dem Boden liegenden, ihre Beine in die Höhe streckenden Gabi (Abb. 221). Die links unten ebenfalls auf dem Rücken liegende und ihre Beine mit eingewinkelten Knien in die Höhe streckenden Frau wirkt wie eine figürliche Synthese aus Gabi (Abb. 221) und der Masturbierenden aus dem Gemälde Abb. 213. Sie thematisiert autoerotische, auf das eigene Lustempfinden bezogene, zugleich aber auch den Betrachter provozierende Inhalte. Diesen Figurentypus zeigte Castelli zum ersten mal am rechten Bildrand eines aus sechs Leinwänden bestehenden monumentalen Gemäldes, das ursprünglich dafür vorgesehen war, zu einem Paravent zusammengesetzt zu werden (Abb. 222). Dort werden in einem panoramatischen Überblick diverse Szenen aus dem bunten Treiben eines Freudenhauses vorgestellt – Szenen, die mit sadomasochistischen Praktiken zu tun haben und nackte oder halb nackte Frauen als Domina oder als hilflose Lustobjekte wiedergeben. Auf den beiden mittleren Bahnen ist übrigens jenes Motiv vorgebildet, das Castelli wenig später mit Rainer Fetting auf dem Gemeinschaftsbild *Bordell I* (Abb. 188) in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiederholen sollte. Was an diesem Paravent jedoch mehr interessiert, ist die rechts außen gezeigte letzte Bahn dieses Bildes. Dort erscheint die auf dem Gemälde *The bitch and her dogs* links unten dargestellte Bildfigur in lederfetischistischen Bedeutungszusammenhängen. Das Motiv der auf dem Rücken liegenden, ihre Beine in die Höhe reckenden und dem Betrachter das nackte Gesäß herzeigenden Frau geht demnach, obschon dies auf *The bitch and her dogs* nicht mehr zu erkennen ist, ursprünglich auf einen sadomasochistischen Bedeutungszusammenhang zurück, dem sie in Abhängigkeit von einer zweiten Bildfigur bzw. von der Schaulust des Betrachters unterliegt. Der fließende Übergang zwischen Autoerotizismus, analer Fixierung und der Provokation des Betrachters ist in wirkungspsychologischer wie inhaltlicher Hinsicht nicht uninteressant. Allerdings wurde dieser figürliche Typus ikonographisch weder als autonomes Bildmotiv noch als Begleit- oder Assistenzfigur von Castelli weiterentwickelt und sollte, anders als die meisten anderen Figuren aus dem Paravent, auf den späteren Werken des Künstlers nicht wieder auftauchen.

Im Anschluß an den Exkurs des Künstlers in die eigene Bildwelt, der auf den vielfigurigen Gemälden Abb. 219, Abb. 220 und Abb. 222 stattgefunden hat, fand Castelli 1982 zu einfigurigen Darstellungen zurück. Dabei waren es nicht immer ausdrücklich auf das Motiv der Masturbation bezogene Themen, die der Künstler jetzt unter dem Aspekt des Autoerotischen behandelte. Das Bildnis *Chan* (Abb. 223), auf dem zum ersten Mal innerhalb des autoerotischen Frauenbildes eine exotische Bildfigur, nämlich eine Japanerin, zu sehen ist, gehört noch in diese Gruppe, wobei wir nicht mit letzter Sicherheit darüber befinden können, ob die junge Frau sich tatsächlich selbst befriedigt. Ihr halb geöffneter Mund mit dem lasziv nach vorne geschobenen Kinn sowie ihre weit ge-

grätschten Beine deuten eher auf autoerotische Handlungszusammenhänge hin als die rechts unten nahe an die seitliche Formatgrenze des Bildes gerückte Position der Hände. Gerade im fortgeschrittenen Stadium, dies läßt sich an der Darstellung *Chan* sowie an den weiteren jetzt entstandenen Gemälden ablesen, behandelte Castelli das Motiv der Selbstliebkosung nicht mehr mit jener unmittelbaren motivischen Direktheit, in der er es am Anfang seiner Beschäftigung mit diesem Thema dargestellt hatte, sondern subtiler und unter der Einbeziehung der erotischen Phantasie des Betrachters.

Die große Pinselzeichnung *I miss you* (Abb. 224) gehört bereits zu jenen Bildern, auf denen sich die dargestellte Frau ohne ihren Schoß zu berühren zärtlich liebkost. Aus erhöhtem Blickwinkel wiedergegeben liegt sie flach auf dem Rücken und hält sie mit überkreuz genommenen Armen ein über die Schultern gelegtes Negligé fest. Ihr rechtes Bein streckt sie über den unteren Bildrand hinweg geradeaus, ihr linkes, Bein hat sie, vom seitlichen Bildrand überschnitten, mit spitz in die Höhe gerichtetem Knie stark angewinkelt. Durch diese Position wird dem Betrachter der nackte Schoß der Figur als Blickfang unverhohlen vor Augen geführt. Die lasziv überkreuz genommenen Arme bedecken die nackte Brust nur unvollständig und sind zugleich die Instrumente einer zärtlichen Selbstliebkosung, der sich die Frau mit genießerischem körpersprachlichem Ausdruck hinzugeben scheint. Ihre rechte Schulter hat sie in einer lasziven Ausdrucksbewegung angehoben. Sanft reibt sie daran die rechte Wange ihres räkelnd zur Seite genommenen Gesichts. Mit geschlossenen Augen scheint sie ihre erotische Phantasien in vollen Zügen zu genießen. Dabei stellt sie sich vor, in den Armen eines Liebhabers zu liegen, den sie, wie der Bildtitel verrät, schmerzlich vermißt: *I miss you*. Dieser Titel, der an den Inhalt der Sprechblase einer Comiczeichnung erinnert, gibt den Leitgedanken wieder, den die junge Frau bewegt. Ihre zwar nicht dezidiert geschlechtliche, doch gleichermaßen autoerotische Zärtlichkeiten erweisen sich als schiere Ersatzhandlung.

Bereits einige Monate früher hatte Castelli das Motiv der mit einem Negligé ummantelten jungen Frau entwickelt, wobei er sie ursprünglich lediglich mit ihrem Oberkörper wiedergegeben hat (Abb. 225). Vor allem aber porträtierte er das Modell dort nicht mit geschlossenen Augen, sondern mit einem dem Betrachter entgegen gerichteten Blick. *Love me tender* heißt das 1981 entstandene Gemälde, auf dem die Frau ihr Gegenüber mit verführerischem Augenschlag dazu ermuntert, sie zu lieben. Während das Motiv der Selbstumarmung als lasziver Gestus hier dazu dient, den Betrachter zu erotischen Phantasien anzuregen, stehen die zärtlichen Selbstberührungen auf der Darstellung *I miss you* in autoerotischen Handlungszusammenhängen, mit denen die Bildfigur die Anwesenheit eines Geliebten im Sinne einer Ersatzhandlung simuliert. Darin spiegelt sich ein gravierender inhaltlicher Unterschied, der in einem kleinen aber bemerkenswerten Detail kulminiert: in den hingebungsvoll geschlossenen Augen der Figur auf dem Gemälde *I miss you* und in dem verführerischen Blick der Figur auf dem Gemälde *Love me tender*.

Ikonographisch steht der Topos der mit geschlossenen Augen sich den eigenen Berührungen hingebenden nackten oder halb nackten Frau in der Nachfolge der bereits 1979, also am Anfang der Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema des weiblichen Autoerotizismus geschaffenen Darstellung *Jenny* (Abb. 195), die mit ihrer schwärmerischen körpersprachlichen Exaltation ihrerseits als thematische Transformation der narzißtischen Selbstdarstellungen von Luciano Castelli in lustvollen Posen aufgefaßt werden kann (vgl. hierzu etwa Abb. 8 oder Abb. 33-41). Beide Aspekte, Narzißmus und erotische Lust am eigenen Körper, fließen auf der Darstellung *Jenny* zusammen. Auf *Love me tender* hingegen überwiegt der Aspekt der Darbietung der erotischen Reize der Figur sowie ihre körpersprachlich (bzw. durch den Bildtitel begrifflich) übermittelte Aufforderung, sich dieser erotischen Reize zu bedienen. Der in einer lasziven Selbstumarmung sich äußernde Autoerotizismus steht hier im Dienst der Provokation und der Koketterie. Auf *I miss you* indes kommt es zu einer Verquickung von auto-

erotischen und den Betrachter aufreizen wollenden Aspekten: Mit ihrem Oberkörper scheint sich die junge Frau ganz auf sich selbst und auf ihre erotischen Phantasien zu konzentrieren. Mit ihrem Unterleib hingegen, den sie den Blicken des Betrachters unverhüllt entgegenschleibt, zielt sie geschickt auf die Reizwirkung ihres nackten Körpers und darauf, die Phantasie des Betrachters zu provozieren.

In einer verwandtschaftlichen Nähe zu *I miss you* steht auch die großformatige Pinselzeichnung *Baby baby fuck* (Abb. 226), auf der erneut in leichter Draufsicht eine frontal dem Betrachter gegenüber auf dem Rücken liegende Frau zu sehen ist, die ihren Oberkörper und den Kopf in ein großes weiches Kissen drückt. Mit hingebungsvoll geschlossenen Augen und lasziv geöffnetem Mund hat sie ihr Gesicht zur Seite gewendet, jedoch nicht, um an der Schulter ihr Kinn oder ihre Wange zu streicheln, sondern im Zustand der Erregung, in dem sie auch ihren Oberkörper ekstatisch nach oben wölbt. Mit ihren Händen faßt sich die junge Frau in den Bereich der Scham, die zwischen den gespreizten Schenkeln in signalroter Farbe dem Betrachter entgegenklatzt. „Baby, baby fuck“ sind die im Bildtitel genannten Worte, die sie bei sich denkt und mit denen sie ihren in der Phantasie vorhandenen Partner auffordert, den Geschlechtsakt zu vollziehen. In dieser Rolle des erotischen Potentaten indes steht kein anderer als der Betrachter selbst, der sich unmittelbar in die nahansichtig wiedergegebene und virtuell in seinen Realraum reichende Szene einbezogen fühlt.

Ikonographisch wurzelt das provokative, dem Betrachter in konfrontativer Direktheit vor Augen geführte Masturbationsmotiv in dem 1981 geschaffenen Gemälde *Frau mit Papageien* (Abb. 214), das Castelli später motivisch mehrfach variierte (Abb. 216 ff). Einige Veränderungen gegenüber dem Vorgängerbild betreffen zum einen die gestalterischen Mittel (also die jetzt betont offene, unter weiten Auslassungen des weiß gebliebenen Malgrunds eher pinselzeichnerisch denn malerisch ausgeführte Darstellungsweise sowie die deutlich reduzierte Farbigekeit des Bildes) und zum anderen die motivische Behandlung an sich. Nicht nur, daß die auf dem Gemälde *Frau mit Papageien* gezeigten Vögel auf *Baby baby fuck* fehlen und das Motiv aus seinem exotischen Erscheinungszusammenhang ins Hier und Jetzt des Betrachters übertragen wurde, auch die Kostümierung der Figur erfuhr eine leichte Veränderung: Das den Rumpf einschnürende Mieder wurde durch einen schmalen Bauchgurt und einen weiter oben die Brüste nur halb bedeckenden Büstenhalter ersetzt. Vor allem zeigt die Frau des Bildes *Baby baby fuck* mit ihren nicht in die Höhe gestellten, sondern flach gehaltenen Oberschenkeln gegenüber dem Gemälde *Frau mit Papageien* eine veränderte Beinhaltung und fehlt auf *Baby baby fuck* das auf *Frau mit Papageien* am unteren Bildrand angeschnittene Motiv der Penetration. Der Betrachter wird auf *Baby baby fuck* nicht in die Rolle des Liebhabers der Bildfigur versetzt, sondern sieht sich in der Rolle eines eingeladenen Zuschauers, dessen Blick durch die Körperhaltung der Bildfigur und die daran gebundenen kompositorischen Dispositionen sogartig in den Genitalbereich gezogen wird. Thematisiert wird hier nicht der Geschlechtsakt zwischen dem Betrachter und der Bildfigur, sondern der Moment davor. Noch, so scheint es, hat der Betrachter die Wahl, sich auf das geschlechtliche Treiben mit der Bildfigur einzulassen oder sich ihr zu widersetzen.

Auch das 1982 entstandene Gemälde *Dschungel Love* (Abb. 215) erweist sich als eine ikonographisch allerdings wieder näher an der ersten Fassung orientierte Variation des Bildes *Frau mit Papageien* (Abb. 214), wobei die junge Frau jetzt aus der Mitte heraus in die linke Bildhälfte gerückt ist und der Bildausschnitt im unteren Bereich so sehr verengt wurde, daß nicht mehr zu erkennen ist, ob es sich um die Darstellung eines Geschlechtsakts handelt oder in motivischer Entsprechung zu *Baby baby fuck* (Abb. 226) um die Darstellung einer sich selbst befriedigenden jungen Frau. Die rechte Hälfte des auf Leinwand ausgeführten Gemäldes wird ganz von den Papageien eingenommen, die das figürliche Motiv so, wie es auf der 1981 entstandenen Fassung bereits zu sehen war, in exotische Erscheinungszusammenhänge einbindet.

Nach 1982 sollte Castelli das Motiv der weiblichen Masturbation innerhalb des Themenbereichs des autoerotischen Frauenbildes nur noch selten zum Bildgegenstand erheben. Stattdessen überwogen jetzt Darstellungen, auf denen die Frauen andere Formen der Selbstliebkosung zeigen als solche, die sich in erster Linie auf die Berührung ihres Geschlechts beziehen. Gleichwohl handelt es sich auch bei diesen Selbstliebkosungen um erotisch konnotierte Selbstberührungen, mit denen sich die betreffenden Frauen in Ekstase versetzen. Zugleich zielen diese Gesten aber auch auf die Anwesenheit des Betrachters, den sie durch ihr ostentatives Tun bewußt zu provozieren scheinen. Das auf Papier ausgeführte Gemälde *Ecstasy* (Abb. 227) ist eine dieser Darstellungen. Das schmale Hochformat zeigt eine mit gespreizten Beinen dem Betrachter frontal gegenüber sitzende junge Frau. Sie ist lediglich mit einem halb transparenten Seidenslip bekleidet und faßt sich in ekstatischer Verzückung mit den Händen an ihre nackten Brüste. Zwischen den gespreizten Fingern mit den rot lackierten Nägeln sind die ebenfalls rot markierten Brustwarzen sowie die üppigen Rundungen ihres Busens deutlich zu erkennen. Mit hingebungsvoll geschlossenen Augen und lasziv geöffnetem Mund hat sie ihren Kopf genießerisch nach hinten geworfen.

Der Hintergrund dieses Bildes ist motivisch indifferent. Er wurde mit hellblauen Pinselbewegungen bedeckt, die sich zu kleinflächigen Farbinseln verdichten und dazwischen immer wieder das Weiß des Bildgrunds hervortreten lassen. Überdies sind zwischen den hellblauen Pinselzügen in unregelmäßigem Rhythmus orange-farbene und hellblaue Kreidespuren zu sehen. Am unteren Bildrand ist die hellblaue Kunstharzfarbe großflächiger aufgetragen und liegt die Kreidezeichnung nicht unter, sondern über der Kunstharzfarbe. Dort wurde die Kreidezeichnung statt in Hellblau und Orange in Grün und mit dynamisch bewegten Zügen ausgeführt. So unterscheidet sich die Gestaltung der Sitzfläche der Figur zwar geringfügig, aber durchaus erkennbar von der gestalterischen Behandlung des weiter oben gelegenen Hintergrunds. Ob es sich bei der Fläche, auf der sich die Bildfigur im Spagatsitz niedergelassen hat, um den Fußboden handelt oder um ein Möbelstück, das von einer hinter der Figur aufragenden Wandfolie hinterfangen wird, bleibt, wie so oft auf den Darstellungen von Luciano Castelli aus dem Bereich des autoerotischen Frauenbildes, unklar. Möglicherweise gibt *Ecstasy* – ähnlich wie es auf den Darstellungen *I miss you* (Abb. 224) oder auf *Baby baby fuck* (Abb. 226) zu sehen ist – die Frau nicht als Sitzende wieder, sondern in einer jetzt allerdings unmittelbar von oben gesehenen Draufsicht, aus der heraus sie als eine mit gespreizten Beinen flach auf dem Rücken liegende Bildfigur in die Aufrechte übertragen wurde.

Thematisch steht bei dieser Darstellung der Zustand der erotischen Ekstase der Bildfigur im Vordergrund. Die junge Frau verhält sich weitestgehend ichbezogen. Mit laszivem Gesichtsausdruck und genießerisch geschlossenen Augen konzentriert sie sich, scheinbar ohne die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken, ganz auf ihren eigenen Körper und auf das durch die zärtlichen Selbstberührungen hervorgerufene Lustempfinden. Erst auf der ebenfalls 1983 entstandenen, 1984 nachträglich signierten Zweitfassung dieses Motivs, auf der mit farbigen Ölkreiden auf dunkelblauem Grund skizzierten Darstellung *Blauer Akt* (Abb. 228) wurde dem Betrachter eine größere Bedeutung beigemessen. Dort erscheint die mit ihrem Gesichtsausdruck weniger porträtgenau erfaßte Frau nicht so sehr als handlungsaktive Bildfigur denn eher als publikumsgerichtetes Anschauungsobjekt. Infolge der gestalterischen Vernachlässigung des mimischen Ausdrucks kommt dem subjektiven Lustempfinden der Figur eine geringere Bedeutung zu als der provozierenden Geste der Berührung der eigenen Brüste und der gegrätschten Position ihrer Beine, die dem Betrachter einen unverstellten Blick auf ihren Schoß ermöglicht.

Für die ebenfalls 1983 entstandene und gleichermaßen erst 1984 signierte Darstellung *Rosa Akt* (Abb. 230) scheint die Zeigelust der Porträtierten der eigentliche Bildanlaß gewesen zu sein. Zwar führt die hier vor einem gelben Hintergrund gezeigte Frau ihre linke Hand in den Schoß, doch legt sie sie, ohne den Bereich ihrer Scham

zu berühren, mit gespreizten Fingern flach auf den Bauch. Mit ihrem rechten Arm stützt die in gegrätschter Sitzhaltung sich zurücklehrende Frau ihren im halben Profil nach links gezeigten, soeben sich dem Betrachter zukehrenden Oberkörper nach hinten ab. Auf selbstliebkosende Handlungsabsichten gibt es dabei keine Hinweise. Stattdessen hält die junge Frau ihren Kopf leicht gesenkt und schaut sie dem Betrachter mit angehobenem Blick eindringlich entgegen. Dieser laszive, verführerisch und unschuldig zugleich anmutende Augenschlag ist von suggestiver Kraft und betont im Zusammenspiel mit den breiten, rot geschminkten Lippen die erotische Reizwirkung der Figur. Ihr Ansinnen ist es, den Betrachter mit den Reizen ihres Körpers in den Bann zu ziehen und ihn zu verführen. Daß das zwischen den gespreizten Oberschenkeln klaffende Geschlecht in seiner starken physischen Präsenz zugleich auch etwas Provokatives hat, bedarf dabei kaum einer gesonderten Erwähnung.

Erst auf der stilistisch mit dem *Rosa Akt* auf einer Stufe stehenden, etwa im gleichen Zeitraum entstandenen Darstellung *Liegende Frau* (Abb. 229) kommen die geschlechtlich motivierten autoerotischen Neigungen der Porträtierten erneut stärker zum Ausdruck. Motivisch geht diese Figur auf jene bereits in *The bitch and her dogs* (Abb. 220) rechts gezeigte und zuvor unter dem Titel *Gabi* (Abb. 221) als einfiguriges Bildmotiv behandelte Liegefigur zurück, deren Position der Arme und der Hände allerdings deutlich verändert wurde. Die auf dem Rücken liegende Frau hat ihre Beine, die im Bereich der Unterschenkel durch die bis dorthin heruntergezogene (Strumpf-)Hose gefesselt und an ihren Füßen mit roten Stöckelschuhen ausgestattet wurden, mit leicht eingewinkelten Knien senkrecht in die Höhe gestreckt. Dabei reckt sie dem Betrachter die breiten Rundungen ihres nackten Gesäßes als das optische Zentrum dieses Bildes entgegen. Während sie mit der rechten Hand die Beine in ihrer aufgerichteten Position zu stützen scheint, reicht ihre linke Hand bis an ihr Geschlecht, das sie mit ihren Fingern lustvoll berührt. Dabei hat sie ihre Augen hingebungsvoll geschlossen und ihren rot geschminkten Mund lasziv geöffnet. Die Anwesenheit des Betrachters scheint sie nicht zu bemerken. Andererseits unternimmt die junge Frau ihre Selbstliebkosung aus einer für den Betrachter besonders günstigen Perspektive, die darauf schließen läßt, daß sie ihm gezielt genau jenen Blickwinkel zur Ansicht bringt, aus dem heraus sie am besten zu sehen ist. Die wie durch einen Regisseur ins Bild gesetzte Position der Figur und ihr autoerotisches Tun erfährt hier sowohl durch den engen Bildausschnitt als auch durch die vermeintliche Selbstvergessenheit der Figur eine geschickt den Blicken des Betrachters dargebotene Inszenierung.

Auch auf dem Gemälde *Leda und der Schwan* (Abb. 231) geht die erotische Selbstliebkosung mit einer geschickt inszenierten Darbietung des nackten Leibes einher. Dabei zielt das autoerotische Motiv auf die fiktive Präsenz des herbeigesehnten Partners: auf den in der Gestalt eines Schwans erscheinenden Zeus. Der antike Mythos von Leda und dem Schwan wird als erotische Wunschvorstellung umgedeutet, die autoerotisch kompensiert wird. Tatsächlich ist auf dem Bild von einem Schwan nichts zu sehen. Stattdessen gruppieren sich im Hintergrund einige weiße Papiervögel um die dunkelhäutige Frau, die wie an einen durchsichtigen Vorhang geheftete Kulissentiere erscheinen. Der bühnenartige Aufbau der Szene und der kulissenhafte Hintergrund sowie die zwar ins halbe Profil nach rechts gewendete, doch zugleich den Betrachter durch die weit auseinander genommenen Oberschenkel den Schambereich deutlich zur Ansicht bringende und auch mit ihrem Oberkörper sich in Richtung des Betrachters kehrende Position der Figur machen deutlich, daß es sich bei ihrem Auftritt um die inszenierte Darbietung einer Frau handelt, die mit schauspielerischem Geschick die Rolle der Leda übernommen hat. Durch die wie zufällig zustande gekommene, tatsächlich jedoch auf die erotische Reizwirkung des nackten Leibes hin inszenierte Position stellt die junge Frau die eleganten Kurven ihres schlanken, dabei mit fülligen Brüsten und kräftigen Oberschenkeln ausgestatteten Leibes bewußt zur Schau. Alleine der mimische Ausdruck ihres dem Betrachter entgegen gewendeten, mit geschlossenen Augen nach unten geneigten Hauptes

wirkt diesseitsentrückt und wie in Trance versunken. Im Zusammenhang mit dem transparent schimmernden Vorhang erscheint die Szene wie die Darstellung aus einem orientalischen Märchen. Publikumsgerichtete Autoerotik und das sich Hineinversetzen in die Welt der Phantasie sind die beiden Aspekte, die auf diesem Gemälde zum Ausdruck gebracht werden.

Auf der 1984 geschaffenen Darstellung *Girl* (Abb. 232) hingegen überwiegt erneut der Aspekt der Provokation des Betrachters. Gezeigt wird eine mit einer offenen Halbarmbluse nur spärlich bekleidete, bildflächenparallel dem Betrachter gegenüber liegende junge Frau, die sich mit ihrer rechten Hand zwischen die Beine fährt. Ihren Kopf hat sie hochnäsiger nach hinten genommen. Herausfordernd und abschätzig, nicht frei jedenfalls von einer spöttischen Note blickt sie dem Betrachter entgegen. Durch das Berühren ihrer Scham betont sie ihre erotische Gestimmtheit und ihre Bereitschaft zum schnellen, unkomplizierten Sex. Ihr körpersprachlicher Ausdruck wirkt wie eine Aufforderung, sie als Lustobjekt zu benutzen. Der Autoerotizismus hat hier keine ichbezogenen Aspekte. Er zielt nicht auf die Lust am eigenen Körper oder auf die Selbstverliebtheit der Figur, nicht auf ein sich Einlassen auf die Welt der Phantasie, sondern ist in erster Linie auf Selbstinszenierung ausgerichtet. Die dort gezeigte junge Frau präsentiert sich als verführerische *Femme fatal*. Sie versteht sich als erotischer Vamp, der durch seinen anzüglichen körpersprachlichen Ausdruck den Betrachter zu provozieren und zu erotischem Handeln herauszufordern sucht. Einige später entstandene Arbeiten - *Susi Wong* (Abb. 233) beispielsweise oder *Pink Girl* (Abb. 234) – zeigen hingegen wieder meist solche Frauen, die sich mit geschlossenen Augen selbstvergessen und spielerisch bzw. hingebungsvoll und genießerisch lieblosen, ohne unterdessen die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken.

Mit seinen bis gegen Mitte der 80er Jahre geschaffenen Bildern hatte Castelli das Repertoire seiner Darstellungen des weiblichen Autoerotizismus abgesteckt. Ihren entblößten Leib streichelnde, ihren Busen oder ihre Scham lieblosende, ja in eindeutigen Posen sich selbst befriedigende junge Frauen, meist mit weit gegrätschten Oberschenkeln, bald ganz auf sich selbst konzentriert genießerisch oder wollüstig sich ihren erotischen Empfindungen hingebend, bald ihre Selbstberührungen als verführerische oder provozierende Gesten ausführend, mit Blickkontakt zu ihm, auffordernd und lasziv zugleich, manchmal dezidiert selbstdarstellerisch, exhibitionistisch zuweilen, bisweilen in stehenden, meist aber in liegenden oder sitzenden Positionen, oft auch halb liegend und halb sitzend, fast immer ihre räumliche Umgebung vergessend – dies ist die motivische Bandbreite, innerhalb derer sich Castelli mit seinen Darstellungen autoerotisch sich betätigender Frauen bewegte. Die späteren, ab 1986/87 entstandenen Bilder erweisen sich motivisch als Variationen der bis dahin entwickelten ikonographischen bzw. figürlichen Typen. In einigen Fällen griff der Künstler auf solche Motive zurück, die er bereits in früheren Jahren entwickelt hat und die er jetzt im Hinblick auf die gestalterischen Mittel variierte (vgl. hierzu etwa Abb. 235 mit Abb. 195). Die meisten Darstellungen aus den Jahren 1986 und 1987 erweisen sich jedoch nicht nur als gestalterische, sondern vor allem als ikonographische Weiterentwicklungen früherer Motive – so etwa das Gemälde *Girl* von 1986 (Abb. 236) oder das Porträt *Yoshiko* von 1987 (Abb. 218), die als Variationen über das Motiv *Frau mit Papageien* (Abb. 214) bzw. *Baby baby fuck* (Abb. 226) zu sehen sind. Daß es überwiegend asiatische Frauen waren, die Castelli während der zweiten Hälfte der 80er Jahre darstellte, hat mit seiner inzwischen entwickelten Japanbegeisterung zu tun und mit den japanischen und chinesischen Motiven, auf die er sich um 1986/87 konzentrierte und die auch den Themenkreis des autoerotischen Frauenbildes, ja des (erotischen) Frauenbildes überhaupt, stark beeinflussen sollte. Nach dem Umzug des Künstlers von Berlin nach Paris sind zunächst keine weiteren Darstellungen mehr entstanden, auf denen sich selbst lieblosende oder sich selbst befriedigende Frauen zu sehen sind. Erst ab 1993 (Abb. 297), insbesondere im Zusammenhang mit den *Revol-*

ving Paintings (z. B. Abb. 295) rückte das Thema des weiblichen Autoerotizismus gelegentlich wieder in den Blickpunkt seines Interesses.

Wiewohl das autoerotische Frauenbild nicht zu den zentralen Themen seines künstlerischen Schaffens zählt, kehrte Castelli doch mit unterschiedlichen zeitlichen Abständen immer wieder zu entsprechenden Darstellungen zurück. Nicht die Anzahl der Bilder an sich, die der Künstler dem Thema des weiblichen Autoerotizismus widmete, wohl aber die Konstanz, mit der er zu immer wieder neuen motivischen und/oder gestalterischen Variationen über dieses Thema gefunden hat, machen die Darstellungen sich selbst liebkosender Frauen zu einem festen Bestandteil seines ikonographischen Programms. Möchte man der motivischen Vielfalt der Bilder von Luciano Castelli gerecht werden, kommt man an diesem Themenkomplex nicht vorbei. Das Thema des autoerotischen Frauenbildes auszuklammern hieße, einen bedeutenden Aspekt seines künstlerischen Schaffens zu vernachlässigen und sein Œuvre nur unvollständig zu überblicken.

Der Zeitraum, in dem sich Castelli mit der Darstellung sich selbst liebkosender Frauen beschäftigte, liegt überwiegend in den Jahren 1979 bis 1987 und fällt im wesentlichen, von vereinzelt Darstellungen aus den 90er Jahren abgesehen, mit der Berliner Zeit des Künstlers zusammen. Die erotischen Verlockungen dieser Stadt sowie die freizügige Atmosphäre, die während der 80er Jahre dort herrschte, mögen entscheidend dazu beigetragen haben, daß sich Castelli in seinen Berliner Jahren diesem Themengebiet sowie anderen Motiven aus dem Themenbereich des erotischen Frauenbildes widmete. In Luzern hätten vergleichbare Darstellungen mit einer ähnlichen motivischen Direktheit vermutlich kaum entstehen können und auch in Paris, der „Stadt der Liebe“, sollten vergleichbare Darstellungen erst entstehen, nachdem sich der Künstler dort etabliert hatte und sich entspannt auf die Suche nach außergewöhnlichen Themen begeben konnte.

Interessant ist die statistische Verteilung des autoerotischen Frauenbildes innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli. Nach verhaltenen Anfängen in der Zeit von 1979 bis 1981 kam es 1982 und 1983 sowie ein zweites Mal in den Jahren 1986 und 1987 zu einer auffälligen Häufung der Darstellung autoerotisch sich betätigender Frauen. Auf den Bildern von 1984 und 1985 hingegen sind solche Motive im Œuvre von Castelli seltener anzutreffen. Die Häufung der Darstellung autoerotischer Themen während der Jahre 1982 und 1983 und während der Jahre 1986 und 1987 geht einher mit einer immer drastischer und immer tabuloser gewordenen, nicht selten schonungslos auf die Darstellung der Geschlechtsorgane bezogenen Ikonographie und deckt sich, wie wir im Zusammenhang unserer Beschäftigung mit den erotischen Motiven im Œuvre von Castelli noch sehen werden, mit den während dieser Zeiten ebenfalls häufiger vorkommenden, motivisch oft gleichermaßen drastisch ausgefallenen Darstellungen anderer erotischer, dabei überwiegend auf das geschlechtliche Treiben von Paaren bezogener Themen. Der intermittierende Rhythmus, den das autoerotische Frauenbild im Œuvre des Künstlers aufweist, gibt zu erkennen, daß sich dieser Motivbereich schubweise entwickelte und sich mit anderen Themen, die sich ihrerseits ebenfalls oft schubweise entwickelten, abwechselte. Diese Entwicklung der Motive auf den Bildern von Luciano Castelli ist eine Folge des seriellen Arbeitens des Künstlers und seiner Neigung, ein gefundenes Thema nach verschiedenen Möglichkeiten seiner motivischen und/oder gestalterischen Behandlung auszuschöpfen. Sein gesamtes Œuvre besteht aus einem Pulsieren und Wabern einzelner Themen, die teilweise mit einander in Verbindung stehen und deren Entwicklung hohe Korrelationen zu einander aufweisen oder aber die sich in ihrer Andersartigkeit mit der Entwicklung anderer Motiv- und Themenbereiche in intermittierenden Rhythmen abwechseln.

Die Motive der Darstellungen sich selbst liebkosender Frauen reichen von der sanften Selbstberührung über das zärtliche Streicheln des eigenen Leibes bis hin zur unverhohlenen ausgeführten Selbstbefriedigung. All diese

Erscheinungsformen des Autoerotischen werden entweder so dargeboten, als würde die auf diesen Bildern gezeigte Frau die Anwesenheit des Betrachters nicht bemerken, oder aber so, als wolle sie den Betrachter mit ihrem aufreizenden Tun bewußt provozieren. Dabei wendet sie ihren Leib entweder scheinbar zufällig dem Betrachter entgegen oder sucht sie zielgerichtet und ganz unmittelbar, nicht selten mit selbstbewußtem, manchmal gar aufforderndem Gesichtsausdruck seine Aufmerksamkeit. Während die zuletzt genannten Darstellungen infolge des vorgetragenen körpersprachlichen Ausdrucks und aufgrund des oft weniger nach Selbstbefriedigung strebenden, stattdessen überwiegend selbstdarstellerisch motivierten und den Betrachter durch ihr dargebotenes Tun provozieren wollenden Selbstdarstellung nicht so sehr unter dem Aspekt des Autoerotischen an sich als vielmehr unter dem der erotischen Selbstinszenierung zu sehen sind, fallen die Darstellungen solcher sich während ihrer autoerotischen Betätigungen unbeobachtet fühlender Frauen zugleich auch in die Kategorie des Frauenbildes in natürlicher Repräsentation. Nur selten scheinen die autoerotischen Selbstliebkosungen der Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli tatsächlich einer narzißtischen Selbstverliebtheit zu entspringen. Stattdessen werden Selbstberührungen meist als erotische Triebhandlungen aufgefaßt, mit denen die dargestellten Frauen, sofern es sich nicht um dezidiert auf den Bildbetrachter ausgerichtete Selbstinszenierungen handelt, die Abwesenheit eines herbeigesehnten Liebhabers kompensieren. Auf solchen Bildern wird der weibliche Autoerotizismus als triebgesteuerte Ersatzhandlung interpretiert.

Mehrfigurige Bildanlagen sind im Zusammenhang mit der Darstellung autoerotisch sich betätigender Frauen naturgemäß eher selten. Meist handelt es sich um einfigurige Bilder, wobei die Frau in aller Regel als Halb-, bestenfalls als Dreiviertelfigur zu sehen ist. Dort, wo eine sich selbst berührende Frau neben anderen, meist gleichfalls weiblichen Figuren erscheint, handelt es sich in aller Regel um eine durch ihr Tun den Betrachter aufreizen wollende, also nicht so sehr auf die sexuelle Selbsterfüllung bedachte, sondern vor allem den Zuschauer provozieren wollende Inszenierung der Bildfigur. Darstellungen, auf denen die sich selbst befriedigende Frau zu ihrem Tun durch das geschlechtliche Treiben weiterer auf dem Bild gezeigter Personen angeregt wird, sind eher selten.

Der Bildausschnitt, den Castelli für seine einfigurigen Darstellungen autoerotisch sich betätigender Frauen wählte, ist in aller Regel um einiges enger gefaßt als der seiner übrigen erotischen Frauenbilder. Durch die Verengung des Bildausschnitts gelang es dem Künstler, die Figur ins Monumentale zu steigern und so die Eindringlichkeit des Motivs in seiner Wirkungsintensität zu steigern. Zugleich betont die Ausschnitthaftigkeit den intimen Charakter der Szene sowie die räumliche Abgeschiedenheit, in die sich die Figur zurückgezogen hat. Auf solchen Darstellungen allerdings, auf denen die autoerotischen Selbstberührungen in erster Linie auf die Provokation des Betrachters zielen, wirken die Bildausschnitte trotz ihrer räumlichen Enge oft Bühnenhaft und so, als befände sich die Figur im unmittelbaren Vordergrund einer nur wenig in die Bildtiefe reichenden Plattform, die wenige Schritte hinter der Figur durch eine Kulissenwand abgeschlossen wird.

Nur selten sind die sich selbst liebkosenden oder sonstwie autoerotisch sich betätigenden Frauen stehend dargestellt. Meist sitzen oder liegen sie bzw. befinden sie sich in einer halb sitzenden, halb liegenden Position. Dabei wurden ihre Sitz- oder Liegegelegenheiten meist nur skizzenhaft angedeutet. Auch die Bodenflächen und die Bereiche des Hintergrunds wurden gestalterisch nur rudimentär behandelt, so daß sich die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die Figur im Vordergrund konzentriert. Kein überflüssiges Beiwerk sollte den Blick des Betrachters vom Motiv der sich selbst liebkosenden Frauen ablenken.

Der Figurentypus, den Castelli für diese Darstellungen bevorzugte, ist der einer schlank gewachsenen, manchmal athletisch gebauten, dabei mit prallen Oberschenkeln und vollen Brüsten ausgestatteten jungen Frau.

Um 1986, zu jener Zeit also, da der Künstler vorzugsweise japanische und chinesische Figuren porträtierte, waren auch die Darstellungen sich selbst liebkosender Frauen meist nach asiatischen Modellen geschaffen worden. Meist haben sie schwarze, in aller Regel schulterlange Haare, die sie, seitlich gescheitelt, entweder offen oder hinter ihrem Kopf zusammengebunden tragen und die ihnen ein rassiges, erotisch anreizendes Aussehen verleihen. Hellhaarige Frauen tauchen auf diesen Darstellungen eher selten auf. Haarschmuck tragen die sich selbst liebkosenden Frauen grundsätzlich nicht. Ihre Frisuren sind eher unpräzise und gemäß der intimen Szenen, die diese Bilder wiedergeben, in Einklang aber auch mit der erotischen Ekstase, die manche der auf diesen Bildern gezeigten Frauen durchdringt, etwas in Unordnung geraten.

In aller Regel sind die Figuren, sofern sie überhaupt etwas am Leibe tragen, nur sparsam bekleidet, wobei die zuweilen aus hauchdünnen Stoffen bestehenden Wäschestücke oft gerade das, was sie eigentlich verhüllen sollten, mehr betonen als bedecken. Slips und Büstenhalter sind eher die Ausnahme. Stattdessen tragen die jungen Frauen eng geschnürte Korsetts. Mitunter haben sie bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe an, doch begegnet man diesen hier bei weitem nicht so häufig wie auf anderen (erotischen) Frauenbildern, was in erster Linie mit dem engen Bildausschnitt zu tun hat und damit, daß die sich selbst liebkosenden Frauen meist nur bis zu ihren Oberschenkeln zu sehen sind. Der Genitalbereich und die Brüste bleiben auf diesen Darstellungen in aller Regel nur halb bedeckt oder gänzlich unbekleidet, so daß diese Regionen für den Blick des Betrachters ebenso leicht zu erreichen sind wie für die zärtlichen Berührungen der Figuren selbst.

Nicht selten wurden die Darstellungen sich selbst liebkosender oder sich selbst befriedigender Frauen – wie viele andere das Verbotene, Unsittliche oder Unmoralische streifende Darstellungen im Œuvre von Luciano Castelli auch – in der Absicht geschaffen, die Unabhängigkeit des Künstlers von den Normvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft zu dokumentieren und den Betrachter durch motivische Tabüüberschreitungen zu provozieren. Diese Bilder waren ein Angriff des Künstlers auf die Moralvorstellungen seiner Zeit und auf die normativen Verhaltensgebote des Bürgertums. Sie sollten aufrütteln, sollten sich in das Gedächtnis der Ausstellungsbesucher eingraben und das Kunstpublikum dazu anregen, sich länger als nur für einen kurzen Augenblick mit diesen Bildern zu befassen. Zugleich sollten sie die Ästhetik, die Sinnlichkeit und die Leidenschaftlichkeit des weiblichen Körpers zum Ausdruck bringen. Dabei ging es Castelli meist weniger um die naturgetreue Wiedergabe des nackten oder halb nackten Leibes, als vielmehr um das schnelle Erfassen der Figur und ihres körper-sprachlichen Ausdrucks. Augenblicklichkeit und Spontaneität waren ihm dabei wichtiger als Detailrealismus oder Porträtgenauigkeit. Ähnlich den *Brücke*-Malern mit ihren „Viertelstundenakten“ (Fritz Bleyl), übte sich Castelli in einer intuitiv bewegten Pinselhandschrift, mit der er die sinnliche Erfahrung der Figur unmittelbar auf die Bildfläche zu übertragen versuchte. Dies gilt nicht nur für die wie überdimensionale Pinselzeichnungen anmutenden Arbeiten auf Papier, sondern auch für die großen Gemälde auf Leinwand.

In ihrer Unmittelbarkeit und in ihrer Ungezwungenheit, in ihrer authentischen Erscheinungswirkung und in ihrer Gelöstheit von einem bloß oberflächlichen Selbstbehauptungswillen wirken die Darstellungen sich selbst liebkosender oder sonstwie autoerotisch sich betätigender Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli unbekümmert und lebensnah. Es sind von akademischen Traditionen befreite und doch klassisch erscheinende, in diesem Sinne zeitlos wirkende Darstellungen, mit denen der Künstler die Gradwanderung zwischen erotischer Ekstase und hedonistischem Bilderlebnis vollzog.

Die frühesten Darstellungen weiblicher Autoerotik finden sich bereits in der griechischen Antike und zeigen auf einfigurigen Abbildungen solche mit einem Olibos oder mit Baubonen sich befriedigende junge Frauen. Entsprechende Beispiele aus der römischen Antike scheinen sich nicht erhalten zu haben, doch ist deren Vor-

kommen gleichermaßen zu vermuten. Mit dem kulturellen Erstarren des frühen Christentums kam es zu einem Bruch in der Entwicklung der erotischen Kunst, die von nun an nur noch im Verborgenen blühte. Während im ausgehenden Mittelalter trotz der paradigmatischen Vorbehalte gegenüber allem Geschlechtlichen Bilder von überraschend offenherzig dargestelltem erotischem Inhalt entstanden sind, beschränkten sich diese Darstellungen in aller Regel auf die Abbildung geschlechtlicher Handlungen von heterosexuellen Liebespaaren. Autoerotisches Handeln zeigende Bilder hingegen sind bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts nur sehr vereinzelt überliefert. Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden häufiger solche Darstellungen, auf denen autoerotisch sich betätigende Frauen gezeigt werden. Anonyme Illustrationen zu der erotischen Schrift *Dom Bougre ou Le Portier des Chartreux* von 1741 geben im Hintergrund oder am seitlichen Bildrand durch das Treiben eines Liebespaares inspirierte masturbierende Frauen wieder. Der französische Genremaler Pierre-Antoine Baudouin variierte das Thema sich befriedigender Frauen verschiedentlich und schuf zahlreiche erotische Gouachen, die in Kupferstichen vervielfältigt und als Liebhaberstücke hinter vorgehaltener Hand verbreitet wurden. Auch von seinem Lehrmeister François Boucher haben sich einige Beispiele aus diesem Themenbereich erhalten. Charakteristisch für diese Darstellungen sind außer der halb liegenden, halb sitzenden Position der Figur die bis über die Knie reichenden Strümpfe, die von einem seitlich geknoteten Band gehalten werden. Solche Strümpfe waren bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in Mode.

Außer dem Strumpfmotiv, dem man auch auf den Darstellungen autoerotisch sich betätigender Frauen bei Luciano Castelli verschiedentlich begegnet, ist die halb sitzende und halb lagernde Position der Figuren auf den Darstellungen von Baudouin und Boucher auffallend, die auf den Bildern von Castelli ebenfalls häufig anzutreffen ist (z. B. Abb. 226 ff oder Abb. 231). Diese zurückgelehnte Sitzhaltung ist für die Darstellung sich selbst befriedigender Frauen geradezu charakteristisch geworden. Erst Jean-Honoré Fragonard, wie Baudouin ein Schüler von Boucher, zeigte in mehreren Variationen eine flach mit ihrem Rücken auf dem Bett liegende junge Frau, die ihre Decke zu einem monumentalen phallischen Körper gewunden hat. Der weibliche Autoerotizismus wird dort als traumgeleitete Triebhandlung unter der Zuhilfenahme eines fetischhaften Surrogats aufgefaßt.

Wie verbreitet der gegen Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte Typus einer auf einem Sessel oder auf einem Bett in zurückgelehnter Sitzhaltung dem Betrachter gegenüber dargestellten, ihren Rock hochschlagenden, darunter zwischen ihren weit auseinander genommenen Beinen die bloße Scham den Augen des Betrachters anbietenden und zugleich mit bis über die Knie reichenden Strümpfen bestückten masturbierenden Frau gewesen ist und wie lange sich dieser Typus in der Ikonographie des erotischen Frauenbildes gehalten hat, dokumentieren einige bereits aus der Anfangszeit der Fotografie stammende, auf um 1855 zu datierende Lichtbildaufnahmen, die noch heute in der erotischen Fotografie ihre durch Kostüme bzw. Accessoires aktualisierte, motivisch jedoch kaum modifizierte Nachfolge finden. Im Bereich der bildenden Kunst sind besonders die Wiener Künstler Gustav Klimt und Egon Schiele zu erwähnen, die an der Schwelle zum 20. Jahrhundert verschiedentlich solche unter ihren gerafften oder hochgeschlagenen Röcken masturbierende Frauen dargestellt haben.

Hochgeschlagene Röcke sucht man auf den Bildern von Luciano Castelli freilich vergebens. Stattdessen stellte er seine sich liebkosenden Frauen meist nur sparsam bekleidet mit einem niederkantigen Korsett dar (z. B. Abb. 223), mit einem Slip (z. B. Abb. 195 und Abb. 227 f), einem halbschaligen Büstenhalter (Abb. 226), einer breiten Stola (Abb. 224 f) oder einer geöffneten Bluse an ihrem Leib (z. B. Abb. 232 und Abb. 236). Nicht selten gab er sie aber auch in völliger Nacktheit wieder (z. B. Abb. 213 oder Abb. 229 ff). Alleine den bis über die Knie, zuweilen gar bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfen kann man auf den Darstellungen autoerotisch sich betätigender Frauen von Castelli mitunter begegnen (z. B. Abb. 221). Das dekorative Strumpfband,

das auf den Bildern der Alten Meister seitlich geknotet wurde, wurde bei Castelli durch breite Saumabschlüsse ersetzt. Aus dem geknoteten Strumpf des Rokoko ist ein moderner Nylon- oder Seidenstrumpf geworden, der an seinem oberen Abschluß durch eine rutschfeste Innenseite Halt bekommt. Die ikonographische Funktion der Strümpfe bestand von jeher in erster Linie nicht darin, die nackten Beine zu bedecken. Vielmehr betonen sie deren wohlgeformte Rundungen sowie die Nacktheit der Oberschenkel und des Schambereichs und intensivieren auf diese Weise die erotische Reizwirkung der Figur. Vergleichsbeispiele sowohl aus der Geschichte der Bildenden Kunst als auch aus der Geschichte der Fotografie belegen, daß immer dann, wenn eine Darstellung besonders erotisch wirken sollte, die gezeigten Frauen solche bis über die Knie und manchmal bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe tragen. Sie gehören „zu den unabdingbaren Requisiten erotischer Inszenierungskunst“⁷⁸. In diesem Zusammenhang erweisen sich die (auto-)erotischen Frauenbilder von Luciano Castelli, ohne daß er sich motivisch ausdrücklich auf die Darstellungen Alter Meister bezieht, ganz der Tradition entsprechend.

Zurück in die Zeit des französischen Rokoko und zu den Motiven von Baudouin, der seine sich selbst liebkosenden, meist schräg von vorne gesehene Frauen stets im Vordergrund und in eng umgrenzter räumlicher Umgebung wiedergegeben hat: in einem kleinen Studierzimmer, im Boudoir oder in einer von Hecken und Spalieren umsäumten Gartennische. Auch Castelli präsentierte seine Figuren oft schräg vor den Augen des Betrachters. Darüber hinaus stellte er die sich selbst liebkosenden Frauen im Vordergrund des Bildes dar, allerdings in einer gegenüber den historischen Vorgängerbildern deutlich gesteigerten Nahansichtigkeit. Dabei gab er die Figuren meist in engeren räumlichen Zusammenhängen wieder, als es die Alten Meister taten. Abweichend von den historischen Vorläufern, hinterfing Castelli seine Figuren mit ungegliederten Wandflächen, die wie Kulissen wirken und tiefenräumliche Entfaltungen vermeiden. Mit seinen Arbeiten knüpfte Castelli also durchaus an die traditionellen Darstellungsformeln des autoerotischen Frauenbildes an. Indes intensivierte er, ohne sich ikonographisch auf konkrete Vorbilder zu beziehen, durch eine Steigerung der bildsprachlichen Ausdrucksmittel deren intime, auf den Betrachter ausgerichtete Erscheinungswirkung.

Nicht alle von Castelli geschaffene Darstellungen aus dem Bereich des autoerotischen Frauenbildes stehen in der Nachfolge dieser in der Kunst der Neuzeit verbreiteten Tradition der motivischen Behandlung des weiblichen Autoerotizismus. Mit einigen Bildern erweist sich Castelli als echter Neuerer dieses Themengebiets, so etwa mit dem Motiv der auf dem Rücken liegenden jungen Frau mit in die Höhe gestreckten Beinen (Abb. 221). Für diese Körperhaltung finden sich im Bereich der bildenden Kunst keine überlieferten Vorbilder. Diese Position findet sich eher in der modernen Aktfotografie, geht allerdings im vorliegenden Fall auf die authentische Beobachtung des Künstlers anhand eines entsprechend instruierten Modells zurück. Ähnliche Inszenierungen finden sich auf anonymen Lichtbildaufnahmen seit um 1890. Allerdings dürften Castelli diese Fotos zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Darstellungen nicht bekannt gewesen sein, denn sie wurden erst gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts auf breiter Ebene publiziert⁷⁹.

Das von Castelli verschiedentlich behandelte Motiv der ihren Busen haltenden Frau kennt ebenfalls keine direkten Vorläufer aus dem Bereich der bildenden Kunst. Auf den Typus der Maria mit entblößter Brust bzw. den der *Maria lactans* wäre als entfernter ikonographischer Verwandter hinzuweisen, auf den der *Caritas Romana* oder auf ähnliche Darstellungen aus dem Bereich der Ikonographie der *Badenden*. Auch in der Antike kannte man das Motiv einer ihren Busen haltenden oder sich an die Brust fassenden jungen Frau, so daß dieses Thema

⁷⁸ Michael Koetzle, *1000 Nudes. Uwe Scheid Collection*, Köln 1994, S. 157.

⁷⁹ Ulrich Domröse, Christian von Faber-Castell, Claudia Gabriele Philipp, Reiner Wick und Reinhold Misselbeck (Hrsg.), *Bilderlust. Erotische Photographien aus der Sammlung Uwe Scheid*, Heidelberg 1991 (dort insbesondere S. 55) und etwas später bei Michael Koetzle (a.a.O., S. 286).

zwar durchaus in einer ikonographischen Tradition steht, im Zusammenhang mit dem autoerotischen Frauenbild bei Luciano Castelli jedoch bestenfalls indirekt zu diesen Darstellungen ins Verhältnis gesetzt werden kann. Das ostentative, den Betrachter provozieren wollende Herzeigen der nackten Brüste sowie der autoerotische Sinnzusammenhang, in dem dieses Motiv bei Castelli steht (siehe hierzu etwa Abb. 227 oder Abb. 233 f), läßt stattdessen abermals eher auf motivische Anregungen aus dem Bereich der erotischen Fotografie schließen als auf solche aus dem Bereich der bildenden Kunst. Selbst in der jüngeren Malereigeschichte sind vergleichbar demonstrativ dem Betrachter zur Ansicht gebrachte Darbietungen des Busens nur selten dargestellt worden. Gerhard Richter könnte an dieser Stelle genannt werden⁸⁰ oder aus dem Bereich der Fotografie Robert Mapplethorpe⁸¹. Allerdings stellen auch diese Beispiele keine direkten motivischen Vorläufer für die Bilder von Luciano Castelli dar, sondern erweisen sich als bestenfalls entfernt verwandte Darstellungen.

Den Bildern von Luciano Castelli aus dem Themenbereich des auf die Liebkosung der eigenen Brust bezogenen weiblichen Autoerotizismus am ehesten vergleichbar ist aus der Geschichte der bildenden Kunst Modiglianis Gemälde *La Petite Laitière*, dessen im Hemd gezeigte junge Frau mit ihrer rechten Hand den Busen vor den Augen des Betrachters allerdings eher zu verstecken als herzuzeigen scheint⁸². Der leicht zur Seite gekehrte, gerade aufgerichtete Oberkörper bei gleichzeitig in die Schräge genommenem Kopf, vor allem jedoch die eine in den Schoß geführte sowie die andere, mit beinahe rechtwinklig ausgestelltem Daumen den Busen anfassende Hand erinnern deutlich an die Darstellung *Chinese Girl* von 1987 (Abb. 237). Da Castelli das Œuvre von Modigliani recht gut kennt, ist nicht auszuschließen, daß er sich bei der Ausführung seines Bildes tatsächlich an Modigliani erinnert hat. Wirklich ausschlaggebend war dieses Gemälde für seine Idee, eine ihre Busen haltende Frau darzustellen, jedoch nicht. Vielmehr war es die eigene Phantasie des Künstlers, die ihn solche Motive hat erfinden lassen, und seine Zusammenarbeit mit einem Modell, aus der heraus sich entsprechende Szenen eher spontan ergeben haben.

Solche Darstellungen hingegen, auf denen eine breitbeinig dem Betrachter ihre Scham präsentierende Frau zu sehen sind, haben eine umfassende ikonographische Tradition, die bis in die Renaissance zurück reicht. Anfangs waren es, wie etwa das Beispiel Leonardos zeigt, überwiegend wissenschaftliche oder, wie etwa bei Albrecht Dürer in seiner *Underweysung* zu sehen, perspektivische Interessen, die die Meister der Renaissance dazu anregten, entsprechende Abbildungen anzufertigen. Erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden solche Darstellungen, auf denen nackte oder halb nackte Frauen mit gespreizten Beinen und entblößter Scham nicht in wissenschaftlichen, sondern in dezidiert inhaltlich begründeten Sinnzusammenhängen dargestellt wurden. Dabei handelt es sich meist um Badeszenen, um allegorische oder um mythologische Darstellungen, die das Motiv der entblößten Scham allerdings noch eher verhalten wiedergeben⁸³. Auch stehen die Darstellungen des 16. Jahrhunderts mehr in der Tradition von Giorgione und dessen *Ruhender Venus* als in der der Studien von Leonardo oder Dürer. Tizian lieferte für den motivischen Einfluß Giorgiones einige Beispiele und Tintoretto. Hans von Aachen hingegen vollzieht mit seinem Gemälde *Satyr enthüllt Nymphe*, auf dem das weibliche Geschlecht den

⁸⁰ Gerhard Richter, *Birgid Polk*, 1971, Öl auf Leinwand, 125 x 150 cm, Berlin, Slg. Dr. Georg Böckmann.

⁸¹ Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, 1982, Fotografie, New York, The Estate of Robert Mapplethorpe.

⁸² Amedeo Modigliani, *La Petite Laitière*, 1918, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Vaduz, Privatbesitz.

⁸³ Vgl. hierzu etwa Hans Sebald Beham, *David und Bathseba*, um 1525, Holzstich oder seine Darstellung *Die Nacht*, 1548, Kupferstich, sowie, dort allerdings mit geschlossenen Schenkeln, Albrecht Dürer, *Das Meerwunder (Raum der Amymone)* (Meder 66; Panofsky 178; Knappe 23), um 1498, Kupferstich, 24,6 x 18,7 cm und *Herkules (Eifersucht)* (Meder 63; Panofsky 180; Knappe 24), um 1498/99, Kupferstich, 317 x 221 cm u.a.m.

Blicken des Betrachters demonstrativ zur Ansicht gebracht wird, den Übergang zur offeneren und freizügigeren Ikonographie des 17. Jahrhunderts⁸⁴.

Im Lauf des 17. Jahrhunderts, das zunehmend von der neuplatonischen Lehre beeinflusst war und den Menschen mit all seinen Leidenschaften in den Mittelpunkt rückte, waren es insbesondere die um 1602 geschaffenen Kupferstiche von Agostino Carracci sowie in deren Nachfolge stehende anonyme Buchillustrationen, auf denen dem Betrachter breitbeinig ihre nackte Scham herzeigende Frauen zu sehen sind. Das 18. Jahrhundert verhielt sich, was die motivische Direktheit der Sujets betrifft, kaum zurückhaltender. Jetzt waren es nicht nur mythologisch begründete, sondern oft auch profane Texte, die mit erotischen Darstellungen bebildert wurden. Die berühmtesten Beispiele hierfür sind die Illustrationen zu den Texten von Saturnin, dem Marquis de Sade oder von Casanova. Bei diesen Schriften handelte es sich um indizierte Werke, deren Verfassern und Illustratoren hohe Gefängnisstrafen drohten. Daher zogen sie es vor, anonym zu bleiben, so daß uns heute die Autoren dieser Texte und die Namen ihrer Illustratoren bestenfalls unter ihrem Pseudonym überliefert sind.

Der weiten Verbreitung, die solche erotische Schriften und ihre Bebilderungen im 17. und 18. Jahrhundert insgeheim gefunden haben, steht im Bereich der Hochkunst dieser Zeit keine vergleichbare Blüte gegenüber. Nikolaus Poussin schuf einige in der Tradition von Giorgione und Tizian stehende erotische Darstellungen, später dann – und motivisch um einiges pikanter – François Boucher, Jean-Honoré Fragonard oder etwa Jean-Baptiste Marie Huet. Erst während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangte das Motiv der unverhohlenen ihre Scham den Blicken des Betrachters darbietenden Frau im Bereich der Hochkunst erneut zu größerer Verbreitung. Den Auftakt dazu lieferte das 1866 von Gustave Courbet geschaffene Gemälde *Der Ursprung der Welt*, das seit 1995 im Musée d'Orsay zu besichtigen ist⁸⁵. Dieses Gemälde, dessen entstehungsgeschichtliche und ikonographische Zusammenhänge ausführlich erörtert wurden⁸⁶, zeigt den nackten Schoß einer mit gespreizten Schenkeln auf dem Rücken liegenden Frau, die ihr weißes Hemd bis weit über den Bauch nach oben geschlagen hat. Zwischen den Oberschenkeln jener durch den engen Bildausschnitt zum Torso fragmentierten und mit ihrem Schoß in greifbare Nähe gerückten Frau markiert das detailgenau wiedergegebene Geschlecht das optische Zentrum. Courbet begrenzte seinen Bildausschnitt so sehr, daß nur der Busen und ein kurzes Stück der Oberschenkel, vor allem jedoch der entblößte Unterleib innerhalb des Bildgevierts zu sehen sind, schließlich das weiße Hemd der jungen Frau, in das sie sich gekleidet hat und das ihren Unterleib wie eine Gloriole umrahmt. Durch eine raffinierte Lichtregie hebt sich die ausschnitthaft gezeigte Figur deutlich vor dem links oben angeschnittenen Hintergrund ab, der in das gleiche Dunkel getaucht ist wie die am unteren Bildrand in einem knappen Streifen ange deutete Liegefläche.

Möglicherweise wurde Courbet durch einige in Frankreich gegen Ende des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts entstandene Bilder zu diesem Gemälde inspiriert, vielleicht geht es aber auch auf erste erotische Fotografien zurück, die bereits kurz nach der Erfindung der Fotografie entstanden sind und auf denen nackte oder halb nackte Frauen zu sehen sind, die dem Betrachter ihr entblößtes Geschlecht präsentieren. Gerade der enge Bildausschnitt des Gemäldes von Courbet könnte auf die Schnappschußästhetik solcher frühen erotischen Fotos zurückzuführen sein. Mit dem engen Bildausschnitt und der Nahansichtigkeit des Motivs, mit seiner kompositionsästhetisch gerundeten Schlüssellochperspektive, die den Betrachter in die Rolle eines heimlichen Beobachters versetzt, vor allem aber mit dem Motiv an sich ist Courbets einigen erotischen Frauenbildern von Luciano Castelli nicht unähnlich (vgl. hierzu etwa Abb. 213, Abb. 277 oder Abb. 283), wengleich gerade die Geschichte

⁸⁴ Hans von Aachen, *Satyr enthüllt Nymphe*, um 1600, Öl auf Holz, 53 x 43,5 cm, Hamburg, Museum der erotischen Kunst.

⁸⁵ Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, 1866, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay.

des Gemäldes von Courbet deutlich macht, wie zufällig sich im Œuvre von Castelli solche motivische Analogien mit historischen Werken mitunter ergeben haben, denn Castelli konnte das Gemälde von Courbet zum Zeitpunkt der Entstehung seiner vergleichbaren Bilder nicht gekannt haben⁸⁷.

Weitere aus dem 19. Jahrhundert stammende Darstellungen mit dem Motiv einer den Blicken des Betrachters dargebotenen weiblichen Scham finden sich u.a. bei Franz Xaver Winterhalter, dessen Gemälde *Lola Montez oder Die verräterische Wasserspiegelung* die Mätresse des Bayernkönigs Ludwig I. zeigt, wie sie mit weitem Ausfallschritt einen seichten Bach durchschreitet, ferner bei Antoine Wiertz, dessen Gemälde *Die Romanleserin* eine in pathetischen Ausdrucksbewegungen nackt auf dem Bett sich räkelnde Lesende wiedergibt, oder etwa bei Félicien Rops auf zahlreichen erotischen Darstellungen. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert war Auguste Rodin einer der bedeutendsten Künstler, die sich mit der Abbildung einer breitbeinig ihr nacktes Geschlecht anbietenden Frau befaßten. Er tat dies beispielsweise mit seinem 1890 geschaffenen Torso *Iris* und in zahlreichen Bleistift- und Aquarellzeichnungen. Alfred Kubin faßte das Motiv der mit gespreizten Schenkeln dem Betrachter gegenüber auf dem Rücken liegenden Frau als ihre Klauen ausfahrende Spinne auf, in deren Netz einige Liebespaare gefangen sind, und stellte unter dem Titel *Todessprung* einen jungen Mann dar, der sich kopfüber in eine gigantische Vulva stürzt. Auf Picassos Allegorie *Die Makrele* erkennt man zwischen den gegrätschten Beinen einer nackten Stehenden einen großen Fisch, der mit seiner Zunge das Geschlecht der jungen Frau berührt. Gustav Klimt porträtierte masturbierende Mädchen und zeigte solche aus erhöhter Perspektive in Draufsicht wiedergegebene, mit hochgezogenem Hemd oder völlig nackt ihren Genitalbereich den Blicken des Betrachters darbietende Frauen. Ähnliche Darstellungen gab es auch bei Egon Schiele, der in zahlreichen Variationen solche mit vorgeschobenem Becken stehende oder mit gespreizten Beinen ihr Geschlecht herzeigende bzw. masturbierende Frauen abbildete.

Die Liste derer, die sich um die Jahrhundertwende und anfangs des 20. Jahrhunderts mit der Darstellung des weiblichen Genitales befaßten, läßt sich u.a. durch Odilon Redon ergänzen, dessen *Geburt der Venus* die nackte Göttin von einer vulvatischen Gloriole umgeben zeigt, durch Wols mit einigen als Schamöffnungen gedeuteten Pinselzeichnungen, durch Karl Hubbuch, beispielsweise mit einigen um 1923/24 entstandenen Lithographien oder durch George Grosz mit seinen erotischen Aquarellen aus der Zeit um 1920. Lovis Corinth oder etwa die neusachlichen Maler Max Brüning und Rudolf Schlichter sind in diesem Zusammenhang ebenso zu nennen wie etwa Otto Dix oder der Surrealist Max Ernst und viele andere mehr. Einen Typus ganz besonderer Art kreierte 1939 André Masson. Seine Federzeichnung *Erotisches Land* zeigt – ähnlich dem *Todessprung* von Kubin – eine als Hügelandschaft aufgefaßte mollige Frau mit gespreizten Schenkeln, aus deren Geschlecht sich ein strömender Gebirgsbach ergießt. Dem Fluß dieses Baches läuft energisch ein Däumling entgegen, der in die vaginale Höhle einzudringen versucht. Ein zweites Mal variierte Masson dieses Motiv für Jacques Lacan, der damit das in seinem Besitz befindliche Gemälde *Ursprung der Welt* von Courbet kaschierte, so daß sich schließlich motivgeschichtlich ein großer Kreis geschlossen hat⁸⁸. Mit ihrer Installation *Hon - en katedral (Sie - eine*

⁸⁶ Günter Metken, *Der Ursprung der Welt. Ein Luststück*, München 1997.

⁸⁷ Courbets Gemälde gelangte 1955 in den Besitz von Jacques Lacan (1901-1981), einem der führenden Psychoanalytiker Frankreichs, und wurde nach dessen Tod anstelle von geldlichen Erbschaftssteuern dem französischen Staat übereignet. 1967 stellte Lacan dieses Gemälde zur Bebilderung einer sexualmedizinischen Publikation zur Verfügung. 1977 genehmigte er die Abbildung des Gemäldes anlässlich einer Ausstellung mit Werken von Marcel Duchamp im Centre Georges Pompidou in Paris ein zweites Mal, wo es im Ausstellungskatalog in einen Zusammenhang mit Duchamps Installation *Étant donné: 1° La chute d'eau; 2° Le gaz d'éclairage* gebracht wurde. Castelli ist weder die erste, noch die zweite Veröffentlichung dieses Gemäldes zur Kenntnis gelangt. Zur Publikationsgeschichte des Gemäldes von Courbet siehe Günter Metken, a.a.O., S. 12.

⁸⁸ Silvia Lacan, die Ehefrau des Käufers des Courbet-Gemäldes, war in erster Ehe mit Georges Bataille (1897-1962) verheiratet, dem französischen Schriftsteller aus dem Dunstkreis der Surrealisten und einem der frühesten Theoretiker des Gegenstandsreichs der erotischen Kunst und der Pornographie, und mit André Masson verschwägert. Nachdem Lacan das Bild

Kathedrale) bauten Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely und Per-Olof Ultvedt später die von Masson erfundene figürliche Gebirgslandschaft in monumentalen Ausmaßen nach und versahen die zum Oval geformte Schamöffnung mit einer Treppe, durch die die Ausstellungsbesucher als symbolischen Akt der Penetration das mit Haaren und klitoralen Stalaktiten ausgestattete Innere der Figur betreten konnten. Eine unbetitelt gebliebene, auf den 20. 8. 1971 datierte Bleistiftzeichnung von Pablo Picasso zeigt zwar keine begehbare Höhle, erinnert jedoch als Darstellung einer mit den Händen weit auseinandergesetzten Öffnung und deren klitoralem Innenleben deutlich an den Entwurf von André Masson bzw. an die begehbare Skulptur von Niki de Saint-Phalle und ihren Freunden.

Außer Niki de Saint-Phalle waren es in der Kunst der Nachkriegszeit u.a. solche Künstler wie Hans Bellmer, Marcel Duchamp oder erneut Pablo Picasso, die sich mit dem Motiv des weiblichen Geschlechts auseinandersetzten. Selbst Joseph Beuys, der im Zusammenhang mit erotischen Bildwelten nur selten auffällig geworden ist, befaßte sich auf kleinformatigen Zeichnungen mit diesem Thema. Während der 60er und 70er Jahre beschäftigten sich u.a. Allan Jones, Tom Wesselmann, Ed Sommer oder etwa Philip Pearlstein, ferner einige Vertreter des *Wiener Aktionismus*, die Aktionskünstlerin Valie Export und die Videokünstlerin Friederike Pezold mit der Darstellung der breitbeinig dem Betrachter vor Augen geführten weiblichen Scham. In Deutschland behandelten während der 70er Jahre u.a. die *Kritischen Realisten* entsprechende Themen – unter ihnen Ulrich Baehr, Hans-Jürgen Diehl, Wolfgang Petrick und Peter Sorge. Dabei kam es zu Darstellungen breitbeinig stehender oder liegender Frauen, die ihren nackten Schoß bald mehr, bald weniger absichtsvoll dem Betrachter präsentieren.

Aus der Malerei der 80er Jahre sind außer Luciano Castelli insbesondere Eric Fischl oder David Salle zu nennen, die sich um eine realistische und authentische Darstellung dieses Themas bemühten, wobei sich ihre bisweilen an der Bildästhetik privater Amateurfotos orientierte Motive oft aus intimen Alltagssituationen heraus ergeben haben. Mit David Salle und Eric Fischl haben wir, was das Motiv der ihr Geschlecht den Blicken des Betrachters darbietenden Frau betrifft, jenen Stand der Entwicklung dieses Themenkreises erreicht, der bis weit in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, also bis in jene Zeit, in der sich Castelli ebenfalls mit diesem Thema befaßte, und länger noch aktuell gewesen ist. Ein Vergleich der Gemälde von Luciano Castelli mit denen von Eric Fischl oder David Salle zeigt, zu welcher unterschiedlichen ikonographischen Lösungen diese Künstler gekommen sind. Daß sie unabhängig von einander und beinahe zeitgleich das Motiv einer ihr nacktes Geschlecht den Blicken des Betrachters präsentierenden Frau behandelten, macht deutlich, wie sehr dieses Thema damals in der Luft gelegen hat und wie symptomatisch es für die 80er Jahre gewesen ist.

Der Typus der dem Betrachter gegenüber auf dem Rücken liegenden und mit gegrätschten Beinen ihre nackte Scham herzeigenden Frau hat also eine lange, ikonographiegeschichtlich bis in die Zeit um 1500 zurückreichende motivische Tradition, die in den Darstellungen von Luciano Castelli ihre motivische Fortsetzung findet. Das unbetitelt gebliebene Gemälde Abb. 213 zeugt ebenso von solchen ikonographischen Zusammenhängen wie das Gemälde *Baby baby fuck* (Abb. 226) oder die Mitte der 80er Jahre entstandene Darstellung *Tiergarten* (Abb. 283), die ikonographietypologisch mit Courbets Gemälde *Ursprung der Welt* verwandt zu sein scheint. In der Darstellung *I miss you* (Abb. 224) wirken die Frauen von Gustav Klimt nach, in der bisher unerwähnt gebliebenen Darstellung *Mädchen* (Abb. 238) die nackte *Iris* von Auguste Rodin, in den Figuren der Darstellungen *Frau mit Papageien* (Abb. 214) oder *Dschungel Love* (Abb. 215) die masturbierenden Frauen von Egon Schiele. Diese und andere Beispiele belegen, daß sich die ikonographische Tradition des erotischen und des autoerotischen Frauenbildes in den Darstellungen von Luciano Castelli durchaus fortsetzte. Dabei verhält es sich aller-

Courbets erworben hatte, brachte er es in sein Landhaus in Guitrancourt, umgab es mit einem verschließbaren Doppelrahmen und ließ sich diesen Doppelrahmen von Masson mit einer Panneau-masque künstlerisch gestalten (Günter Metken, a.a.O., S.

dings nicht so, daß sich Castelli das Werk eines Alten Meisters zum Vorbild genommen hat. Vielmehr ist diese Fortsetzung eher eine ikonographietypologische denn eine motivische, so daß sie sich auf das Genre an sich und auf seine Darstellungsformen ganz allgemein bezieht, nicht aber auf einzeln zu benennende Vorbilder. In diesem Sinne handelt es sich bei den autoerotischen Frauenbildern von Castelli nicht um eine tatsächlich ikonographische Adaptation einiger gezielt als Vorbilder ausgesuchter Vorgängerwerke, sondern um eine typologische Fortsetzung des bis in die Antike zurückzuverfolgenden Topos sich selbst liebkosender, befriedigender oder sonstwie autoerotisch sich betätigender Frauen, an denen Castelli insbesondere der körpersprachliche Ausdruck des erotischen Empfindens interessierte: ihr körperliches Glücksgefühl, ihre genießerische Selbstvergessenheit, ihr Narzißmus, ihre Sehnsucht nach einem potentiellen Liebespartner und nicht zuletzt die unmittelbar auf die Anwesenheit eines Bildbetrachters bezogene Provokation.

4.1.1.2.4. Die Frau in erotischer Selbstinszenierung

Unter den Typus der Darstellung einer Frau in erotischer Selbstinszenierung zählen solche Bilder, auf denen weibliche Figuren in betont aufreizenden Posen zu sehen sind. Allerdings führen sie – und darin unterscheiden sie sich von den Darstellungen autoerotisch sich betätigender oder im partnerschaftlichen Liebesspiel gezeigter Frauen – keine sexuelle Handlungen aus. Die meist einfigurigen Bilder zeichnen sich unter anderem dadurch aus, daß die in sinnlichen Ausdrucksbewegungen sich präsentierenden Frauen in Richtung des Betrachters schauen und mit verführerischen Gesten und Mienen versuchen, ihn in ihren Bann zu ziehen. Die Grenzen zum autoerotischen Frauenbild oder zu Darstellungen eines mit erotischen Liebesspielen befaßten Liebespaares sind dabei fließend. Selbst einige ursprünglich nicht in erster Linie erotisch gemeinte, sondern die Figur in ihrer natürlichen Repräsentation zeigende Frauenbilder spielen in den Typus der Darstellung einer Frau in erotischer Selbstinszenierung über. Daher ist es manchmal schwer, ein Bild eindeutig der Kategorie der Darstellungen einer Frau in erotischer Selbstinszenierung oder der Kategorie anderer erotischer (oder auch nicht-erotischer) Frauenbilder zuzuordnen. Wie so oft unterliegt die Zuordnung eines Bildes der subjektiven Einschätzung des Betrachters.

Am eindeutigsten scheint die Zuordnung eines Frauenbildes in die Kategorie der Darstellungen sich in erotischer Selbstinszenierung präsentierender Frauen bei solchen Bildern, auf denen die Figur ihre erotischen Reize exaltiert zur Geltung bringt. Dies geschieht meist in provokativen Posen, die nicht selten mit einem lasziven Gesichtsausdruck kombiniert werden. Zuweilen ergibt sich die Zuordnung eines Bildes aber auch durch seinen unmißverständlichen Titel, der manchmal wie der Inhalt der Sprechblasen einer Comiczeichnung klingt und darin den Titeln der Gemälde der Pop Art nicht unähnlich ist. Bei Castelli lauten solche Titel etwa *Love me tender* (Abb. 225), *Baby baby fuck me* (Abb. 281) oder *Fuck me, Baby* (Abb. 239). Worin sich – von stilistischen Unterschieden abgesehen – die Bilder von Castelli gegenüber denen der Pop Art allerdings deutlich unterscheiden, ist die Tatsache, daß Castelli die Texte, die seine Figuren zu sprechen oder zu denken scheinen, ikonographisch nicht in die betreffenden Darstellungen mit einbezogen hat. Sprechblasen, wie sie etwa auf den Gemälden von Roy Lichtenstein zu sehen sind, gibt es auf den Bildern von Luciano Castelli nicht.

Ein ganz spezieller Typus der Darstellungen einer in erotischer Pose sich darbietenden Frau zeigt sich auf solchen Bildern, auf denen eine mit allen Vieren am Boden kriechende und dem Betrachter auffordernd entgegen schauende Figur zu sehen ist. Dieser Typus bringt besonders deutlich zum Ausdruck, welche inhaltliche Funktion diese Darstellungen erfüllen: nämlich die, dem Betrachter einen Anreiz für die Entwicklung eigener erotischer Phantasien zu liefern und ihm als Objekt seiner Augenlust, ja als potentielle Liebesdienerin virtuell zur Verfügung zu stehen. Mit den Abbildungen einer auf allen Vieren am Boden kriechenden Frau seien die Untersuchungen über die Gruppe der Darstellungen einer Frau in erotischer Selbstinszenierung begonnen.

4.1.1.2.4.1 Objekte der Begierde: Kriechende Frauen

Das in monumentaler Größe auf Papier ausgeführte Gemälde *Fuck me, Baby* (Abb. 239) zeigt schräg von hinten eine mit allen Vieren auf einem gepolsterten Untergrund kauernde junge Frau in rosafarbener Spitzenunterwäsche, die dem Betrachter provokativ ihr nur teilweise bedecktes und mit gegrätschten Oberschenkeln in die Höhe gestelztes Hinterteil entgegenstreckt. Mit ihren spitzen Ellbogen stützt sie sich von der Grundfläche ab, ihren Kopf hat sie in horizontaler Position nach links zur Seite in Richtung des Betrachters gewendet. Der Mund ist mit seinen vollen Lippen wie in erotischer Ekstase halb geöffnet, ihre Augen hat die junge Frau genießerisch geschlossen. „Fuck me, Baby“ lauten die im Bildtitel genannten Worte, die sie dem Betrachter entgegenhaucht.

Obschon die provozierende, auf analerotische Phantasien abzielende Position der Figur auf den ersten Blick außergewöhnlich scheint, geht ihr doch ähnlich, wie dem Thema des autoerotischen Frauenbildes, eine lange ikonographische Tradition voraus, die in der neuzeitlichen Kunst mit Hans Baldung Grien⁸⁹ ihren Anfang genommen hat und mit Werken von Agostino Carracci, François Boucher, Borel und Elluin oder von William Hogarth, mit zahlreichen anonymen Kupferstichen aus dem 18. Jahrhundert sowie mit einer Reihe von Gemälden heute weniger bekannter Meister – etwa von Michael Martin Drolling oder von Léon Adolphe Willette – bis ins 19. Jahrhundert nachgezeichnet werden kann. Mit Gemälden von Gustav Klimt, Egon Schiele, George Grosz und anderen hielt dieser ikonographische Typus Einzug in die Kunst des 20. Jahrhunderts, wo er durch Allen Jones, Gerhard Richter, William N. Copley oder Hans Bellmer fortgeführt wurde. Auch auf dem Gebiet der Fotografie erfuhr das Motiv einer ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß dem Betrachter entgegen streckenden Frau in überraschend eindeutiger motivischer Direktheit bereits ab um 1850 eine weite und schließlich bis in die zeitgenössische Fotografie reichende Verbreitung.

Allerdings gilt auch für den ikonographischen Typus der dem Betrachter ihr nacktes Hinterteil entgegen streckenden Frau was für das Thema des autoerotischen Frauenbildes gegolten hat: Motivische Ähnlichkeiten mit den Werken Alter Meister haben sich bei Castelli bestenfalls zufällig ergeben. Statt auf Darstellungen aus dem Bereich der bildenden Kunst gehen seine Bilder eher auf erotische Fotos als motivische Anregungen zurück, was Castelli dadurch zum Ausdruck brachte, daß er einer zweiten Fassung des eben genannten Gemäldes den Titel *Porno* gegeben hat (Abb. 240). Dort gab der Künstler auf noch größerem Format die mit aufgestützten Ellbogen auf einem weichen Polsterbett kauernde junge Frau in spiegelbildlicher Seitenverkehrung vor einem blumengeschmückten Hintergrund wieder. Deutlicher als zuvor ist die Szene hier in die Umgebung eines Schlaf-

⁸⁹ Hans Baldung (gen. Grien), *Hexenszene* (auch genannt *Die drei Hexen*), 1514, Federzeichnung auf grünlich grundiertem Papier, weiß gehöht, ca. 28,9 x 20 cm, Paris, Musée du Louvre (Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. RF 1083).

zimmers eingebunden. Der aufgestützte Ellbogen sinkt tief in die weich gepolsterte Liegefläche, der geblümete Hintergrund erinnert an die groß gemusterte Tapete einer Wand, die kurz hinter der Figur in die Höhe ragt und die Szene bildflächenparallel nach hinten abschließt. Anders als auf *Fuck me, Baby* wurde hier das Gesäß der Frau weniger detailgenau wiedergegeben und die Unterwäsche in edel glänzendem Blattgold ausgeführt, so daß die vormals stark auf analerotische Assoziationen bezogene Erscheinungswirkung der Bildfigur jetzt eher auf die Ebene des Ästhetischen gehoben wurde.

Erotische Pin-up-Fotografien lieferten also die Anregung zur Ausführung der beiden hier genannten Gemälde. Ihre ikonographietypologische Wurzeln liegen allerdings in des Künstlers eigenem Œuvre, nämlich in solchen Darstellungen, die mit der Performance *The bitch and her dog* zu tun haben, wobei sowohl die Fotos von den Atelierproben (z. B. Abb. 164 ff oder Abb. 782) als auch die Fotos vom Auftritt in Lyon (Abb. 161 ff) sowie schließlich die ab 1981 geschaffenen Selbstporträts von Castelli in seiner Rolle als Hund (z. B. Abb. 777) und deren motivische Variationen besonders zu erwähnen sind (z. B. Abb. 780). Das Motiv des dem Betrachter entgegen gestreckten Gesäßes indes findet sich auf einigen weiteren, bereits 1980 entstandenen Selbstbildnissen (z. B. Abb. 745 oder Abb. 750) sowie auf einigen Aquarellen von 1976 vorgebildet (z. B. Abb. 93-95). Auf den Gemälden *Fuck me, Baby* und *Porno* kombinierte Castelli den Typus der am Boden kriechenden Bildfigur und den Typus der ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß herzeigenden Bildfigur zu einem neuen körpersprachlichen Grundmuster, wobei er seine eigenen physischen Erfahrungen nach der Vorlage entsprechender fotografischer Ablichtungen auf die Figur der jungen Frau in *Fuck me, Baby* und *Porno* projizierte.

Etwa drei Jahre später variierte Castelli das Motiv einer mit allen Vieren auf einem Polsterbett kriechenden Bildfigur auf einigen kleineren Darstellungen aus dem Themenkreis asiatischer Frauen. *Chinese Nude* (Abb. 241) zeigt ein nicht von hinten gesehenes, sondern schräg von vorne wiedergegebenes Mädchen, das dem Betrachter in einem roten Korsett auf allen Vieren entgegen kriecht und ihm mit zögerlichem Augenschlag und verhaltenem körpersprachlichem Ausdruck beinahe ängstlich entgegen schaut. Die aus erhöhter Perspektive gesehene, in geduckter Haltung förmlich ins Bildgeviert sich zwängende Frau präsentiert sich dem Betrachter mit ihren rot geschminkten Lippen und in halb nackter Aufmachung untertänig und devot. 1986 wiederholte Castelli dieses Motiv in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf Leinwand (Abb. 242). Alleine der Gesichtsausdruck des Mädchens hat sich gegenüber der Darstellung des Vorjahres etwas verändert: Er wirkt nun weniger unsicher und weniger untertänig. Statt von einem devoten scheuen Wesen erzählt dieses Gemälde von einer selbstbewußten selbstbestimmten jungen Frau und ihren erotischen Reizen.

Auf *Chinese Nude* wie auf dem Gemälde *Chinese Girl* dominieren nach der Art der japanischen Bilder von Castelli die Farben Rot und Schwarz auf weißem Grund. Das rote Korsett kontrastiert leuchtend zum Schwarz der Haare der Figur und zu den schwarzen (bzw. blauschwarzen) Partien der Bodenfläche, auf der sie sich bewegt. Auf *Chinese Nude* wurde das Inkarnat der Figur skizzenhaft mit einigen wenigen, heftig bewegten und vergleichsweise breit angelegten Pinselhieben in zartem Rosa angedeutet, mit dem die schattigen Partien der Körperoberfläche ausgeführt wurden. Die hellen, lichtbeschienenen Partien der Figur hingegen blieben gestalterisch ausgespart und sind so weiß wie das Papier, auf dem das Gemälde geschaffen wurde. Auf *Chinese Girl* indes wurde das Inkarnat flächendeckend in unterschiedlichen Grautönen wiedergegeben, die bisweilen kaum merklich ins Rosafarbene überspielen. Dieses Grau vermittelt zwischen dem harten Schwarz und dem leuchtenden Rot der Komposition und mildert zugleich den scharfen Kontrast zwischen diesen beiden auf weißem Grund in ihrer Wirkungsintensität gesteigerten Farbwerten.

Während der Farbauftrag auf *Chinese Nude* mit halb trockenem Pinsel erfolgte und im Bereich der gepolsterten Basisfläche gestalterisch um einige Linien von dunkelblauer Ölkreide ergänzt wurde, die Darstellung also insgesamt eher zeichnerisch und pinselzeichnerisch wirkt, erfolgte auf dem Gemälde *Chinese Girl* der Farbauftrag in einer geschmeidiger aufgetragenen gesättigteren Farbigkeit, also trotz der ausgespart gebliebenen Stellen im Bereich des Polsters mit malerischeren gestalterischen Mitteln. Zu den unterschiedlichen Arten der gestalterischen Behandlung ließ sich Castelli durch die unterschiedlichen Bildträger inspirieren, auf denen die Darstellungen ausgeführt wurden. Die verhältnismäßig glatte Oberfläche des Papiers erlaubt eine sehr viel raschere, großzügigere und offenere Malweise als das Arbeiten auf der grobfasrigen Leinwand, die dem Pinsel einigen Widerstand entgegenbringt. Auch ist auf Papier ein dünner Farbauftrag möglich, der das Weiß des Malgrunds durch die Farbschicht hindurch schimmern läßt. Auf der Leinwand hingegen dringt die Farbe tief in die Poren des Stoffes ein und tendiert sie dazu, das Weiß des Malgrunds satt zu überdecken. Daher wirken die dünn-schichtig vermaltten Ölfarben auf Papier leichter und die Malerei insgesamt spontaner ausgeführt als auf der sorgfältiger zu bearbeitenden Leinwand. Es zeigt sich, daß Castelli bei der gestalterischen Ausführung seiner Bilder dem Trägermaterial an sich einige Bedeutung einräumte und ihn als gestalterische Qualität aktiv in seine Darstellungsformen einbezog.

Was dem Motiv der mit allen Vieren auf einer Polsterfläche kauern oder kriechenden Frau gemeinsam ist, ist das raffinierte Spiel zwischen der partiellen Nacktheit der Figur und dem aufreizenden Dessous, das sie am Leibe trägt. Der Slip, das Mieder oder das Korsett dient dabei nicht dazu, ihre Nacktheit zu bedecken, sondern dazu, die erotischen Reize der unbedeckt gebliebenen Partien zu intensivieren (Abb. 239 f). Im Zusammenspiel mit der gedrunghenen Körperhaltung und dem ostentativ dem Betrachter dargebotenen Gesäß, im Zusammenspiel aber auch mit den manchmal zur Ansicht gebrachten nackten Brüsten (z. B. Abb. 241 f) evozieren diese Darstellungen Phantasien von der freien Verfügbarkeit der Bildfigur als Lustobjekt, das sich sehnsüchtig und bereitwillig (Abb. 239 f) oder aber devot und ergeben (Abb. 241 f), bedingungslos in beiden Fällen und in voller Absicht der erotischen Lust des Betrachters zur Verfügung stellt. Daß die räumliche Umgebung, in der sich die Frau jeweils befindet, die eines privaten Schlafzimmers ist, bindet diese Darstellungen zusätzlich in einen erotisch konnotierten Handlungszusammenhang.

Die auf diesen Bildern gezeigten Figuren wollen ihren Zuschauer verführen oder ihn dazu anregen, sich seinen eigenen, an ihrem Anblick sich entzündenden erotischen Phantasien hinzugeben. Nicht selten fordern sie ihn mit provozierenden Gesten oder unmittelbar an ihn sich wendendem Blick den Betrachter dazu auf, sich gedanklich in das Bild zu begeben und sich dort mit ihr auf ein erotisches Abenteuer einzulassen. Sie dienen dem Betrachter als Anschauungsobjekte, als Projektionsfiguren und als Lustobjekte zugleich. Wiewohl sie oft porträtgenau wiedergegeben wurden und von individueller Erscheinung sind, geht es auf diesen Darstellungen nicht so sehr um ein psychologisch durchdrungenes Individualporträt als eher um die Darbietung des nackten oder halb nackten Frauenkörpers und seiner erotischen Reize. In diesem Sinne verstehen sich diese Bilder als Liebeserklärungen des Künstlers an die sinnliche Erscheinungswirkung des weiblichen Körpers und an das bezaubernde Wesen, mit dem die dort gezeigten Frauen den Betrachter in ihren Bann ziehen.

4.1.1.2.4.2 Drei Kategorien der erotischen Selbstinszenierung

Ein ähnlicher ikonographischer Typus wie der einer mit allen Vieren auf dem Boden oder auf einem Polster kriechenden bzw. kauern den Bildfigur ist der der schönhintrigen Rückenfigur. Castelli begründete diesen Typus einer dem Betrachter ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß herzeigenden Frau 1981 mit der Serie *Superwoman*, deren Bilder jeweils eine auf dem Bett liegende, von hinten gesehene weibliche Aktfigur zeigen (Abb. 243-245). Das Gemälde Abb. 243 gibt die motivischen Zusammenhänge dieses Themas am deutlichsten zu erkennen: Weich gebettet liegt die Frau mit angewinkelten Knien bildflächenparallel vor den Augen des Betrachters. Über ihre flach zur Seite gelegte rechte Schulter hinweg wendet sie ihm ihren Kopf entgegen. Oszillierend dazu hat sie ihr Becken auf die Seite genommen, so daß sie dem Betrachter die Ansicht ihres nackten Gesäßes präsentiert. Die linke Hand hat sie sich dabei unter den Kopf geschoben, ihre rechte Hand ruht mit gespreizten Fingern auf der Oberseite des Gesäßes. Um ihre Schultern hat sich die junge Frau eine breite Stola gelegt, die so lang ist, daß sie ihr zugleich als Unterlage dient. Diese Stola verleiht der Liegenden einen Hauch von Extravaganz, aber auch – unterstützt durch das Herunterrutschen dieses Umhangs von ihrer rechten Schulter – den Ausdruck des Koketten und des Provokativen. Mit ihrem rotem Lidschatten und den schwarz getuschten langen Wimpern, mit den rot lackierten spitzen Fingernägeln und dem wulstigen, gleichfalls rot gefärbten Kußmund wirkt die Superfrau in ihrer exaltierten Pose vamphaft und mondän. Ihre Augen hat sie wie im Schlaf geschlossen. Doch die graziösen Bewegungen, die sie ausführt, und die spiralförmige Drehung ihrer Körperachse, mit der die Rundungen ihres wohlproportionierten Leibes in eine ansprechende Pose gebracht wurden, deuten darauf hin, daß die junge Frau hellwach ist und ihre Körperhaltung ganz gezielt auf ihre Betrachterwirkung ausgerichtet hat.

Die Bilder mit dem Titel *Superwoman* zeigen eine wahre Traumfrau: attraktiv, schlank, groß und von jugendlicher Ausstrahlung. Ihr mondänes Äußeres läßt sie unnahbar und distinguert erscheinen. Dabei ist sie sich ihrer erotischen Reize durchaus bewußt und weiß sie sehr wohl, ihren wohlgeformten Leib vorteilhaft in Szene zu setzen. Sie ist eine ebenso bezaubernde wie verführerische Frau, eine verruchte Schönheit mit narzißtischen Neigungen, eine unwiderstehliche Femme fatale, die die Männer mit der Schönheit ihres nackten Leibes in den Bann zu ziehen versteht. Die Stola, die sie sich über ihre Schultern gelegt hat, wirkt wie ein versteckter Hinweis auf den „Tanz der sieben Schleier“, den Salomé, die verruchte Tempeltänzerin, einst vor Herodes aufgeführt hat und den vor ihr bereits im alten Ägypten die Göttin Isis tanzte. Die sieben Schleier stehen dabei symbolisch für die Äußerlichkeiten des irdischen Lebens und wurden während des Tanzes nach und nach abgelegt, bis am Ende die letzte Hülle fiel und der entblößte Körper als Zeichen der „nackten Wahrheit“ triumphierte⁹⁰.

Motivgeschichtlich geht diese Darstellung auf den ikonographischen Typus der liegenden Venus zurück, wie sie etwa Diego Velázquez auf seinem Gemälde *Venus mit dem Spiegel* dargestellt hat⁹¹. Bei dem Gemälde von Velázquez handelt es sich gewissermaßen um eine Rückenansicht der *Ruhenden Venus* von Giorgione. In die Fußstapfen von Giorgione und Velázquez trat gegen Mitte des 18. Jahrhunderts François Boucher, der die Frauenfigur statt auf die Seite gedreht auf dem Bauch liegend wiedergegeben hat⁹². Im 20. Jahrhundert waren es unter anderem George Grosz⁹³, Henri Matisse⁹⁴, Man Ray⁹⁵ und Salvador Dalí⁹⁶, die sich bald mit liegenden,

⁹⁰ Marianne Österreicher-Mollwo (Hrsg.), *Herder-Lexikon der Symbole*, Freiburg 1978, Eluan Ghazal, *Der heilige Tanz. Orientalischer Tanz und sakrale Erotik*, Berlin 1993 sowie Marion Koch, *Salomes Schleier*, Hamburg 1995.

⁹¹ Diego Velázquez, *La venus del espejo* (sog. *Rokeby-Venus*), um 1648, Öl auf Leinwand, 122,5 x 177 cm, London, The National Gallery.

⁹² François Boucher, *Ruhendes Mädchen*, 1752, Öl auf Leinwand, 59 x 73 cm, München, Alte Pinakothek sowie *Odaliske*, 1754, Öl auf Leinwand, 53,2 x 65,3 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts.

⁹³ George Grosz, *Ecce homo*, 1921, Aquarell auf Papier, 35 x 26 cm, Berlin, Staatliche Museen.

⁹⁴ Henri Matisse, *Nu couché de dos*, 1927, Öl auf Leinwand, 76 x 60 cm, Paris, Les Héritiers Matisse.

bald mit stehenden Bildfiguren dem Motiv einer schönhintrigen Rückenfigur widmeten. Während der 80er Jahre haben sich außer Castelli insbesondere Sandro Chia⁹⁷, Eric Fischl⁹⁸, David Salle⁹⁹ oder etwa Cindy Sherman¹⁰⁰ mit entsprechenden Darstellungen hervorgetan. Salomé, der Künstlerfreund von Luciano Castelli, hatte das Motiv einer schönhintrigen Rückenfigur bereits seit Mitte der 70er Jahre in seinen Selbstporträts variiert und malte 1980 eine Serie von Bildern mit der Darstellung einer auf der Seite liegenden nackten Frau, die dem Betrachter ihre Rückenansicht zuwendet und ihm über ihre Schulter entgegen lacht¹⁰¹. Selbst einige Gemälde von Rainer Fetting geben (allerdings meist männliche und in aller Regel stehende oder sitzende) schönhintrige Rückenfiguren wieder (z. B. einige seiner Indianerbilder aus der Zeit um 1982¹⁰² oder einige später geschaffene Rückenakte aus der Zeit um 1989/90¹⁰³). Es zeigt sich, daß der Typus der schönhintrigen Rückenfigur ab der zweiten Hälfte der 70er bzw. anfangs der 80er Jahre eine beliebte Darstellungsformel geworden ist, die sich auf den Bildern figürlich arbeitender Künstler bis in unsere Tage gehalten hat.

Nicht nur in der Geschichte der bildenden Kunst, auch im Œuvre von Luciano Castelli selbst findet das Thema der schönhintrigen Rückenfigur seine motivischen Vorläufer: nämlich in einigen fotografischen Selbstaufnahmen aus der ersten Hälfte der 70er Jahre (z. B. Abb. 30 oder Abb. 70) sowie in den allerdings stehend wiedergegebenen, dabei zum Torso verkürzten und stets nach sich selbst als Modell geschaffenen Aquarellen von 1976 (z. B. Abb. 93-95). Die frühesten Darstellungen einer wie die *Venus mit dem Spiegel* auf der Seite liegenden und ihre Rückenansicht dem Betrachter darbietenden Frau stammen allerdings erst aus dem Jahr 1980 (Abb. 336-338). Diese Bilder sind nach Rosemarie Müller, einer Freundin von Claudia Skoda, als Modell entstanden, die sich während der Plattenaufnahmen der *Geilen Tiere* im Studio von Manuel Götsching auf dem Mischpult rälerte und in dieser Pose Castelli zu entsprechenden Darstellungen inspirierte. Dabei ist die junge Frau auf diesen Bildern mit einer eng anliegenden (Netz-)Strumpfhose bekleidet, so daß ihr Gesäß dort nicht in praller Nacktheit zu sehen ist, sondern lediglich mit seinen charakteristischen Rundungen.

Ihren tatsächlich nackten Hintern dem Betrachter zur Ansicht bringend zeigt sich eine junge Frau auf den Bildern von Castelli erst auf dem ebenfalls 1980 entstandenen Gemälde Abb. 246, auf das später ausführlicher eingegangen sei und das hier vorab auf dem Kopf stehend abgebildet sei, weil hier an diesem Gemälde nicht das Motiv des in die Höhe gereckten Brustporträts interessiert, sondern die am oberen Bildrand gegenüber dem Hauptmotiv um 180 Grad auf den Kopf gestellte (also in Abb. 246 am unteren Bildrand erscheinende) Darstellung einer bildflächenparallel auf der Seite liegenden jungen Frau, deren angewinkelt über einander liegende Beine und deren nacktes Gesäß von hinten, deren nackte Brust von vorne, deren Schultern wieder von hinten und deren Gesicht erneut von vorne zu sehen sind. Die motivische Vorlage zu dieser Frau geht auf eine Collage von Pierre Molinier zurück, der seine Bildfiguren gerne in unterschiedlichen Perspektiven fotografierte und diese Aufnahmen später zu eigentümlich in einander verschachtelte Bildfiguren zusammensetzte. Diese Figuren wurden anschließend aufwendig retuschiert und neuerlich fotografiert, so daß am Ende geschickt inszenierte surreal-

⁹⁵ Man Ray, *The Prayer*, 1930, Schwarzweißfotografie.

⁹⁶ Salvador Dalí, *Jeune Vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*, 1954, Öl auf Leinwand, 40,5 x 30,5 cm, Los Angeles, Playboy Collection.

⁹⁷ Vgl. z. B. Sandro Chia, *Successo al Caffè Tintoretto*, 1982, Öl auf Leinwand, 225 x 330 cm, Zürich, Slg. Bruno Bischofberger.

⁹⁸ Vgl. z. B. Eric Fischl, *The Old Man's Boat and the Old Man's Dog*, 1982, Öl auf Leinwand, 213 x 213 cm, New York, Mary Boone Gallery.

⁹⁹ David Salle, *Untitled*, 1984, Aquarell, 63,5 x 78,7 cm, New York, Courtesy Mary Boone Gallery.

¹⁰⁰ Vgl. auch hierzu Cindy Shermans Aufnahme *Untitled No. 155*, 1985, Farbfoto, 184,2 x 125 cm, New York, Courtesy: Metro Picture.

¹⁰¹ Vgl. z. B. Salomé's Gemälde *Nina XVII*, 1980, Kunstharz auf Nessel, 200 x 240 cm, in Besitz des Künstlers.

¹⁰² Vgl. etwa Fettings *Berg Indianer*, 1982, Dispersion auf Leinwand, 250 x 240 cm.

sistische Trompe l'oeils entstanden sind, die wie die Abbilder einer skurrilen sichtbaren Wirklichkeit erscheinen. In einer diesen fotografischen Trompe l'oeils vergleichbaren, gestalterisch überzeugend vereinheitlichten, tatsächlich jedoch körperbaulich in sich gebrochenen Gesamtheit erscheint auch die Frau des Gemäldes von Luciano Castelli. Mit dem Motiv der teils von vorne, teils von hinten gesehenen, mit einem kecken Lächeln auf ihren Lippen dem Betrachter ihr nacktes Gesäß zur Ansicht bringenden Bildfigur schuf Castelli nicht nur eine posthume Hommage an seinen damals bereits seit einigen Jahren aus dem Leben geschiedenen Künstler, sondern zitierte er zugleich eines der Lieblingsmotive von Pierre Molinier: das Motiv des nackt dem Betrachter entgegen gestreckten weiblichen Hinterns.

Der Frauentyp, der auf all diesen frühen Darstellungen einer schönhintrigen Frau zu sehen ist – auf den Rossi-Bildern, auf dem zuletzt genannten Bild mit Molinier-Frau und auf den Gemälden aus der Reihe *Superwoman* – entspricht durchaus jenem Frauentyp, den Castelli auch auf vielen anderen Darstellungen zeigte und der zu seinen bevorzugten figürlichen Typen zählt: dem einer groß gewachsenen, schlank gebauten, graziös sich bewegend jungen Frau mit langen schwarzen Haaren, langen Armen und langen Beinen, mit aufwendig geschminktem Gesicht und die selbst dann, wenn sie ansonsten nackt ist oder lediglich bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe oder Strumpfhosen trägt, hochhackige Stöckelschuhe an ihren Füßen hat. Diesem trotz seiner (partiellen) Nacktheit mondän, extravagant und bisweilen unnahbar erscheinenden Frauentyp sind wir inzwischen bereits mehrfach begegnet (z. B. Abb. 191, Abb. 200 oder Abb. 230) und werden wir auch im Rahmen weiterer Betrachtungen des Œuvres von Luciano Castelli verschiedentlich begegnen. Er ist der auf den Darstellungen von Castelli am häufigsten gezeigte Frauentyp und entspricht mit seinen äußeren Erscheinungsmerkmalen am ehesten den idealen Vorstellungen des Künstlers.

Nicht eine liegende, sondern zwei stehende Rückenfiguren zeigt die Darstellung zweier am Rand eines in flachen Wellen leicht bewegten Gewässers breitbeinig dastehender nackter Frauen, die ihren Blick nach rechts in die Ferne richten (Abb. 247). *Wo sind die Schwimmer?* lautet der Titel dieses Bildes und „Wo sind die Schwimmer?“ scheinen sich die beiden hochgewachsenen Schönen zu fragen. In Zuschauerhaltung haben sie ihre Oberkörper weit nach vorne gelehnt und stützen sie sich mit ausgestreckten Armen von dem niedrigen Geländer ab, das am Rand des Gewässers errichtet wurde. Angespannt blicken die Frauen in jene Richtung, in der sie die Schwimmer vermuten. Von diesen ist jedoch weit und breit nichts zu sehen. Tatsächlich scheinen sie sich ganz woanders zu befinden: nicht auf dem Gemälde von Luciano Castelli, sondern auf den Bildern von Salomé, die damals in serieller Reihe entstanden sind und bis heute zu den populärsten Darstellungen dieses Künstlers zählen. Die einander entsprechenden Körperhaltungen der Frauen auf dem Gemälde von Castelli wirken geziert und graziös zugleich. Mit ihren schlanken, hoch gewachsenen und sportlich durchtrainierten Leibern setzen sie sich in erotisch ansprechenden Posen elegant in Szene. Selbstbewußtsein und Stolz sprechen aus ihren klar profilierten, mit Wangenrouge, Lippenstift und Lidschatten aufwendig geschminkten Gesichtern. Sie wissen um die erotische Ausstrahlung ihrer nackten Leiber, deren Erscheinungswirkung sie durch das Tragen hochhackiger Stöckelschuhe geschickt zu steigern verstehen. Mehr als auf das sportliche Geschehen in der Ferne sind sie auf die Inszenierung der erotischen Reize ihrer Rückenansicht bedacht. Dabei versuchen sie mit exaltiertem körpersprachlichem Ausdruck, die sinnliche Erscheinungswirkung ihrer nackten Körper zur Geltung zu bringen und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen. Erinnerungen an mythologische Erzählungen von Nixen und Sirenen werden wach, von schönen Frauen, die mit dem Liebreiz ihres nackten Körpers vorbeiziehende Seeleute ins Verderben stürzen.

¹⁰³ Vgl. etwa Rainer Fettings *Desmond*, 1989, Öl auf Sperrholz, 206 x 125 cm.

Ihre ikonographiegeschichtlichen Vorläufer haben die Frauen auf dem Gemälde *Wo sind die Schwimmer?* in der französischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts. In der Malerei des Impressionismus begegnet man solchen von hinten gesehenen und ihren Oberkörper nach vorne beugenden Frauen überwiegend im Zusammenhang mit der Darstellung von Badenden¹⁰⁴. Ihnen gehen motivisch Paul Cézannes *Badende*¹⁰⁵ oder die Badenden des spätklassizistischen Salonmalers William-Adolphe Bouguereau voraus¹⁰⁶. Allerdings wurden auf diesen Darstellungen die Rückenfiguren nicht streng von hinten, sondern meist schräg von der Seite und fast immer mit geschlossenen Beinen wiedergegeben. Auch beugen sie ihren Oberkörper bestenfalls leicht nach vorne, so daß es auf keinem dieser Bilder jemals zu einer so provozierenden Darbietung des nackten Gesäßes kam, wie es auf dem Gemälde von Luciano Castelli mit seinen analerotischen Konnotationen zu sehen ist. Einmal mehr zeigt sich, daß ikonographische Traditionen in den Werken von Castelli zwar durchaus nachwirken, daß er mit seinen Arbeiten jedoch nicht wirklich an entsprechende Motive aus früheren Zeiten anknüpfte und sich ikonographisch auf diese Darstellungen bezog, sondern daß seine Bilder eigenständige, oft aus der Arbeit mit den Modellen zustande gekommene oder, wie hier, dem alltäglichen Leben abgerungene, dabei motivisch den eigenen künstlerischen Interessen unterworfenen Bilderfindungen sind.

Eine interessante Verwandtschaft zu den Figuren auf dem Gemälde *Wo sind die Schwimmer?* zeigt die junge Frau auf der 1954 von Salvador Dalí geschaffenen Darstellung *Jugendliche Jungfrau, von den Hörnern ihrer eigenen Keuschheit autosodomisiert*¹⁰⁷. Dort ist eine gleichfalls mit (allerdings flachen) Schuhen bestückte, sonst völlig nackt gebliebene junge Frau schräg von hinten zu sehen. Sie hat ihre Beine überkreuzt und lehnt mit verschränkten Armen und vorgebeugtem Oberkörper an dem Geländer eines schmalen Balkons, welcher jenem dunklen Innenraum, aus dem heraus man die Szene betrachtet, vorgelagert ist. Von diesem Balkon aus blickt man weit über das Meer, über dessen hoch gelegenen Horizont sich der blaue Himmel erstreckt. Dalí verband mit seiner Darstellung eines nach vorn gebeugten weiblichen Rückenaktes gleichermaßen analerotische Phantasien, die er durch die Beifügung phallisch gebogener Hörner bildlich veranschaulichte. Castelli verhielt sich, was die motivische Umsetzung des analerotischen Bedeutungszusammenhangs angeht, zwar deutlich zurückhaltender und überließ es der Phantasie des Betrachters, entsprechende Assoziationen zu entwickeln, doch stehen auch bei ihm die Rückenfiguren mit ihren gegrätschten Beinen und dem in vorderster Ebene frontal dem Betrachter dargebotenen Gesäß unverkennbar in solchen analerotischen Bedeutungszusammenhängen.

Von ähnlich sinnlichem körpersprachlichem Ausdruck ist das Motiv einer schräg von hinten gesehenen Afrikanerin, wie sie etwa auf dem skizzenhaft ausgeführten Gemälde *Girl* (Abb. 248) zu sehen ist. Dieses 1983 entstandene Bild zeigt schräg von hinten eine breitbeinig dastehende, mit ihrem nackten Körper im verlorenen Profil wiedergegebene junge Frau, die sich in einer Drehbewegung nach rechts mit ihrer rechten Hand an den Oberschenkel faßt. Auch ihren Kopf, der mit den charakteristischen Formen seines Gesichts unschwer als der Kopf einer Afrikanerin zu erkennen ist, hat sie dabei nach hinten gewendet, so daß er jetzt im Viertelprofil nach

¹⁰⁴ Z. B. Edgar Degas, *Après le bain, Femme s'essuyant*, 1885, Pastell auf Papier, 80 x 51,2 cm, Washington, National Gallery of Art oder Pierre-Auguste Renoir, *Les grandes baigneuses*, 1887, Öl auf Leinwand, 118 x 170 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

¹⁰⁵ Z. B. Paul Cézannes Gemälde *Pastorale*, um 1870, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Paris, Musée d'Orsay (links hinten), *Baigneuses devant la tente*, 1883-85, Öl auf Leinwand, 63,5 x 81 cm, Stuttgart, Staatsgalerie (rechts hinten) oder *Cinq Baigneuses*, 1879-82, Öl auf Leinwand, 45,8 x 55,7 cm, Paris, Musée Picasso (links vorne) u.v.a.m.

¹⁰⁶ William-Adolphe Bouguereau, *Baigneuses*, 1884, Öl auf Leinwand, 200,7 x 129 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

¹⁰⁷ Salvador Dalí, *Jeune Vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*, 1954, Öl auf Leinwand, 40,5 x 30,5 cm.

rechts gesehen wird. Mit gesenktem Blick schaut sie, der *Aphrodite Kallipygos*¹⁰⁸ nicht unähnlich, über ihre rechte Schulter hinweg in Richtung ihres Gesäßes. Dabei scheint sie sich ganz auf sich selbst zu konzentrieren. Ihre langen schwarzen Haare hat sie unpräzise nach hinten gekämmt und hinter dem Kopf zu einem langen Pferdeschwanz zusammengebunden. Hinterfangen wird die Figur von einem abstrakt gemusterten Hintergrund, der mit seinen gelben und roten Flecken und mit den schwarzen Keilen archaische Formeln zitiert und so auf die ornamentalen Gestaltungen aus der Kunst der Primitiven anspielt. Auf diesem großzügig mit grüner Farbe unterlegten Hintergrund zeichnet sich unmittelbar hinter der Figur die Silhouette einer zweiten Menschengestalt ab, die in ihren figürlichen Details indifferent geblieben ist und eher wie ein großer weißer Schatten anmutet.

Bei dieser kleinen Skizze handelt es sich um eine Studie zu dem Gemälde *Two black boys mit girls* (Abb. 250), das am linken Bildrand mit gelbem Inkarnat die gleiche Frau zu erkennen gibt. Begleitet wird sie dort, wie in einer weiteren Studie zeichnerisch vorbereitet, auf der die weibliche Rückenfigur gegenüber der ersten Leinwand in spiegelbildlicher Seitenverkehrung zu sehen ist (Abb. 249), von zwei afrikanischen Männern, deren unbekümmerte Nacktheit nicht in erotischen Bedeutungszusammenhängen steht, sondern im Sinne einer natürlichen Repräsentation als ursprüngliche Nacktheit zu deuten ist. Es geht auf diesen Bildern nicht nur um die erotische Reizwirkung der Figuren, sondern vor allem um die Schönheit der Körper dunkelhäutiger Menschen.

Ab Mitte der 80er Jahre schuf Castelli solche Darstellungen, auf denen die mit ihrem nackten Gesäß den Blicken des Betrachters dargebotenen Frauen in allegorischen, metaphorischen oder sonstigen symbolischen Bedeutungszusammenhängen stehen. Die erotische Reizwirkung des nackten Körpers spielt dabei eine nur untergeordnete Rolle. Zu diesen Darstellungen zählen einige Zeichnungen aus der Serie *Toscana*, auf denen der Künstler die sanften Hügel der toskanischen Landschaft zu den weichen Rundungen eines wohlgeformten Frauenaktes ins Verhältnis setzte und auf denen die weibliche Rückenfigur mit den Höhlungen und Wölbungen ihres nackten Leibes die topographischen Gegebenheiten der toskanischen Landschaft personifiziert (Abb. 251). Ähnlich verfuhr Castelli auch anfangs der 90er Jahre, als er nach Alexandra als Modell die Idee von der Personifikation der toskanischen Landschaft durch einen liegenden Frauenakt erneut aufgegriffen hat und auf mehreren Gemälden variierte (Abb. 252). Auch das Gemälde *Venise* (Abb. 253) zählt zu dieser Gruppe von nicht in erster Linie erotisch gemeinten, sondern vor allem in metaphorischen Bedeutungszusammenhängen stehenden Darstellungen einer Frau, die dem Betrachter ihr nacktes Gesäß präsentiert. Dort erscheint vor der Silhouette der Stadt Venedig in nächtlicher Atmosphäre eine junge Frau, die mit dem milden Ausdruck ihres Gesichts wie eine Schutzpatronin wirkt oder wie eine Personifikation der Lagunenstadt. Ihr rechtes Bein stützt sie mit dem Unterschenkel und mit dem Knie vom Boden ab, ihr linkes Bein hat sie mit angewinkeltem Knie in die Höhe gestellt, so daß der Bereich ihres Gesäßes den Blicken des Betrachters mit einer klaffenden Spalte dargeboten wird. Trotz dieser delikaten Pose stehen analerotische Bedeutungszusammenhänge hier nicht zur Disposition. Sie ergeben sich bestenfalls in der Phantasie des Betrachters, der sich durch die charakteristischen Formen des Turms im Hintergrund oder durch die Gestalt des am linken Bildrand gezeigten Holzpfehls in Entsprechung tiefenpsychologischer Theorien möglicherweise zu phallischen Assoziationen anregen läßt. Allerdings kann der allgemeine erotische Nebensinn dieses Gemäldes angesichts des roten Inkarnats der weiblichen Aktfigur nicht gänzlich geleugnet werden.

Eine figurentypologische Entsprechung zu dem weiblichen Akt des Gemäldes *Venise* findet sich auf der 1986 entstandenen Darstellung *Philippinen Nude Rosé* (Abb. 254), auf der die jetzt mit langen schwarzen Haaren

¹⁰⁸ *Aphrodite Kallipygos*, römische Kopie nach einem griechischen Original, um 100 n. Chr., Marmor, Höhe 152 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale.

wiedergegebene Frau in der gleichen Körperhaltung zu sehen ist. Dadurch, daß der Blick des Betrachters näher an die Bildfigur geführt wurde, wirkt die Szene hier deutlich intimer. Doch auch diesmal ist die Position der jungen Frau nicht in erster Linie erotisch gemeint, sondern eher funktional. Mit ihrer an das aufgestellte Knie geführten linken Hand und ihrem eben dorthin gerichteten Blick erweckt die Bildfigur den Anschein, als wäre sie mit der Pflege ihres Körpers beschäftigt: damit, sich einzucremen, sich zu waschen oder ihr linkes Bein zu begutachten. Das Herzeigen des nackten Gesäßes geschieht dabei scheinbar eher beiläufig.

Keineswegs nebenbei die prallen Rundungen ihres Gesäßes herzeigend, sondern ausdrücklich auf die Inszenierung der erotischen Reize ihres halb nackten Körpers bedacht, verhält sich hingegen die junge Frau auf den Gemälden aus der Serie *Raquel*, die Castelli 1984 und 1985 geschaffen hat. 1985 zeigen diese Bilder die junge Frau im Brustporträt von der Seite (Abb. 257 f). Auf den Gemälden von 1984 indes ist sie mit ihrem gesamten Oberkörper innerhalb des Bildgevierts zu sehen, so daß sie hier stärker noch als auf den Brustbildnissen die aufreizende Erscheinung ihres Leibes zur Geltung bringen kann (Abb. 255 f). Auf diesen Darstellungen ist Raquel vor einem bunt gemusterten Hintergrund im Profil nach rechts zu sehen. Mit aufgestütztem Oberkörper und angewinkelten Beinen liegt sie mit ihrem Bauch auf einem weichen Polster. Dabei hat sie sich ein Kissen unter die Brust geschoben, das sie mit ihren Armen zärtlich umfaßt. Mit suggestivem Blick und einem sanften Lächeln auf ihren Lippen schaut sie über ihre rechte Schulter hinweg dem Betrachter entgegen. Ihr Blick wirkt verführerisch und lasziv. Bekleidet ist Raquel lediglich mit einer knappen schwarzen Miederhose, deren Spitzenbesatz die prallen Rundungen des links außen dem Betrachter dargebotenen Gesäßes umrahmt. Dieses Wäschestück und der von ihm umrandete Oberschenkel geraten dabei zu einem optischen Blickfang. Sie markieren kompositionsästhetisch den Gegenpol zum Gesicht der Bildfigur und steigern deren Erscheinungswirkung ins Erotische. Alleine die suggestive Kraft des Blicks der Figur am rechten und die Ansicht ihres zwar keineswegs unbedeckt gebliebenen, doch in seinen aparten Rundungen deutlich zu erkennenden Gesäßes am linken Bildrand genügen, beim Betrachter erotische Interessen zu wecken und ihn in den Bann der jungen Frau zu ziehen.

Von etwas anderer Art ist das 1985 geschaffene Gemälde *Tätowiertes Girl* (Abb. 259). Es zeigt auf einem muschelförmig gerundeten Sessel im Viertelprofil nach links eine junge Frau mit langen schwarzen Haaren. An ihrem nackten Leib ist sie über und über mit bunten Tätowierungen versehen, die allerdings zu sehr in abstrakte Windungen aufgelöst wurden, als daß man ihre Motive entziffern könnte. Mit ihrer rechten Hand stützt sie ihren Oberkörper vom Rückenteil des halbrund geformten Sessels nach hinten ab, ihr linker Unterarm ruht lässig auf dem Knie ihres linken Beines. In dieser entspannten Körperhaltung hat die junge Frau ihren Kopf nach links ins verlorene Profil genommen, aus dem sie mit ernster Miene und leicht gesenktem Blick ins Jenseits schaut. Die Anwesenheit des Betrachters scheint sie dabei nicht zu bemerken. Ihr körpersprachlicher Ausdruck ist von neutraler Gelassenheit, wirkt ungezwungen und leger. Die Flanke, die sie dem Betrachter zur Ansicht bringt, bildet im Bereich des Rückens eine S-förmig geschwungene Silhouette, deren unterer Abschluß in die Rundung des nackten Gesäßes übergeht. Es scheint, als säße die junge Frau nicht mit ihrem ganzen Hinterteil auf dem Sessel, sondern nur zur Hälfte an seiner vorderen Kante. Wiewohl das tätowierte Girl mit seinen schlanken Proportionen, der wohlgeformten Brust, den langen schwarzen Haaren und dem hübschen Gesicht den Vorstellungen des Künstlers von einer idealen Frau entspricht, zeigte Castelli sie doch nicht in einer tatsächlich erotisch gemeinten Pose, sondern in ungezierter natürlicher Repräsentation. Fast würde man sagen, es macht keinen Unterschied, ob die Frau dem Betrachter als Aktfigur oder in bekleidetem Zustand vor Augen geführt wird. Dem feinfühligem, aufrichtigen und unverdorbenen Wesen, das ihr, wenn man ihre Körpersprache und den Ausdruck ihres Gesichts

richtig deutet, zu eigen ist, entspricht die natürliche Nacktheit ihrer Erscheinung allerdings mehr, als wenn sie ihren wohlgeformten Leib unter Kleidern verstecken würde.

Eine ähnliche Körperhaltung zeigen die Porträts aus der Reihe *Sabijn*, die Castelli zwischen 1984 und 1987 nach einem der wichtigsten Modelle des Künstlers jener Zeit teils in seitlicher Entsprechung, teils in spiegelbildlicher Seitenverkehrung geschaffen hat. Die in Abb. 260 gezeigte Fassung gibt die junge Frau im halben Profil nach links wieder. Mit angewinkelten Beinen hat sie es sich auf einer gegenständlich nicht näher beschriebenen Sitz- oder Liegefläche (einem Sessel oder einer Couch) bequem gemacht. Durch den geschickt gewählten Blickwinkel, aus dem sie gesehen wird, präsentiert sie dem Betrachter ihr nacktes Gesäß, das im Profil von der Seite und zugleich schräg von unten gezeigt wird. Um ihren Bauch trägt sie – hier in zwei übereinander angeordneten, kurzen roten Waagerechten angedeutet – ein eng geschnürtes Korsett. Ihren rechten Arm hat Sabijn mit spitzem Ellbogen an der Rückenlehne ihrer Sitz- bzw. Liegegelegenheit angelehnt. Dabei preßt sie ihren Oberkörper mit der Schulter an den eng anliegenden rechten Oberarm, der angewinkelte Unterarm ragt schräg nach oben. Die Finger der rechten Hand sind locker in die Handinnenfläche gelegt. Ihren linken Arm führt Sabijn ebenfalls eng am Körper entlang nach unten. Im Bereich des Ellbogens ist er locker eingewinkelt, mit dem Unterarm reicht er bis zur gegenüberliegenden Seite, wo die Hand mit eingezogenen Fingern an Rückenlehne ihrer Sitzgelegenheit stößt. Dabei führt sie den linken Unterarm vor ihrem Bauch und parallel zum Oberschenkel ihres linken Beins auf die andere Seite. Obschon die motivischen Details aufgrund der gestalterischen Vergrößerung nicht zu erkennen sind, deutet die charakteristische Körperhaltung der Figur darauf hin, daß sich Sabijn ein Kissen unter ihre Schulter und unter ihren Kopf geschoben hat, an das sie ihre Wange legt und das sie mit ihrer rechten Hand abstützt. Ihre Unterschenkel hat sie mit eingewinkelten Knien leicht angezogen, so daß sie links unten über die Formatgrenzen des Bildes hinausragen und mit ihren Füßen bis in den Realraum des Betrachters zu reichen scheinen. Der linke Oberschenkel liegt dabei in seitlicher Position locker auf dem rechten. Auch ihren Kopf hat Sabijn in Richtung des Betrachters gewendet. Mit entspanntem Gesichtsausdruck, selbstsicher, gelassen, aber doch ernst, ein wenig müde vielleicht und in einem Zustand tiefer innerer Ruhe schaut sie dem Betrachter entgegen. Er wird im Bereich der Stirn durch den oberen Bildrand überschritten und reicht virtuell über den Bildraum hinaus in den Realraum des Betrachters.

Von der Sitzgelegenheit, auf der es sich Sabijn in ihrer legeren Körperhaltung gemütlich gemacht hat, ist auf dem hier in Rede stehenden Gemälde nur wenig zu sehen. Sie wurde in einem dunklen Chromoxidgrün wiedergegeben und in unregelmäßigen Abständen mit gelben, roten, hellblauen und schwarzen Elementen gemustert. Die hellblauen Partien zwischen der rechten Hand der Figur, ihrer rechten Schulter und dem Kopf könnten das untergeschobene Kissen bedeuten – doch zu undeutlich sind die motivischen Details wiedergegeben, als daß man hierüber mit Bestimmtheit eine Aussage treffen könnte. Motivisch indifferent bleibt auch die gestalterische Behandlung des Hintergrunds. Er wurde mit dunkelblauer Farbe wiedergegeben, die sich gleichfalls in unregelmäßigen Abständen mit gelben, roten und hellblauen Pinselschlägen abwechselt. Vermutlich handelt es sich dabei um die Wiedergabe der gemusterten Tapete einer Wandfläche, an welche die Sitz- bzw. Liegegelegenheit dicht herangerückt wurde. Um die Rückenlehne eines Sofas oder eines Sessels scheint es sich jedenfalls nicht zu handeln, denn in diesem Fall sollte diese Region in den gleichen Farben ausgeführt sein wie die Sitz- bzw. Liegefläche selbst. Daß es sich bei der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds um eine steil in die Höhe ragende Rückenfläche handelt und nicht etwa um eine in die Tiefe des Raumes sich erstreckende Ebene, steht angesichts der senkrecht sich entfaltenden Flächenstruktur dieser Bildregion außer Frage.

Im Bereich der Hüfte und der linken Pobacke, deren Ansicht Sabijn durch die angewinkelten Oberschenkel dem Betrachter scheinbar beiläufig entgegenbringt, sind einige mit schwarzer Farbe in schmalen Linien ausgeführte Strukturen zu erkennen, die jenen an der gleichen Stelle der Figur auf dem Gemälde *Tätowiertes Girl* (Abb. 259) nicht unähnlich sind. Dabei handelt es sich um die pinselzeichnerisch stilisierte Darstellung einer großflächig diese Region bedeckenden Tätowierung, die ein pantherähnliches Wesen mit einem Dolch zum Thema hatte. Rechts außen erkennt man überdies, gleichermaßen stilisiert wiedergegeben und wie ein Strichmännchen auf einfachste graphische Elemente zurückgeführt, eine menschliche Figur. Die ähnlichen Grundstrukturen dieser vereinfacht wiedergegebenen Tätowierung auf dem Bildnis *Tätowiertes Girl* und auf den Darstellungen aus der Reihe *Sabijn* lassen erkennen, daß all diese Bilder nach dem selben Modell geschaffen wurden: nach Sabijn, die für Castelli Modell und Freundin zugleich gewesen ist. Vielleicht war es gerade das enge freundschaftliche Beziehungsverhältnis, das Castelli zu Sabijn unterhielt, und damit zusammenhängend die Hochachtung und der Respekt, den der Künstler seinem Modell entgegenbrachte, weswegen diese Bilder von eher verhaltener erotischer Ausstrahlung sind. Castelli sah in Sabijn kein Lustobjekt, sondern eine ebenso charmannte wie feinsinnige, gut gebaute und attraktive junge Frau. Als solche hat er sie auf seinen Bildern porträtiert.

Im Hinblick auf den erotischen Ausdruck nicht ganz so zurückhaltend, doch im Vergleich zu den früheren Werken des Künstlers noch immer deutlich verhaltener nehmen sich auch die Darstellungen einer schräg von hinten gesehenen, soeben zum Kopfsprung ansetzenden Frau aus, die Castelli 1987 und 1989 geschaffen hat. *Sprung ins Wasser* (Abb. 261) zeigt im verlorenen Profil nach links einen weiblichen Rückenakt, der sich mit tief nach unten gebücktem Oberkörper und dem Betrachter entgegen gerichtetem Gesäß an der vordersten Kante eines Sprungbretts zum Kopfsprung bereit gemacht hat. Mit steil nach unten gestreckten Armen, eingewinkelten Beinen und in die Höhe gerecktem Hintern hat die junge Frau eine charakteristische Körperhaltung eingenommen, sich kopfüber ins Wasser zu stürzen. Während der rechte Fuß der mit schwarzer und dunkelblauer Farbe wiedergegebenen Rückenfigur fest auf der von unten ins Bild ragenden Plattform steht, hat sie ihre linke Ferse bereits angehoben, so daß sie im nächsten Moment ihren Schwerpunkt in den Bereich des Oberkörpers verlagern und ins Wasser eintauchen wird.

Interessant an diesem Gemälde sind seine motivischen Indifferenzen, der Perspektivwechsel, den Castelli darauf vorgenommen hat, und schließlich das Kolorit, in dem es ausgeführt wurde. Dies betrifft in erster Linie das Sprungbrett an sich, das als schmaler Steg wiedergegeben wurde, der sich seinerseits farblich von der diagonal gegenüber dem gelben Hintergrund abgesetzten roten Grundfläche im Bereich der rechten Bildhälfte nicht unterscheidet. Lediglich die Richtungsänderung der Pinselbewegung und ein schmaler Grad der farblichen Ausparung, unter der in einer linksschrägen Diagonalen das Weiß des Papiers hervortritt, deuten darauf hin, daß sich die Figur tatsächlich auf einem eng bemessenen Sprungbrett befindet, wie es in dunkler chromoxidgrüner Farbe jetzt nicht mehr als schräg von unten, sondern als waagrecht von der Seite ins Bild ragender Steg ein zweites Mal am rechten Bildrand wiedergegeben wurde. Von dem Wasser selbst ist auf dem Gemälde nichts zu sehen. Es ist tief unten zu vermuten, tiefer scheinbar, als der Bildausschnitt zeigt. Die gelbe Hintergrundfläche der linken Bildhälfte hat mit dem Wasserbecken motivisch nichts zu tun. Sie ist als reine Hintergrundfläche gemeint und versteht sich im Sinne einer gegenständlichen Deutung eher als Leerraum denn als tatsächlich gegenständlich gemeintes Hintergrundmotiv. Daß es sich bei dieser gelben Fläche um ein farbkompositorisch begründetes Bildelement handelt, gibt das Kolorit zu erkennen, in dem das Gemälde ausgeführt wurde. Es beschränkt sich auf die drei Grundfarben Gelb, Rot und (Dunkel-)Blau neben den beiden „Nichtfarben“ Weiß (Malgrund) und Schwarz sowie der Mischfarbe (Chromoxid-)Grün und liebt sich wie ein koloristisches Manifest, das dem

Betrachter die farblichen Dispositionen der Bilder des Künstlers aus der Zeit gegen Ende der 80er Jahre exemplarisch vor Augen führt. Wenn die Figur in Blau und das Sprungbrett sowie dessen Hintergrund in Rot wiedergegeben wurden, das zweite Sprungbrett im Sinne eines Komplementärkontrasts in Grün, blieb für den Hintergrund der linken Bildhälfte kein anderer Farbton übrig als Gelb, der darüber hinaus am linken Bildrand im Sinne eines im Hintergrund angesiedelten Bildanfangs auch in kompositionsästhetischer Hinsicht sehr wohl Sinn macht. Hätte Castelli die Figur nicht in Dunkelblau und Schwarz wiedergegeben oder in spiegelbildlicher Seitenverkehrung, so daß der räumlich weiter hinten gelegene Hintergrund nicht auf der linken, sondern auf der rechten Bildhälfte erschienen wäre, wären andere Konstellationen durchaus denkbar gewesen. So aber blieb für den Bereich des Hintergrunds nichts anderes übrig, als ihn mit gelber Farbe auszufüllen. Weitere blaue oder gar hellblaue Akzente, die farbsymbolisch auf die Tiefen des Wassers hindeuten könnten, hätten die Komposition so, wie sie hier angelegt wurde, unbotmäßig gestört.

Mit ihrer charakteristischen Körperhaltung verfolgt die Wassersportlerin trotz der Nacktheit, in der sie wiedergegeben wurde, ausschließlich sportliche Interessen. Ihre ganze Konzentration gilt dem Kopfsprung, den sie im nächsten Augenblick ausführen wird. Das Verhalten der Frau hat keine erotische Bedeutung. Erotisch ist nicht ihre Pose, erotisch ist auch nicht ihre Nacktheit, die man als „olympionikische Nacktheit“ bezeichnen könnte; erotisch ist vielmehr das, was Castelli aus dem sportlich begründeten Bildmotiv gemacht hat, und ist die Art, in der er die Bildfigur dem Betrachter vor Augen führt. Durch die Hocke und das in die Höhe gestreckte Gesäß, durch das Klaffen der Pobacken und die dazwischen sich öffnende Gesäßspalte mit dem Perineum und dem unteren Bereich der signalrot markierten Scham gerät das nackte Gesäß zum optischen Zentrum dieses Bildes. Es wird zu einem Blickfang, der die sportliche Funktion der Körperhaltung der Figur eher nebensächlich erscheinen läßt. So ist aus dem unverfänglichen Motiv einer zum Kopfsprung ansetzenden Frau durch den gezielten Einsatz der bildnerischen Mittel schließlich doch ein erotisch konnotiertes Sujet geworden: ein auf die Darstellung des nackten Gesäßes und seine aufreizende Erscheinungswirkung bezogenes Thema.

Nicht anders verhält es sich auf einer zweiten Fassung dieses Bildes, auf der 1989 auf Papier ausgeführten Darstellung *Sprungbrett* (Abb. 262). Durch den engeren Bildausschnitt erscheint die Figur, obwohl hier auf deutlich kleinerem Format wiedergegeben, mit ihrem ausladenden Hinterteil noch monumentaler als zuvor und wird das Auge des Betrachters noch näher an ihr Gesäß herangeführt, als es auf dem großen Gemälde *Sprung ins Wasser* bereits der Fall gewesen ist. Auch hier wurde der Hintergrund diagonal in zwei Farbzonen unterteilt, wobei das linke Drittel, in dessen Tiefe das Wasser zu vermuten ist, jetzt tatsächlich mit hellblauer Farbe wiedergegeben wurde. Der rechte Hintergrund wurde mit Gelb flächig ausgemalt, die Figur selbst erscheint in dunklem Schwarz. Abermals ragt von rechts, diesmal mit hellblauer Ölkreide im Umrißlinienstil wiedergegeben, ein Sprungbrett ins Bild, dessen Binnenbereich ebenfalls in gelb flächig ausgemalt wurde. Die farblichen Dispositionen dieses Bildes sind von deutlich anderer Art als die des Gemäldes *Sprung ins Wasser*, doch die latent erotische, auf die Darbietung des nackten Gesäßes konzentrierte Erscheinungswirkung der weiblichen Rückenfigur mit dem roten Bereich ihrer unteren Scham ist durchaus die gleiche.

Motivisch mit den Darstellungen *Sprung ins Wasser* bzw. *Sprungbrett* verwandt, allerdings nicht in sportlichen, sondern in augenscheinlich den Betrachter anreizen wollenden Sinnzusammenhängen stehend, verhält sich die weibliche Rückenfigur auf der kleinen Pinselzeichnung *Akt* (Abb. 263). Diese 1988 als einmaliger Bildentwurf entstandene Studie zeigt im verlorenen Profil nach rechts eine nackte Frau mit weit nach vorne gebeugtem und ihre Hände bei ausgestreckten Armen zwischen die Knie steckendem Oberkörper. Ihr linkes Bein hat die junge Frau leicht eingewinkelt, das rechte Bein ist gerade ausgestreckt. Die in motivisch indifferent gebliebener,

alleine mit einigen großzügig über das Blatt verteilten roten Pinselzügen angedeuteter Umgebung skizzierte Figur ist völlig nackt. Sie trägt nichts anderes am Leib als ein paar hochhackige schwarze Stöckelschuhe. Ihren Kopf hat sie bildauswärts gewendet. Mit zielgerichtetem Blick schaut sie an ihrer rechten Schulter vorbei in Richtung des Betrachters. Ihr Gesicht wird von langen schwarzen Haaren gerahmt, das ihr in großen Locken über den Rücken fällt. Ob sie dem Betrachter kokett entgegen schaut, sie ihn mit ermunternder Miene zu provozieren sucht oder sich eher schüchtern seinen Blicken präsentiert, vermag man angesichts der stilisierten gestalterischen Behandlung des Gesichts nicht zu sagen. Der körpersprachliche Ausdruck der Figur scheint jedenfalls ganz auf das ostentative Herzeigen ihres wohlproportionierten Körpers und der Ansicht ihres nackten Gesäßes ausgerichtet zu sein, das sie dem Betrachter im vorteilhaften Dreiviertelprofil vor Augen führt. Die gestalterische Behandlung dieses Motivs erfolgte eher summarisch und ohne auf die körperbaulichen bzw. organischen Details des nackten Frauenleibes, auf die Höhlungen und Wölbungen seines Oberflächenreliefs bzw. auf die besonders delikaten Regionen ausdrücklich einzugehen. Was dieser Skizze dennoch eine erotische Ausdruckswirkung verleiht, ist das Motiv an sich: die vorgebeugte Haltung einer nackten Frau in hohen Stöckelschuhen, ihre wie Glocken nach unten hängenden Brüste und das ostentative Herzeigen ihres bloßen Gesäßes.

Von einer so starken erotischen Ausstrahlung wie die Bilder aus der Zeit anfangs der 80er Jahre, auf denen solche Frauen zu sehen waren, die dem Betrachter ihren nackten oder halb nackten Hintern zur Ansicht bringen, sind die Darstellungen aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre nicht. Ihre erotische Ausdruckswirkung ist alles in allem eher verhalten. Den Betrachter herausfordernde, ja ihm kokett oder gar verführerisch zugeworfene Blicke sind auf den Darstellungen der zweiten Hälfte der 80er Jahre kaum mehr auszumachen. Auch bieten die Frauen auf diesen Bildern dem Betrachter ihren nackten Hintern nur noch selten in jener ungehemmten, exaltierten erotischen Gestimmtheit dar, in der die Frauen auf den Bildern anfangs der 80er Jahre oft erschienen sind. Insgesamt hat sich der Ausdruck des Erotischen und des Provokativen auf den Gemälden der zweiten Hälfte der 80er Jahre also gegenüber den früheren Darstellungen deutlich gemildert.

Die vorerst letzten, dezidiert auf die Anwesenheit des Betrachters ausgerichteten und ihn in seiner Gegenwart unmittelbar ansprechenden Bilder mit Frauen, die ihrem Zuschauer ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß präsentieren, sollten 1985 entstehen. Dabei handelt es sich um ganz auf die Figur an sich konzentrierte, in schmalen Hochformaten ausgeführte Darstellungen einer stehenden Rückenfigur in lasziver Pose bzw. mit einem deutlich auf den Betrachter ausgerichteten körpersprachlichen und mimischen Ausdruck. Die Figuren dieser Bilder wurden im Umrißlinienstil mit schwarzer Ölkreide in raschen Zügen vorgezeichnet und anschließend mit halb trockenem Pinsel farblich akzentuiert, so daß sie im Zusammenhang mit den großzügigen gestalterischen Aussparungen des darunter weiß gebliebenen Papiers, auf dem sie geschaffen wurden, nicht so sehr wie Gemälde, sondern eher wie monumentale Pinselzeichnungen anmuten. Zu dieser Gruppe von Bildern zählt beispielsweise die Darstellung *Girl (backside)* (Abb. 265). Sie zeigt im verlorenen Profil nach links eine breitbeinig dastehende junge Frau mit hochhackigen roten Stöckelschuhen, bis zu den Oberschenkeln reichenden schwarzen Seidenstrümpfen, einem schwarzen Korsett um ihren Bauch und einem rosig schimmernden schwarzen Kleid, das sie in die Höhe gerafft und über ihren linken Arm gelegt hat, so daß ihr nacktes Gesäß mit der klaffenden Pospalte und dem rot akzentuierten unteren Teil ihrer Scham in einer Pose des ostentativen Herzeigens deutlich zu sehen sind. Mit ihrer rechten Hand stützt sie sich erhobenen Armes von einer unmittelbar hinter ihr aufragenden Wandfläche ab, ihren leicht nach vorne genommenen Kopf hat sie auf der Oberseite ihres angewinkelten Unterarmes angelehnt. Mit ins Profil nach links genommenen Gesicht schaut sie aus den Winkeln heraus über ihre linke Schulter hinweg in den Realraum des Betrachters und diesem mit ernster Miene entgegen. Der Hinter-

grund ist motivisch ausgespart geblieben. Er wurde grob in gelber Farbe ausgemalt – nicht wirklich flächendeckend allerdings, sondern so, daß das Weiß des Papiers an verschiedenen Stellen immer wieder deutlich zutage tritt. Auch die gestalterische Behandlung des Binnenbereichs der Figur erfolgte ausgesprochen sparsam. Nur der halb durchsichtige Kleiderstoff, das transparent schimmernde Korsett und die feinen Seidenstrümpfe wurden mit fast trockenem Pinsel in dunkelblauer, schwarzer und manchmal roter Farbe wiedergegeben – skizzenhaft und in eiligen Bewegungen, pinselzeichnerisch eher als tatsächlich malerisch. Das Inkarnat der Figur blieb weitestgehend ausgespart. Alleine die schattigen Regionen in der Gegend der Gesäßspalte sowie entlang der Innenseite der Oberschenkel sowie schließlich die in großen Locken über die Schulter fallenden Haare wurden gleichfalls mit dunkelblauer und schwarzer Farbe in halb trockenen Pinselzügen angedeutet. Mit dünnflüssig aufgetragenem, auf dem Weiß des Papiers bisweilen ins Rosafarbene überspielenden Rot sind lediglich einer der langen, rot lackierten Fingernägel, vor allem jedoch die hochhackigen Stöckelschuhe, der untere Bereich der Scham und die rot geschminkten Lippen der Figur wiedergegeben, die gewissermaßen als deren neuralgische Zonen erscheinen und durch die farbgestalterische Akzentuierung in einen inhaltlichen Bedeutungszusammenhang zu einander gebracht werden. In ihrer aufreizenden breitbeinigen Position weckt die Bildfigur beim Betrachter schuhfetischistische und analerotische Phantasien zugleich.

Von provokativer Gestimmtheit scheint die junge Frau des gleichermaßen mit Ölkreide und Ölfarbe auf Papier ausgeführten Bildes *Girl* (Abb. 264) zu sein, auf dem ebenfalls eine breitbeinig mit dem Rücken zum Betrachter stehende Bildfigur im verlorenen Profil nach rechts zu sehen ist. Bekleidet ist sie mit einem roten Stringtanga, der ein dreieckförmiges Rückenteil hat und den Blick des Betrachters wie eine Pfeilspitze auf ihr in weiten Teilen unbedeckt gebliebenes, halb nacktes Gesäß lenkt. Ihren rotbraunen Rock hat sie demonstrativ herabgelassen. Dieses abgestreifte Kleidungsstück, welcher Art es auch immer sei, spannt ihr im Bereich der Knöchel zwischen den Füßen. Mit in die Hüften genommenen Händen und spitz ausgestellten Ellbogen schaut sie in einer nach rechts gerichteten Drehbewegung über ihre Schulter hinweg dem Betrachter entgegen: ernsten Blickes, selbstbewußt und mit herausfordernder Miene, die im Zusammenspiel mit der aus Herrscherporträts bekannten Pose der stolz in die Hüften gestemmtten Hände und der ausgestellten Ellbogen einen auffordernden Charakter hat und beinahe gebieterisch wirkt. Fast scheint es, als würde die Bildfigur den Betrachter auffordern, sich ihrer als Lustobjekt zu bedienen. Die im Hintergrund in orthogonalen Verlaufsrichtungen angedeuteten blauen, hellblauen und schwarzen Linien und die in einer gekurvten Linie am oberen Bildrand angedeuteten Farbspritzer beziehen sich motivisch auf die Malwand im Atelier von Castelli: auf jene Farbreste, die sich beim Arbeiten des Künstlers durch das Hinaustreten des farbgetränkten Pinsels über den Bildrand hinweg auf der Wand abgezeichnet haben. Solche Farbspuren, die ihrem motivischen Ursprung nach gegenständlich begründet sind, auf den Bildern von Castelli indes wie abstrakte Muster erscheinen, sind auf seinen Porträtdarstellungen öfter zu sehen und verstehen sich als Hinweis darauf, daß die Figuren so, wie sie auf den betreffenden Bildern wiedergegeben wurden, in der Umgebung seines Ateliers gesehen wurden (vgl. auch Abb. 266). So stehen die im Hintergrund orthogonal angeordneten Farbspuren im Zusammenhang mit dem Handlungsort des Bildes: mit dem Atelier von Luciano Castelli, wo sich das Modell, während es sich seiner Kleider entledigt, darauf vorbereitet, vom Künstler gemalt zu werden. Gezeigt wird der Moment *vor* der eigentlichen Modellarbeit der eigens zu diesem Zweck vom Künstler angeheuerten Frau. Ihr Blick könnte so, wie er auf dem Bild erscheint, auch ein erzürnter sein und sich darauf beziehen, daß Castelli bereits mit seiner Arbeit begonnen hat noch ehe die junge Frau mit ihren Vorbereitungen für ihre Modellarbeit fertig gewesen ist. Die Pose, in der sie dem Betrachter zur Ansicht gebracht wird, wirkt nicht nur spontan und aus einem momentanen Augenblick heraus zustande ge-

kommen, sondern zugleich auch ungekünstelt und authentisch. So erscheint die Frau dieses Bildes trotz ihrer exaltierten Art natürlich und wie aus dem Leben gegriffen.

Nach derlei ganzfigurigen, im Hochformat wie monumentale Pinselzeichnungen ausgeführten Bildern und nach den später geschaffenen, im Hinblick auf den erotischen Ausdruckswert der Bildfiguren um Einiges verhaltener ausgefallenen Frauenbildern aus der Zeit von 1985 bis um 1988 wurde es im Œuvre von Luciano Castelli zunächst still um das Motiv der Darstellung einer ihr nacktes Gesäß dem Betrachter darbietenden Frau. Im Winter 1987/88 hatte Castelli während eines Parisaufenthalts Alexandra kennen gelernt, die bald seine Geliebte wurde und derentwegen er von nun an zwischen Paris und Berlin hin und her pendelte. 1989 bezog er mit ihr eine gemeinsame Wohnung und 1991 nahm er sie zur Frau. Die Frauenbilder, die Castelli Ende der 80er Jahre schuf, sind zunächst nach niemandem anderen entstanden als nach Alexandra und Alida, ab 1988 dann beinahe ausschließlich nach Alexandra. Freilich hatte er auch Alida und Alexandra bisweilen als Rückenakte wiedergegeben (z. B. Abb. 252, Abb. 428 oder Abb. 479), doch in dezidiert erotisch gemeinten, insbesondere das Herzeigen des nackten Hinterns zum Thema habenden Motivzusammenhängen standen diese Darstellungen nun nicht mehr. Die beiden Frauen auf ihre analerotischen Reize zu reduzieren, sie überhaupt in erotischen Posen zu zeigen, mit denen sie den Betrachter als Lustobjekte zu entsprechenden Phantasien anregen sollten, lag dem Künstler, ähnlich wie ehemals im Rahmen seiner Modellarbeit mit Sabijn, fern – dazu, so scheint es, war seine Achtung vor ihnen zu groß. Erst im Lauf des Jahres 1993, als sich Castelli zunehmend mit Szenen aus dem Leben rund um den *Place Pigalle*, in dessen Nachbarschaft er jetzt wohnte und arbeitete, beschäftigt hat, widmete er sich immer häufiger wieder dem erotischen Frauenbild. Die Modelle, nach denen er diese Bilder schuf, waren allerdings ihm nicht näher bekannt gewordene Frauen thailändischer oder philippinischer Abstammung, die in den Amüsierlokalen und Nachtbars am Fuß des Montmartre ihr Auskommen gefunden haben und die er nun in lasziven und erotischen Posen porträtierte.

Eines der Themen, mit denen sich Castelli in diesem Zeitraum ebenfalls wieder zu beschäftigen begann, war das der Darstellung einer ihr nacktes Gesäß dem Betrachter zur Ansicht bringenden Frau. Castelli zeigte sie als auf dem Bauch liegende Nackte, die dem Betrachter wie im Schlaf oder mit gespreizten Schenkeln in der Haltung einer Reiterin den Blick auf ihr nacktes Gesäß und auf den unteren Teil ihres wulstig geformten Geschlechts präsentiert (Abb. 267-269). Diese Bilder sind nicht nur im Motivischen von hohem erotischem Ausdruck, sondern erzählen auch im Gestalterischen durch eine expressiv bewegte Zeichnung und eine wie im Bewegungsrausch auf die Bildfläche geklatschte Farbigkeit von einer starken inneren Erregung – einer Erregung der Bildfigur und einer Erregung des Künstlers gleichermaßen. Auch das Thema der lesbischen Liebe, das Castelli gegen Mitte der 90er Jahre mit analerotischen Reizen in einen motivischen Zusammenhang brachte, ist für den Künstler dabei wieder von Bedeutung geworden (Abb. 270). Etwas später deutete er, angeregt durch die rundlichen Formen des nackten Gesäßes, das Thema der schönhintrigen Rückenfigur in die Darstellung einiger motivisch einander überlappender menschlicher Kieselsteine um (Abb. 271). Dabei werden erotisch erscheinende Bildfiguren (in Abb. 271 rechts außen) mit augenscheinlich spielerisch oder kontemplativ sich verhaltenden (links außen) und mit symbolistisch als Landschaftsakte aufgefaßten Frauenfiguren (Bildmitte, in grauen Farben wiedergegeben) kombiniert.

Von deutlich gesteigertem erotischem Ausdruck sind hingegen wieder jene Bilder, auf denen Castelli einen weiblichen Torso mit dem Motiv eines von der Seite sich nähernden Kopfes in Verbindung brachte (Abb. 272). Dort antwortet, gewissermaßen stellvertretend für den Betrachter, der in motivischer Überlappung von der Seite ins Bild ragende Kopf den analerotischen Reizen des nackten Frauenleibes mit seiner langen spitzen Zunge, mit

der er den unteren Bereich ihres willig dem Betrachter entgegengenommenen Gesäßes berührt. Daß es sich bei diesem im verlorenen Profil schräg von hinten gezeigten Kopf nicht um das Haupt eines Mannes, sondern um den Kopf einer mit rotem Lippenstift geschminkten und mit langen roten Fingernägeln bestückten Frau handelt, leistet der erotischen Reizwirkung dieses Motivs keinen Abbruch – ganz im Gegenteil.

Die bisher letzten Bilder mit dem Motiv einer dem Betrachter ihr nacktes Gesäß zur Ansicht bringenden Frau stammen aus der Zeit um die Jahrtausendwende und behandeln dieses Thema auf motivisch vielschichtig einander überlagernden, oft aus mehreren Ansichten heraus zu betrachtenden drehbaren Gemälden mit figürlich jetzt wieder eher verhaltenem erotischen Ausdruck (Abb. 274). Wohl erscheinen die auf diesen Bildern gezeigten Frauen erneut durchaus als erotische Lustobjekte, doch ist ihre Ausstrahlung im Hinblick auf die erotische Erscheinungswirkung von eher allgemeiner Art. Deziert analerotische, ausdrücklich auf die Reize des nackten Hinterns ausgerichtete Motive sind anfangs des neuen Jahrtausends kaum mehr entstanden. Es scheint, als würde sich die Entwicklung dieses Themas zwar mit stilistisch veränderten Mitteln, doch im Hinblick auf eine allmähliche Zurücknahme der motivischen Direktheit so, wie sie sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre vollzogen hat, gegen Ende der 90er Jahre und am Anfang des neuen Millenniums in ähnlicher Weise wiederholen. Wie sich das Thema der schönhintrigen Rückenfigur in des Künstlers Œuvre weiterentwickeln wird, bleibt abzuwarten.

Wenn man die bisherigen Beobachtungen zusammenfaßt, kommt man in der Übersicht zu folgenden Ergebnissen: Im wesentlichen lassen sich im Œuvre von Luciano Castelli die Darstellungen von Frauen, die dem Betrachter ihr halb nacktes oder nacktes Gesäß präsentieren, in zwei Kategorien unterteilen: (1) in solche Bilder, auf denen die Figuren ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß in aller motivischer Direktheit unverblümt und mit erotischer Handlungsabsicht dem Betrachter zur Ansicht bringen und (2) in solche Bilder, auf denen die Darbietung des nackten oder halb nackten Gesäßes aus Sicht der Handlungsfigur scheinbar beiläufig und/oder im Rahmen einer natürlichen Repräsentation ohne apriorisch erotisch gemeinte Sinnzusammenhänge erfolgte. Die Darstellungen der ersten Gruppe zeigen die von hinten wiedergegebene Bildfigur in aufreizenden, koketten und verführerischen Posen, mit denen sie den Betrachter zu erotischen Phantasien anregt und mit denen sie ihn provozieren oder ihn ganz gezielt mit der Schönheit ihres weiblichen Körpers bezaubern möchte. Die Bilder der zweiten Gruppe zeigen, manchmal von hinten, manchmal aber auch schräg von der Seite gesehen, solche Frauen, die sich ohne erotischen Hintersinn und ohne körpersprachliche Exaltationen zwar nackt oder halb nackt, doch entspannt und unbedacht den Blicken des Betrachters präsentieren. Bisweilen scheinen sie dabei die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht zu bemerken. Gleichwohl wirken auch sie, obschon es möglicherweise gar nicht in ihrer Absicht liegt (wohl aber in der des Künstlers), durchaus erotisch. Manchmal wirken sie in ihrer natürlichen Nacktheit so unbekümmert, daß sie alles andere als erotische Interessen zu verfolgen scheinen. Doch auch diese Figuren wirken auf den Betrachter – vielleicht gerade wegen ihrer unverdorbenen und ungekünstelten Art – begehrenswert und attraktiv.

Es geht auf diesen Bildern, auf denen der ersten nicht anders als auf denen der zweiten Kategorie sowie schließlich auf denen, die sich als Mischform irgendwo dazwischen befinden, um die verführerische Kraft des Weiblichen und, gerade auch im Zusammenhang mit der Darbietung des nackten Gesäßes, um das Wecken des Interesses des Betrachters für den Anblick des nackten oder halb nackten Leibes mit seiner aufreizenden, betörenden oder verlockenden Erscheinung. Seit 1982 beschäftigte sich Castelli immer wieder mit dem Thema der Darstellung solcher Frauen, die dem Betrachter ihren nackten oder halb nackten Hintern präsentieren. Dieses Sujet ist eines jener Themen, die den Künstler immer wieder aufs neue beschäftigten, die aber – auch darauf ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen – nicht kontinuierlich die Entwicklung seines Œuvres bestimmten, son-

dem die sich zyklisch entwickelten und mit fließenden Übergängen ikonographisch wie inhaltlich bald mehr der einen, bald mehr der anderen Position zuneigen sollten. Die Darstellung einer ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß dem Betrachter darbietenden Frau ist ein fester Bestandteil des ikonographischen Repertoires von Luciano Castelli geworden. Ohne diesen Themenkreis, so scheint es, wären die Möglichkeiten, eine weibliche Figur in anreizenden Posen dem Betrachter vor Augen zu führen, nicht vollständig ausgeschöpft.

Einen weiteren Typus aus der Gruppe der Darstellungen solcher Frauen, die sich den Blicken des Betrachters in erotischer Selbstinszenierung präsentieren, begründete Castelli 1980 mit dem auf Papier geschaffenen Gemälde *Akt (Portrait)* und einer zweiten Fassung des gleichen Motivs auf Leinwand (Abb. 275 f). Diese Bilder zeigen, halb sitzend halb lagernd, eine schlank gewachsene junge Frau mit in die Höhe gerichteten, dabei weit gegrätschten Oberschenkeln und leicht zurückgelehntem Oberkörper, den sie mit ihren Armen nach hinten abstützt. In dieser lässigen und zugleich aufreizenden Haltung gewährt sie dem Betrachter einen Blick auf die Region ihres Geschlechts, das, obschon am unteren Bildrand gelegen, zum eigentlichen Blickfang dieser Darstellungen gerät. Selbstbewußt schaut die Frau dem Betrachter entgegen: kokett, herausfordernd und verlockend zugleich. Mit der provozierenden Darbietung ihres nackten Körpers und mit dem verführerischen Blick, den sie ihrem Gegenüber entgegenbringt, versucht sie, mit dem Betrachter in einen Dialog zu treten. Dabei scheint es ihr Ansinnen zu sein, ihn für sich zu gewinnen und ihn zu erotischen Phantasien anzuregen.

Der motivische Ausschnitt dieser Bilder ist ausgesprochen eng. Die obere Formatgrenze liegt – wie so häufig auf den Frauenbildern von Castelli – in Höhe der Stirn der Porträtierten, die beiden seitlichen Bildränder überschneiden die aufgerichteten Oberschenkel noch oberhalb der Knie. Der untere Bildrand schließlich verläuft wenige Zentimeter unterhalb des Gesäßes und gibt nur einen knappen Ausblick auf die Sitzfläche der Figur wieder, die ein schmales Podest sein könnte, vielleicht aber auch der blanke Boden, hinter dem in unmittelbarer Nähe zur Figur eine abstrakt gemusterte Wandfläche in die Höhe ragt. Parallel zu den seitlichen Bildrändern verläuft auf dem Gemälde auf Papier – die rechte entlang des Bildrandes, die linke einige wenige Zentimeter eingerrückt – jeweils eine mit gelber Farbe ausgeführte, auf dem Gemälde auf Leinwand entlang der seitlichen Formatgrenzen mit schwarzer Farbe wiedergegebene Senkrechte. Diese Rahmungen erweisen sich als die eigentlichen Seitenbegrenzungen des Motivs. Der Effekt, der dabei entsteht, erinnert an den eines geöffneten Vorhangs. Anders, als auf solchen Gemälden, auf denen die jähe Überschneidung der Bildfigur durch die Formatgrenzen ihr virtuelles Hineinreichen in den Realraum des Betrachters suggeriert, wurde hier ihr Aktionsradius deutlich begrenzt. Gewiß stellt man sich ihre Schenkel jenseits der seitlichen Ränder fortgesetzt vor, doch lediglich im Sinne eines erweiterten Bildraums, nicht aber im Sinne einer Überwindung der ästhetischen Grenze. Die Bildfläche selbst, ganz außergewöhnlich für das Œuvre von Luciano Castelli, fungiert hier tatsächlich als eigenständige Realitätsebene, die nicht so sehr durch die physische Präsenz der Figur an sich, sondern eher durch ihren auf den Betrachter gerichteten dialogischen Blick überwunden wird.

Auch auf einigen anderen, gleichermaßen anfangs der 80er Jahre in Berlin entstandenen Darstellungen tauchen solche an den Rand gerückte schmale Streifen auf, welche die gesamte Bildhöhe durchmessen (z. B. Abb. 319). Motivisch stammen diese „Streifen“ von den runden Eisenträgern ab, mit denen die ehemaligen Fabrikräume der Ateliers am Moritzplatz unterteilt gewesen sind. Auf anderen Darstellungen indes beziehen sich solche senkrechte Formationen auf den Rand der Verkleidung jener Atelierwand, vor der die Figuren ursprünglich posierten (vgl. hierzu etwa Abb. 783 mit dem Atelierfoto Abb. 158). Welchen motivischen Ursprungs die Begrenzungen der Darstellungen *Akt (Portrait)* tatsächlich sind, läßt sich angesichts ihrer Randposition und ihres

hohen Abstraktionsgrads kaum mehr bestimmen. Sehr viel wichtiger als ihre gegenständliche Bedeutung sind ihre kompositionsästhetische Funktion als innerbildliche Rahmung und die Tatsache, daß die Bildfigur als solche zwischen den seitlichen Begrenzungslinien wie auf einer Bühne vorgeführt wird. Dabei dienen die seitlichen Begrenzungen zugleich auch als tektonisches Gerüst, in das die Frau förmlich eingespannt zu sein scheint. Die hier in Rede stehenden Darstellungen sind keine Porträts im herkömmlichen Sinn. Es geht auf ihnen nicht um die naturgetreue Erfassung der äußeren Erscheinungsmerkmale eines bestimmten Modells, sondern es geht auf ihnen um die Zurschaustellung der erotischen Reize einer idealtypischen Bildfigur, die auf den Betrachter in ihrer Nacktheit attraktiv und begehrenswert wirkt und den Wunsch in ihm weckt, greifbare Wirklichkeit zu werden.

In einem ähnlichen inhaltlichen Zusammenhang steht auch das drei Jahre später geschaffene Gemälde *Gelber Modigliani* (Abb. 277), auf dem vor goldgelbem Hintergrund eine seitlich auf dem Rücken liegende Aktfigur mit gegrätschten Beinen zu sehen ist. Über ihrem Bauch liegt, in schmale Falten geworfen, ein dünnes Laken, das in seiner zeichnerischen Behandlung mit hellblauer Ölkreide weich fließend und stofflich wirkt und den Unterleib der Figur wie ein organisch geschwungener Rahmen umgibt. Während der rechte Arm der Figur unter dem feinen weißen Stoff verschwindet, hat sie ihre linke Hand sanft unter die Brust gelegt. Wachen Blickes, doch mit verhaltenem Gesichtsausdruck schaut sie dem Betrachter entgegen. Geradezu anachronistisch zu ihrer tagträumerischen und zugleich dialogischen Mimik verhält sich die Figur mit ihrem Unterleib. Zwischen ihren gespreizten Oberschenkeln gibt sie dem Betrachter demonstrativ ihr Geschlecht zu erkennen: in provokativer Direktheit und ihren Zuschauer dazu einladend, seine Augen daran zu weiden. Der motivgeschichtliche und schließlich auch inhaltliche Zusammenhang dieses Bildes mit dem Gemälde *Ursprung der Welt* von Gustave Courbet (Anm. 85) ist, obschon er sich eher zufällig ergeben hat, nicht zu übersehen.

Von weniger demonstrativem Charakter hingegen ist das Porträt einer jungen Haitianerin, die dem Betrachter scheinbar zufällig den Blick auf ihre nackte Scham eröffnet (Abb. 278). Mit gegrätschten Beinen sitzt sie in einer abstrakt ornamentierten räumlichen Umgebung auf einem motivisch gleichermaßen indifferent gebliebenen Podest. Dort ist sie gerade dabei, den Bereich unter der Hose ihres gelben Bikinis zu überprüfen. Dabei zieht sie den oberen Hosenbund so weit nach vorne, daß dem Betrachter die mit roter Farbe wiedergegebene Scham aus ihrer schwarzen Umgebung heraus signalhaft entgegen leuchtet. Trotz der herausragenden gestalterischen Behandlung dieser Region scheint es nicht in der Absicht der Bildfigur zu liegen, dem Betrachter diese Ansicht zu präsentieren. Das wehende Haar, das ihr Gesicht wie vom Wind getragen umspielt, deutet darauf hin, daß sich die junge Frau im Freien, möglicherweise an einem Badestrand befindet. Vielleicht ist ihr Sand in die Hose geraten, vielleicht hat sich ein kleines Insekt in diese Region verirrt, jedenfalls zielt das Tun der jungen Frau nicht darauf ab, dem Betrachter einen Blick auf ihre intimsten Körperstellen freizugeben, sondern darauf, sich von einem störenden Zwicken zu befreien. Zu einem demonstrativen Akt wird das Herzeigen der nackten Scham nicht durch die zweckgebundene Handlung der Bildfigur, sondern durch die Wahl des Motivs an sich und durch die Art der gestalterischen Behandlung seiner Details. Der Betrachter, dessen Anwesenheit die Haitianerin nicht zur Kenntnis nimmt, wird durch die motivische Inszenierung der Figur und des Bereichs ihrer Scham in die Rolle eines unbemerkten Zuschauers versetzt, dem die Gelegenheit geboten wird, einen Blick auf die geheimsten Regionen der jungen Frau zu erhaschen.

Auf diese Weise scheinbar beiläufig erfolgte, seitens der Bildfigur unabsichtlich dem Betrachter zur Ansicht gebrachte Darbietungen des nackten Geschlechts sind auf den Werken von Luciano Castelli allerdings eher die Ausnahme. Meist scheint es auf seinen Darstellungen stattdessen, als würden die Figuren dem Betrachter den Bereich ihrer nackten oder halb nackten Scham mit voller Absicht präsentieren bzw. als wollten sie ihn durch ihr

demonstratives Herzeigen zu möglichst heftige Reaktionen provozieren. Zu diesen offensiven Bildern zählt auch das unbetitelt gebliebene Gemälde Abb. 279, das in einem unmittelbaren ikonographischen Zusammenhang mit dem Gemälde Abb. 213 steht und auf dem zwischen den gespreizten Beinen einer auf dem Rücken liegenden Aktfigur als fokales Zentrum die prallen Wülste ihrer nackten Scham zu sehen sind. Die motivische Direktheit, in der dieses Gemälde ausgeführt wurde, steht ganz im Dienst der Provokation. Sie bezieht sich auf einen der elementarsten Erfahrungsbereiche des Menschen, nämlich auf seine Sexualität, und darauf, daß ausgerechnet dieser Aspekt in der bildenden Kunst weitestgehend ausgespart geblieben ist. Nicht Erotik oder chauvinistische Männerphantasien sind das Thema dieses Bildes, sondern Geschlechtlichkeit an sich und die Lust der weiblichen Bildfigur an ihrem eigenen Körper. Dem bestenfalls auf kleinen Formaten behandelten und von ambitionierten Sammlern in geheimen Schubladen aufbewahrten Sujet setzte Castelli ganz gezielt das große Format entgegen: ein Format, dem sich die Ausstellungsbesucher nicht zu entziehen vermögen und das sie geradewegs dazu zwingt, sich mit dem Motiv und mit dem Thema dieses Bildes auseinanderzusetzen.

Im Vergleich dazu nimmt sich das Gemälde *Frau mit Papageien* (Abb. 280) trotz der dort ebenfalls drastisch dem Betrachter vor Augen geführten nackten Scham nicht ganz so zügellos aus. Es ist etwa zur gleichen Zeit entstanden wie das Gemälde *Gelber Modigliani* und wurde, zumindest was die Figur an sich und ihren goldgelben Hintergrund angeht, weitestgehend in den gleichen Farben ausgeführt. Es zeigt, in den linken Bildbereich gerückt, eine mit gespreizten Beinen in die Hocke gegangene junge Frau mit roten Stöckelschuhen, einer großen roten Schleife um den Hals, mit schwarzen langen Handschuhen und einem fedrigen Kopfputz, den sie mit ihrer rechten Hand berührt. Ihre linke Hand reicht mit dem ausgestreckten Arm bis in die rechte Bildhälfte hinein, wo sie einen jener Äste zu fassen bekommt, auf dem sich eine Papageienfamilie tummelt. Der Blick der Figur scheint sich in den überlebensgroßen Vögeln zu verlieren. Dem Motiv der Papageien begegnet man auf den Bildern von Castelli in verschiedenen Zusammenhängen. Während diese Tiere auf einigen Indianerbildern eine exotische Atmosphäre erzeugen (z. B. Abb. 795), repräsentieren sie auf den Darstellungen nackter oder halb nackter Frauen zugleich erotische Bedeutungsinhalte (vgl. hierzu etwa Abb. 215). Mit ihrem fedrigen Kopfputz, so scheint es, ist die junge Frau dieses Bildes selbst so etwas wie ein „Paradiesvogel“. Die akrobatisch anmutenden, zugleich aber auch pathetisch erscheinenden Ausdrucksbewegungen, mit denen sie in vorderster Ebene erscheint, läßt sie wie die Cancan-Tänzerin auf der Bühne einer halbseidenen Nachbar erscheinen.

Auch nach diesen deftigen Anfängen der Darstellung einer jungen Frau, die dem Betrachter den Anblick auf ihre nackte oder halb nackte Scham präsentiert, schuf Castelli weitere markige Bilder mit solchen weiblichen Figuren, die dem Betrachter ihr entblößtes Geschlecht darbieten. Dabei erweisen sich einige Bilder als gestalterische Variationen bereits früher behandelte Motive. So sind etwa *Baby, baby fuck me* (Abb. 281) und das Bildnis *I miss you* (Abb. 224) zwei von mehreren 1984 geschaffenen Variationen über das Thema *Love me tender* (Abb. 225) oder zitiert die Darstellung *Girl* (Abb. 282) die Figur des Gemäldes *Gelber Modigliani* (Abb. 277), die den Künstler als figürlicher Typus einer liegenden oder einer sitzenden Frau mit gegrätschten Beinen noch bis 1985 beschäftigen sollte (vgl. hierzu etwa Abb. 283 f). Über diese motivische Weiterentwicklungen eigener Bilder hinaus fand bzw. erfand Castelli aber auch immer wieder neue Motive, auf denen solche Frauen zu sehen sind, die dem Betrachter ostentativ ihr Geschlecht präsentieren. Zu diesen Bildern zählen unter anderem die Darstellung *Bauch und Muschi* (Abb. 285), die den Blick des Betrachters erneut auf die Region des Schoßes einer jungen Frau fokussiert, die Darstellungen aus der Reihe *Schlafende* bzw. *Young Girl* (Abb. 286 f), die als motivische Variationen über das Thema *Gelber Modigliani* eine schlafende Frau mit gegrätschten Beinen wiedergeben, oder etwa die Darstellung *Akt* (Abb. 288), auf der eine nackte Frau mit gespreizten Oberschenkeln und nach

hinten abgestütztem Oberkörper zu sehen ist. Ihren Kopf hat die Frau dieses Bildes so weit in die Höhe gestreckt, daß nur noch der Hals und das hochgestellte Kinn zu sehen sind. Durch das Strecken des Oberkörpers wird die Figur in eine besonders vorteilhafte Position gebracht: Der Bauch erscheint flacher als in der Aufrechten, die Hüften wirken schmaler, die Brüste heben sich nach oben und sehen prall und griffig aus. Ihre Schenkel hat die junge Frau so weit auseinander gegrätscht, daß das mit roter Farbe gekennzeichnete Geschlecht deutlich zu sehen ist. In dieser aufreizenden, wie ekstatisch sich aufbäumenden Körperhaltung lenkt sie die Assoziationen des Betrachters in erotische Bahnen.

Während das Motiv der ihren Oberkörper zurücklehrenden, dabei ihre Brüste hebenden und ihren Kopf mit hoch gestelltem Kinn weit nach hinten nehmenden jungen Frau ikonographisch auf die 1980 entstandene Reihe unbetitelt gebliebener Büstenporträts nach der Art der Gemälde Abb. 298-300 bzw. auf das 1982 entstandene Gemälde Abb. 213 zurückzuführen ist, hat die ebenfalls unter dem Titel *Akt* geschaffene Darstellung Abb. 289 ihre figurentypologische Vorläufer in solchen Bildern wie *Akt (Portrait)* oder *Rosa Akt* (Abb. 275 und Abb. 230). Vor gegenständlich indifferent behandeltem Hintergrund sitzt eine junge Asiatin dem Betrachter frontal gegenüber. Ihren linken Oberschenkel streckt sie schräg nach vorne, ihren rechten Oberschenkel hat sie steil in die Höhe gerichtet, so daß auch hier der Blick des Betrachters ungehindert auf den Bereich ihrer nackten Scham trifft. Auch diese Figur stützt sich mit ihren Armen nach hinten ab. Dabei lehnt sie ihren Oberkörper jedoch nur wenig zurück, so daß er mit seiner ganzen Schönheit in eher latent erotischem Ausdruck beinahe in der Aufrechten zu sehen ist. Ihre Augen hat die junge Frau nach unten gerichtet, ihren Mund hat sie mit seinen wulstigen Lippen in einer lasziv anmutenden mimischen Ausdrucksbewegung halb geöffnet. Statt jedoch über der Lust an ihrem eigenen Körper in erotische Ekstase zu geraten, wirkt die junge Frau eher sinnlich und zart, beinahe unschuldig dabei und deutlich weniger von Wollust durchdrungen, als es etwa der jungen Frau auf der Darstellung *Akt* (Abb. 288) geschieht.

Im Hinblick auf die Körperhaltung ausgesprochen innovativ sind die Darstellungen einer mit aufgestütztem rechtem und gesenktem linken Bein am Boden hockenden jungen Frau, deren Schoß zwischen den gespreizten Oberschenkeln beinahe frontal von vorne, deren Oberkörper im halben Profil nach links und deren Kopf im Viertelprofil nach rechts zu sehen ist (Abb. 238 und Abb. 290). Mit leicht nach unten genommenem, zugleich zur Seite gewendetem Gesicht blickt die Frau sehnsüchtig über den Bildrand hinaus in die Ferne. Ihr lasziv geöffneter Mund und die mit der rechten Hand spielerisch ausgeführte Berührung der Brust wirken mechanisch und gedankenverloren. Physisch ist diese Frau auf dem Bild zwar sehr wohl präsent, doch mit ihren Gedanken hat sie sich ins Jenseits begeben: in eine Welt der Phantasie, der Träume und der Sehnsüchte, die allem Anschein nach von erotischen Inhalten getragen sind.

Auf der Darstellung *Girl* (Abb. 291) hingegen blickt eine asiatisch aussehende Frau aus ihren Augenwinkeln heraus und mit einem freundlichen Lächeln auf ihren Lippen dem Betrachter entgegen. Sie sitzt ihm mit gespreizten Schenkeln wie im Schneidersitz gegenüber und hat ihren Kopf ins Viertelprofil nach rechts genommen. Sanftmut und Ruhe strahlt diese Figur aus, die kokett und zurückhaltend zugleich den Dialog mit dem Betrachter zu suchen scheint. Lässig hat sie ihre Hände auf die Knie gelegt, die langen schwarzen Haare fallen ihr locker über die Schultern. Die großen Brüste, die offen dargebotene Scham und der verführerische Blick machen deutlich, daß es sich bei dieser Frau um eine sich den Blicken des Betrachters bereitwillig anbietende Bildfigur handelt, die unverkrampft und im Bann der erotischen Verlockungen die sinnlichen Reize ihres nackten Leibes präsentiert. Dabei wirkt sie aufreizend und unschuldig zugleich, verführerisch und charmant, doch keineswegs von provokativer Hinterlist beseelt.

Mit der gleichfalls 1986 geschaffenen Serie *Two Girls* (Abb. 292) schloß Castelli das Thema der ihr Geschlecht darbietenden Frauen vorläufig ab. Für die erotische Erscheinungswirkung der dort gezeigten Bildfiguren spielt die zwischen den gegrätschten Beinen präsentierte Scham eine ebenso entscheidende Rolle wie die durch das Auflegen der Hände optisch hervorgehobenen Brüste, so daß diese Darstellungen als eine Mischform aus den Bildern einer ihr nacktes Geschlecht zeigenden Frau und den Darstellungen solcher weiblicher Figuren anzusehen sind, die durch entsprechenden körpersprachlichen Ausdruck ihre Brüste betonen. Der kokette Blick zum Betrachter und die Hervorhebung der primären Geschlechtsorgane, das paarweise Auftreten der auf diesen Bildern dargestellten Frauen, ihr dabei von vorne gesehenes, ausdrücklich auf den Betrachter ausgerichtetes Nebeneinander machen diese Figuren mit den Frauen der Darstellungen aus der Serie *Frauen der Welt* vergleichbar (Abb. 970 f) und erweisen die nackten bzw. mit bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfen nur spärlich bekleideten Figuren als dem Betrachter prostitutiv zur Wahl sich stellende, ihn erotisch ansprechen wollende Frauen (vgl. hierzu auch den körpersprachlichen Ausdruck der weiblichen Figuren auf dem Gemälde Abb. 191).

Erst nach vierjähriger Pause griff Castelli um 1990 das Thema einer dem Betrachter ihre nackte Scham zur Ansicht bringenden weiblichen Aktfigur wieder auf. Die Bilder, die jetzt entstanden sind, wurden ausschließlich nach Alexandra als Modell geschaffen. Das überrascht, haben wir doch im Zusammenhang mit dem Motiv der ostentativ ihr nacktes Gesäß darbietenden Frau festgestellt, daß es der Künstler strikt vermieden hat, derlei anzügliche Motive nach einer seiner Geliebten als Modell auszuführen. Was die freizügige Präsentation der nackten Scham angeht, verhielt sich Castelli hingegen deutlich offener. Allerdings ist dabei zu beobachten, daß es dem Künstler nicht darum ging, ausgerechnet das weibliche Geschlecht ins Blickfeld des Betrachters zu rücken, sondern daß dieses Thema auf den Alexandra-Bildern im Zusammenhang mit der ganz- oder dreiviertelfigurig dargebotenen Nacktheit des Modells und seiner erotischen Gesamterscheinung gewissermaßen beiläufig behandelt wurde.

Auf dem Gemälde *Alexandra* Abb. 293 ist die Geliebte des Künstlers mit gegrätschten Beinen am Boden kniend zu sehen, wobei sie ihren Kopf in einer ekstatischen Ausdrucksbewegung seitlich in die Höhe reckt. Ihre Hände hat sie mit ausgestreckten Armen auf die Oberschenkel gelegt. Ohne die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken, gibt sie sich in leidenschaftlicher Selbstvergessenheit ganz ihren erotischen Phantasien hin. Der unverhohlen dem Betrachter zur Ansicht gebrachte Schoß ist dabei ein nicht unbedeutendes, doch ikonographisch eher beiläufig behandeltes Randmotiv. Das fokale Zentrum dieses Bildes bildet der Brustbereich der Figur und ihr ekstatisch in die Höhe genommener Kopf. Von einem ostentativen Herzeigen der Region des weiblichen Genitales kann hier keine Rede sein, eher von einer beiläufig erfolgten, quasi natürlichen Repräsentation.

Etwas anders verhält es sich auf dem Bildnis *Alexandra (rot)*, auf dem die Geliebte des Künstlers erneut als am Boden hockende Bildfigur zu sehen ist (Abb. 294). Mit zurückgelehntem Oberkörper, der mit flach auf den Boden gelegten Händen nach hinten abgestützt wird, und diesmal weit in die Höhe gerecktem Kopf gibt sich Alexandra selbstvergessen und diesseitsentrückt ihren erotischen Phantasien hin. Durch die spezifische Körperhaltung, mit der sie ihr rechtes Bein in einer ausgedehnten Grätschposition über den Bildrand hinaus zur Seite streckt und in der sie ihr linkes Bein mit weit ausgestelltem Oberschenkel und bildflächenparallel angewinkeltem Unterschenkel angezogen hat, wird der Blick des Betrachters geschickt in den Bereich ihres Unterleibs gelenkt. Infolge des zurückgelehnten Oberkörpers erfährt die Region des Schoßes eine körpersprachliche Akzentuierung, die dem Betrachter den Eindruck vermittelt, die Figur würde ihm ihr nacktes Geschlecht förmlich entgegen-schieben. Zwar gelangt dem Betrachter auch hier der Unterleib der Bildfigur nicht durch eine aktiv auf seine Gegenwart ausgerichtete Körperhaltung zur Ansicht, sondern eher durch die spezifische gestalterische Behandlung

dieser Region, doch wird das nackte Geschlecht hier sehr viel demonstrativer zur Ansicht gebracht, als es auf der zuvor genannten Darstellung Abb. 293 der Fall gewesen ist, und zieht diese Region aufgrund einer geschickt geführten Bildregie den Blick des Betrachters geradezu magisch an.

Zu gestalterischen Variationen über dieses Motiv gelangte Castelli 1994, als er auf einigen drehbaren Bildern eine nackte Frau in ähnlicher Körperhaltung wiedergab (Abb. 295). Motivisch bezieht sich diese Frauenfigur allerdings nicht auf das Porträt von Alexandra, sondern auf das seinerseits diesem Porträt vorausgegangene Bildnis der in einer extremeren Position gezeigten anonymen Nackten nach der Art der Darstellung in Abb. 288. Vorausgegangen ist dem Motiv auf den drehbaren Bildern überdies die Darstellung einer jungen Frau, die in Anlehnung an das Gemälde Abb. 213 und an das verwandte Frauenbild Abb. 279 eine auf dem Rücken liegende Figur mit gegrätschten Beinen zeigt (Abb. 296 f). In einem Anflug von autoerotischer Selbstliebkosung hat sie ihre Arme überkreuz über den Bauch gelegt. Mit ihren Händen streichelt sie sich die Flanken ihrer Taille, mit ihren Oberarmen preßt sie ihre nackten Brüste zu prallen Hügel zusammen. Mit geschlossenen Augen gibt sie sich genießerisch ihren wollüstigen Phantasien hin. Ihre Beine hat sie dabei weit gegrätscht, zwischen den steil nach oben ragenden Oberschenkeln klafft in einer ausgedehnten Spalte und scheinbar haarlos der Bereich ihrer in aller motivischer Direktheit dem Betrachter zur Ansicht gebrachten Scham.

Die schonungslose Offenheit, mit der Castelli dem Betrachter das Geschlecht der anonym gebliebenen philippinischen Bildfigur vor Augen führt, knüpft an die Darstellungen aus der Zeit anfangs der 80er Jahre an, auf denen sich der Künstler erstmals dem Thema einer nackten oder halb nackten Frau gewidmet hat, die dem Betrachter ihren nackten Unterleib ostentativ zur Ansicht bringt. Ein Kreis scheint sich zu schließen: Nach anfänglich drastischen Darstellungen einer in unverhohlener motivischer Direktheit dem Betrachter ihr nacktes Geschlecht anbietenden Frau gelangte Castelli 1985 und 1986 sowie weitere Male 1990 zu moderateren ikonographischen Umsetzungen dieses Themas, ehe er es ab 1993 erneut in aller motivischer Ungeniertheit dem Betrachter vor Augen führen sollte. Bis heute zitiert er auf seinen Darstellungen die während der 80er und der frühen 90er Jahre gefundenen Motive in verschiedenen ikonographischen Zusammenhängen. Das Thema der ostentativ ihren nackten Unterleib dem Betrachter vorzeigenden Frau ist ein fester Bestandteil des erotischen Frauenbildes in seinem Œuvre geworden und wird von Castelli bis heute mit unterschiedlichen Ausprägungsgraden seiner motivischen Direktheit immer wieder aufs Neue variiert.

Insgesamt erweist sich das Thema der Darstellung solcher weiblicher Bildfiguren, die sich mit ihrem nackten Geschlecht dem Betrachter zur Ansicht bringen, als überraschend vielfältig. Sowohl ikonographisch als auch inhaltlich lieferte es Castelli eine Fülle von Möglichkeiten, die weibliche Figur und die erotischen Reize ihres nackten oder halb nackten Leibes den Blicken des Betrachters zu präsentieren. Mit der Bandbreite ihres ikonographischen Repertoires sind diese Bilder ein Ausdruck der Begeisterung des Künstlers für die erotische Ausstrahlung seiner Modelle. Freilich sind diese Darstellungen keine feministischen Bilder, die versuchen, die Frau als emanzipiertes Wesen zu definieren. Sie sind aber auch keine chauvinistische Männerphantasien, mit denen der Künstler seine Neugier befriedigt und mit denen er dem Betrachter die Nacktheit der Figur alleine um ihrer Nacktheit willen präsentiert. Vielmehr sind es Bilder, die der Frau und ihrem Betrachter die Lust am Körperlichen zugestehen ohne dabei ins Sexistische abzugleiten. Es sind Bilder, die das Wesen der Frau und den Zauber des Weiblichen darzustellen suchen. Leibliche Dispositionen spielen dabei eine große Rolle, gewiß, aber auch psychologische Aspekte. Die Frauen, die Castelli zeigt, sind Frauen, die wissen, was sie wollen, und genießen, was sie tun. Es sind Frauen, die sich zu sich und ihren Körpern bekennen. Sie definieren sich über ihre Körper und benutzen ihren nackten oder halb nackten Leib dazu, ihr selbstbestimmtes Wesen nach außen zu transportie-

ren. Mit diesem Anspruch wenden sich die auf diesen Darstellungen gezeigten Frauen nicht nur an den männlichen Betrachter, sondern an das weibliche Publikum gleichermaßen. Diese Bilder sind nicht in der Absicht geschaffen, den Betrachter an der Nacktheit der Figur zu delectieren. Vielmehr künden sie vom Zauber des Weiblichen an sich und von der Faszination, die ein weibliches Wesen mit seinem Körper und mit seiner physischen wie psychischen Präsenz auf ihren Betrachter ausstrahlt. Die erotischen Reize des nackten oder halb nackten Leibes gehören dabei ebenso dazu wie die träumerische Selbstvergessenheit oder aber das ausgeprägte Selbstbewußtsein der betreffenden Bildfiguren. Bei den Darstellungen von Frauen, die ihr Geschlecht absichtlich oder scheinbar beiläufig den Blicken des Betrachters präsentieren, handelt es sich um eine Hommage des Künstlers an das Weibliche schlechthin. Obschon die Figuren oft porträthafte Züge aufweisen, stehen sie nicht für die individuellen Dispositionen einer ganz bestimmten Person, sondern für das Wesen der Frau an sich. In diesem Sinne erzählen diese Bilder von der Faszination, die das weibliche Wesen auf Castelli ausübt, und laden sie den Betrachter dazu ein, diese Faszination mit dem Künstler zu teilen.

Inhaltlich in eine ähnliche Richtung zielen auch die Werke der dritten Gruppe solcher Darstellungen, auf denen sich die Frau in erotischer Selbstinszenierung den Blicken des Betrachters präsentiert: die Darstellungen solcher Frauen, die den Blick auf die Region ihrer nackt oder halb nackt dargebotenen Brüste konzentrieren. In diese Kategorie fallen nicht solche Bilder, auf denen die Figuren dem Betrachter ihre nackte Brust eher beiläufig zur Ansicht bringen, sondern solche Bilder, auf denen sie ihre Brust demonstrativ in Szene setzen.

Schon Ende der 70er Jahre, also innerhalb der Gruppe der Darstellungen von Frauen in erotischer Selbstinszenierung recht früh, begann Castelli damit, sich dem Motiv einer ausdrücklich ihre Brüste vorzeigenden weiblichen Aktfigur zu widmen. Latent kommt dieses Thema bereits auf dem Gemälde *Red Jumbo Girl* (Abb. 193) zum tragen, auf dem sich die erotische Reizwirkung der Bildfigur auf die Region ihres nackten Oberkörpers konzentriert und auf dem die junge Frau anachronistisch zu dem verschüchterten Gestus der vor den Bauch genommenen Hände mit ihrem Rücken ein Hohlkreuz formt, das seinerseits zur Folge hat, daß die fülligen Brüste augenfällig dem Betrachter entgegengeshoben werden. Gerade diese optisch betonten Brüste waren es, die dem Mädchen auf diesem Gemälde und dem Bild an sich seinen Titel gaben: *Red Jumbo Girl*.

Die mit Bleistift und Acrylfarben ausgeführte Skizze *Mädchen Busen haltend* (Abb. 194) ist die erste Darstellung, auf dem die im Brustbildnis gezeigte Frau den Blick des Betrachters und ihren eigenen Blick zugleich dezidiert auf die Region ihrer Brüste lenkt. Mit ihrer linken Hand hebt sie den jungfräulich flach gebildeten Busen in die Höhe. Gesenkten Hauptes blickt sie ihm hingebungsvoll und gedankenverloren entgegen. Erinnerungen an den figürlichen Typus der *Caritas Romana* bzw. der ihre nackte Brust zur Ansicht bringenden *Maria lactans* werden wach und an die nährende Funktion des Milch spendenden Organs. Nicht ohne Hintersinn notierte Castelli am unteren Bildrand „Malima [?] melken Pauline 79“. Trotz des begrifflichen Hinweises auf die biologische Drüsenfunktion der weiblichen Brüste („melken“) wirkt diese Darstellung durchaus erotisch. Vielleicht sind es gerade die rot lackierten Fingernägel der Frau und der adrette Wuchs ihres jugendlichen Körpers, die dieses Brustbildnis in seiner erotischen Erscheinungswirkung unterstützen.

1980 widmete sich Castelli auf einer Serie von Brustbildnissen der Darstellung einer jungen Frau, die dem Betrachter demonstrativ ihre voluminösen Brüste zur Ansicht bringt (Abb. 298-300). Auf diesen Gemälden erkennt man eine nackte Frau, die mit laszivem körpersprachlichem Ausdruck ihren weit nach hinten gelehten Oberkörper wie im Zustand der erotischen Ekstase aufzubäumen scheint. Ihren Kopf hat sie dabei so weit nach hinten geworfen, das fast nur noch das hochgestellte Kinn und im verlorenen Profil der Mund, die Nase und das

rechte Auge des Gesichts zu sehen sind. Mit ihren Armen stützt sie ihren Oberkörper nach hinten ab. Ihre Schultergelenke werden unter dem Gewicht des Körpers stark in die Höhe gestelzt und treten in eine optische Wechselwirkung zu den prallen Brüsten, die dem Betrachter am rechten unteren Bildrand als Blickfang zur Ansicht geboten werden. Fast scheint es, als hätte die im Brustbildnis dargestellte junge Frau ihre pathetisch wirkende Position alleine zu dem Zweck eingenommen, dem Betrachter die Pracht ihrer rundlich geformten Brüste zu präsentieren.

Auf dem 1981 angefertigten Gemälde *Love me tender* (Abb. 225) hingegen scheint die Figur mit ihren überkreuz genommenen Armen ihre nackten Brüste verbergen zu wollen. Tatsächlich geschieht jedoch genau das Gegenteil: Dadurch, daß sie ihre Arme unterhalb der Brust überkreuz in einander verschränkt, werden ihre Busen nach oben geschoben und optisch eher betont als verborgen. Durch die um die Schultern gelegte Stola geraten sie zu einem feierlich inszenierten fokalen Zentrum. Ähnlich verhält es sich auch bei den hochformatigen Bildern *Ecstasy* (Abb. 227) und *Blauer Akt* (Abb. 228). Dort hält sich eine mit gespreizten Oberschenkeln flach auf dem Rücken liegende, dabei von oben gesehene, in dieser Perspektive dem Betrachter gegenüber sitzend wirkende Frau beide Hände vor die nackten Brüste. Ihre Finger hat sie so weit auseinander genommen, daß darunter ihre Busen unschwer zu erkennen sind. Die Brustwarzen quellen zwischen den Zeige- und den Mittelfingern deutlich hervor. Sie werden durch den Druck, den die Frau mit ihren Händen auf die Brüste ausübt, lustvoll stimuliert und versetzen sie, die sich mit geschlossenen Augen, halb geöffnetem Mund und lasziv in die Höhe gerichtetem Kopf ihren Phantasien hinzugeben scheint, in erotische Ekstase.

Von einer starken inneren Erregung scheint auch die Figur auf dem Gemälde *Lila Akt* durchdrungen zu sein (Abb. 301). Dort sieht man im halben Profil nach links eine ganzfigurig ins Bild gesetzte, diesmal vollständig nackte junge Frau, die durch die Formung eines Hohlkreuzes die Region ihrer Brüste deutlich betont. Mit durchgedrückten Knien und hochhackigen Stöckelschuhen steht sie fest auf dem Boden, der sich seinerseits mit der Unterkante des Bildes zu decken scheint. Ihre Arme hat die junge Frau auf den Rücken genommen, so daß der Blick des Betrachters ungehindert auf ihre nackte Scham und auf ihre prallen Busen trifft. Durch den spitz nach hinten ausgestellten Ellbogen bildet der linke Arm der Figur zusammen mit den nach vorne geschobenen Brüsten eine gleichschenklige Raute, so daß die Region ihres Busens in einer Leserichtung von links nach rechts am Anfang des Bildes markant in Erscheinung tritt. Der bildauswärts gekehrte, leicht nach hinten genommene Kopf erzählt mit den hingebungsvoll geschlossenen Augen und den wulstig geformten Lippen von einer starken erotischen Gestimmtheit. Im Zusammenspiel mit dem durchgedrückten Hohlkreuz, den zurückgenommenen Schultern und den nach vorne geschobenen Brüsten wirkt er zugleich aber auch so, als wäre er absichtlich beiseite genommen worden, um dem Betrachter auf diese Weise einen freien Blick auf die Region ihres Busens zu gewähren. Nicht die Nacktheit der Figur an sich ist das Thema dieses Bildes, sondern das ostentative Herzeigen der vorgeschobenen Brüste und der erotische Reiz dieser Geste, mit der die junge Frau den Betrachter für sich zu gewinnen versucht.

Die Brustwarzen der Figur dieses Bildes wurden mit roter Farbe signalhaft markiert. Auch die Lippen sind rot geschminkt. Der Bereich ihrer Scham hingegen ist mit schwarzer Farbe wiedergegeben, welche die mit blauer Ölkreide erfolgte Vorzeichnung koloristisch ergänzt. Durch die charakteristischen farb- und formkompositorischen Dispositionen wird der Blick des Betrachters immer wieder auf den Oberkörper der Figur und auf ihre prallen Brüste zurückgeworfen. Begleitet wird der von oben nach unten und wieder zurück wandernde, dabei immer wieder auf die Brüste treffende Blick des Betrachters von den violetten, in breiten Strichlagen aufgetragenen und beinahe stromlinienförmig die Figur umspielenden Pinselbewegungen, die dem Gemälde seinen Na-

men gegeben haben: *Lila Akt*. Diese Pinselzüge sind nicht nur ein ornamentales Hintergrundmuster, sondern wirken zugleich wie ein sichtbar gemachtes Kraftfeld, in das die Figur organisch eingebunden wurde.

Aus dem gleichen Jahr 1983 stammen auch die ersten Darstellungen von Luciano Castelli mit dem Motiv einer gefesselten Frau (Abb. 302-304). Die nach verschiedenen Modellen im Brustbildnis porträtierten Figuren wurden hier als erotische Lustobjekte wiedergegeben, die sich in ihrer Fesselung dem Betrachter völlig wehrlos gegenüber befinden. In eben diesem Sinnzusammenhang, der erotische Lust und Wehrlosigkeit in sich vereint, steht das Motiv der Fesselung auf den hier in Rede stehenden Bildern. Es geht auf ihnen nicht um die Darstellung eines in seinen situativen Zusammenhängen unbekannt gebliebenen Martyriums, sondern es geht auf ihnen um das Thema der *erotischen* Fesselung, die zur Steigerung des sexuellen Lustempfindens vorgenommen wird. Eine der geläufigsten Spielarten der erotischen Fesselung besteht darin, den Oberkörper einer Frau so einzuschnüren, daß ihre Brüste eingeklemmt und gequetscht werden. Um genau diese Art der erotischen Fesselung handelt es sich auf den Bildern von Luciano Castelli. Sie zeigen eine nackte Frau, deren Oberarme eng an den Leib gefesselt und deren Unterarme hinter ihrem Rücken zusammengebunden wurden. Ihre Brüste sind zwischen die waagrecht den Oberkörper einschnürenden Seile gespannt und werden von diesen Stricken so stark zusammengedrückt, daß sie ihre rundliche Formen verloren haben und stattdessen zu flachen Eutern gepreßt werden.

Trotz des erotischen Sinnzusammenhangs wirkt der Gesichtsausdruck der Bildfiguren entgegen der ursprünglichen Intention einer erotischen Fesselung meist alles andere als lustvoll. Entweder blickt die auf diesen Gemälden gezeigte Frau gesenkten Hauptes und devot sich in ihr Schicksal fügend still vor sich hin (Abb. 304) oder hat ihr Gesicht, das von durcheinander geratenen, langen schwarzen Haaren gerahmt wird, einen geduldig ihre Marter über sich ergehen lassenden (Abb. 302) oder gar flehentlich dem Betrachter entgegengehobenen Ausdruck angenommen (Abb. 303). Gerade auf den beiden zuletzt genannten Bildern ist das Gesicht das erste Detail, auf den das Auge des Betrachters trifft. Auf der Darstellung Abb. 304 wird die zum Torso umgedeutete Bildfigur hingegen eher in ihrer Gesamtheit wahrgenommen. Auf allen Werken dieser Reihe jedoch ist überdies der Bereich der Brust ein ganz besonderer Blickfang, der erstens durch die waagrecht geschnürten Seile und die seitlich gefesselten Arme auf gestalterischem Wege eine optische Rahmung erfährt und zweitens durch das außergewöhnliche Motiv der Einschnürung an sich das Interesse des Betrachters weckt. Von Seiten der Bildfigur findet auf diesen Darstellungen kein ostentatives Herzeigen der nackten Brüste statt. Durch die ikonographische Inszenierung des Motivs einer gefesselten Frau indes, gewinnt die Region ihrer Brüste eine ganz besondere Brisanz, der sich der Betrachter kaum zu entziehen vermag.

In gestalterischen Variationen behandelte Castelli dieses Motiv bis gegen Ende der 80er Jahre immer wieder aufs neue, wobei es sowohl der Typus der still vor sich hin leidenden gefesselten Japanerin gewesen ist (Abb. 304 f), als auch der Typus einer jungen Frau mit schmerzvoll in die Höhe gerichtetem Kopf (Abb. 306 als spiegelbildlich seitenverkehrte Übertragung des Motivs in Abb. 303), den der Künstler verschiedentlich variierte. Das Gemälde *Passion* (Abb. 306) macht sowohl durch den Titel als auch durch das Motiv des Stacheldrahts, der das Seil ersetzt, sowie durch den stark verwischten Farbauftrag, der an verschmiertes Blut erinnert, deutlich, daß die ursprünglich in erotischen Sinnzusammenhängen stehende Darstellung einer gefesselten Frau auf den späteren Werken tatsächlich auch unter dem Aspekt der Ausübung von Gewalt an Frauen stehen kann. Auf *Gefesselte Geisha* (Abb. 305) rinnt der Bildfigur die schwarze Farbe wie Blut von der Stirn. Deutlicher kann die Kritik des Künstlers an der Degradierung der Frau zum schieren Lustobjekt kaum sein.

Nicht immer ist das Motiv der erotischen Fesselung auf den späteren Bildern von Castelli mit diesem kritischen Augenmerk versehen. Bisweilen erlebt die gefesselte Frau auch ein gehöriges Maß an erotischer Lust. Das

1986 entstandene Gemälde *Velvet Ecstasy Girl* (Abb. 307) beispielsweise zeigt eine an einen Stuhl gebundene Figur mit hinter den Rücken gefesselten Armen und in die Höhe gerecktem Kopf. Ihre Oberarme wurden durch ein oberhalb der Brust mehrfach um die Schultern gewickeltes Seil eng an den Körper geschnürt. Während die junge Frau mit ihrem Rücken ein Hohlkreuz formt und ihre Schultern durch die Einschnürung zu einer Rückwärtsbewegung gezwungen werden, wölbt sie im Zustand der erotischen Ekstase ihre Brüste nach vorne und wirft sie mit einem jähen Ruck ihren Kopf in die Höhe. Dabei hat sie ihre Augen hingebungsvoll geschlossen und zeigt sie ein genießerisches Lächeln auf den Lippen. In ihrer Fesselung gibt sich diese Frau ganz ihrem körperlichen Lustempfinden hin. Auf dem drehbaren Gemälde *Feu rouge* (Abb. 308) wird, um ein Beispiel aus den 90er Jahren zu nennen, das in roter Farbe wiedergegebene Kopfbildnis von Alexandra mit bondagierten und im Bereich ihres Oberkörpers eingeschnürten nackten Frauen umgeben, deren Fesselungen gleichermaßen unverkennbar in erotischen Sinnzusammenhängen stehen. Die asiatischen Frauen dieses Bildes entstammen als Motiv den Fotos in den Schautafeln der Nachbars und Sex-Shops rund um den Place Pigalle, in deren Nachbarschaft Castelli in Paris Wohnung und Ateliers gefunden hat.

Eine delikate Umdeutung erfuhr das Motiv der gefesselten Frau auf jenen Bildern, die Castelli in Paris unter dem Titel *Vitrier* geschaffen (Abb. 309) und auf seinen drehbaren Bildern in einen szenisch übergeordneten Erscheinungszusammenhang eingebunden hat (Abb. 310). Vitriers waren die Glaser von Paris. Ein Holzgestell auf den Rücken geschnallt, auf dem sie einen Stapel Glasscheiben mit sich trugen, zogen sie durch die Stadt und boten laut rufend ihre Dienste feil. Letzten Vertretern dieses Metiers konnte man in Paris noch bis in die 90er Jahre begegnen: alten Männern, die kaum noch ein Auskommen gefunden haben und dennoch bis zu ihrem Ende taten, was sie ein Leben lang getan haben, nämlich defekte Fensterscheiben durch neue zu ersetzen. Das Motiv der auf den Rücken geschnallten Holzgestelle inspirierte in einem Inversionsschluß Castelli dazu, die buckligen Greise in attraktive Frauen von starker erotischer Ausstrahlung zu verwandeln. Dabei wirken sie mit ihrem himmelwärts gerichteten Blick wie diesseitsentrückte Heilige, die ihren Lohn im Jenseits erwarten. Nicht zufällig erinnert der figürliche Typus der weiblichen Vitriers gerade auch durch das Motiv der Fesselung an Darstellungen des Hl. Sebastian, der mit himmelwärts gerichteten Augen seinem paradiesischen Seelenheil entgegensieht.

Damit sind wir bei dem figürlichen Typus dieser Bilder angelangt, die sich im Zusammenhang mit dem Motiv der *Vitriers* und ihrer ikonographischen Vorläufer nach der Art der Darstellungen Abb. 302-306 auf den traditionellen Typus des Hl. Sebastian beziehen lassen und angesichts der in erotischer Ekstase sich aufbäumenden jungen Frau auf dem Gemälde *Velvet Ecstasy Girl* (Abb. 307) auf den Typus der gefesselten oder sterbenden Sklaven bei Michelangelo zurückgeführt werden können. Auf dem Gebiet der Darstellung weiblicher Bildfiguren ist dieser ikonographische Typus indes eher selten. Was die Körperhaltung des *Velvet Ecstasy Girl* betrifft, könnte man an die im Schmerz sich aufbäumende, dabei ihre Brust nach vorne wölbende und das Haupt gen Himmel richtende Darstellung einer Haremsdame auf dem Gemälde *Der Tod des Sardanapal* von Eugène Delacroix denken, wobei diese Figur bei Delacroix rechts vorne allerdings nicht en face wiedergegeben wurde, sondern schräg von hinten¹⁰⁹. Der Typus der Figuren auf den Abbildungen 459-463 ist zugleich auch dem der Andromeda auf einem Gemälde von Giorgio Vasari verwandt¹¹⁰. Diese Vergleichsbeispiele zeigen, daß der Typus einer nackten oder halb nackten Figur mit vorgewölbter Brust, in die Höhe gerichtetem Haupt und auf den Rücken gefesselten Armen traditionell im Zusammenhang mit solchen Schreckenserlebnissen wie Gefangenschaft, Folter oder Tod erscheinen und auf beides zugleich anspielen: auf körperliche Qualen und auf die eroti-

¹⁰⁹ Eugène Delacroix, *Der Tod des Sardanapal*, 1827, Öl auf Leinwand, 392 x 496 cm, Paris, Musée National du Louvre.

sche Reizwirkung des im Schmerz sich aufbäumenden Leibes. Interessant an solchen kunstgeschichtlichen Vorgängerwerken, die Castelli freilich nicht bewußt zitierte, sondern zu denen die gefesselten Frauen auf seinen Bildern eine eher zufällige figurentypologische Parallele aufweisen, ist der sowohl formal ästhetische als auch inhaltliche Beziehungszusammenhang zwischen Eros und Tanatos, zwischen Folter, Pein und Tod einerseits und der erotischen Reizwirkung des nackt oder halb nackt den Blicken des Betrachters dargebotenen Leibes andererseits¹¹¹. Beide Aspekte spielen, wenngleich mit unterschiedlichen Ausprägungsgraden, auf den Darstellungen einer gefesselten Frau im Œuvre von Luciano Castelli eine große Rolle und transponieren das Motiv einer ihre nackten Brüste vorzeigenden jungen Frau in den Grenzbereich zwischen Lust und Leid.

Kehren wir nach diesem Ausblick auf das Thema der gefesselten Frauen zurück in die Zeit Mitte der 80er Jahre. 1985 stellte Castelli auf seinen Bildern mit japanischen und philippinischen Frauen einige sich an ihre Busen fassende nackte Figuren dar, die auf diese Weise die Region ihrer Brüste körpersprachlich betonen (Abb. 233 f). Die erotische Reizwirkung dieser halbfigurigen Darstellungen ist gegenüber den anderen Bildern aus der Reihe von Darstellungen solcher die Region ihrer Brüste hervorhebenden Frauen von eher verhaltenem Ausdruck, doch der Bedeutungszusammenhang dieser Bilder mit dem Thema der erotisch gemeinten Selbstliebko- sung ist nicht zu übersehen. Während *Susi Wong* (Abb. 233) vor einer gelben Wandfläche mit japanischen Schriftzeichen wiedergegeben wurde, erscheint die junge Frau auf der Darstellung *Pink Girl* (Abb. 234) vor dem Hintergrund einer halbrund geformten Gloriette, die sich motivisch von jenem Rundsessel herleitet, den wir bereits auf dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen Bildnis von Sabijn in ihrer Rolle als *Tätowiertes Girl* kennengelernt haben (Abb. 259).

Eine ähnlich ostentative, im Hinblick auf den erotischen Ausdruck allerdings ebenfalls eher verhaltene Erscheinungswirkung ist den gleichermaßen 1985 entstandenen, jetzt dreiviertelfigurig angelegten Darstellungen einer dunkelhäutigen jungen Frau zu eigen, die mit über den Kopf genommenen Armen gerade ihr Hemd auszieht (Abb. 311 f). Daß dieses Motiv der Selbstentkleidung zugleich als Gestus des Herzeigens der nackten Brüste zu verstehen ist, gibt der Titel *Petit Voyeur* zu erkennen, der sich einen jungen Mann bezieht, welcher im Hintergrund beobachtet, wie sich die Afrikanerin auszieht (Abb. 311). Nicht nur dieser Junge im Hintergrund ist einer, der sich am Anblick der sich entkleidenden Frau und ihrer mit erhobenen Armen voll zur Ansicht gebrachten nackten Brüste ergötzt, auch der Betrachter selbst wird in die Rolle eines neugierigen Voyeurs versetzt, der allerdings von der Bildfigur nicht unbemerkt bleibt und dessen Ansicht sich die Afrikanerin, wie ihr Blick aus dem Bild in Richtung des Betrachters belegt, ganz bewußt präsentiert – wohl nicht aus einer primär erotischen Stimmung heraus, doch durchaus zielgerichtet und demonstrativ.

Was bereits im Zusammenhang mit anderen Motiven aus dem Themenbereich der erotischen Selbstinszenierung auf den Bildern von Luciano Castelli zu beobachten war, gilt auch für das Motiv der ihre nackten Brüste vorzeigenden jungen Frau: Gegen Mitte der 80er Jahre nimmt der erotische Ausdruckswert, mit dem der Künstler dieses Thema anfänglich begonnen hatte, deutlich ab. Erst ab um 1987 begann Castelli damit, den erotischen Ausdruck dieser Darstellungen in seiner motivischen Direktheit wieder zu steigern. Den Anfang machte er mit einigen Ölskizzen auf Papier, auf denen, monumental ins Bild gesetzt, eine junge Frau zu sehen ist, die sich mit ihrem Oberkörper dem Betrachter entgegenbeugt (Abb. 313 f). Nicht so sehr ihr Tun an sich läßt die Bildfigur erotisch erscheinen, sondern eher die außergewöhnliche Perspektive, aus der heraus sie gesehen wurde, und die

¹¹⁰ Giorgio Vasari, *Perseus befreit Andromeda* (Details aus dem Studiolo des Francesco I. de' Medici), 1527, Öl auf Holz, Florenz, Palazzo Vecchio.

delikate Situation, in der sie sich auf diesen Bildern befindet. Sie ist nämlich nicht aus einem einfach dem Betrachter gegenüber stehenden Blickwinkel heraus wiedergegeben, sondern beugt sich so, als befände sie sich über ihm, aus einer erhöhten Position zu ihm herab. Der Betrachter selbst wird dabei in die Rolle eines potentiellen Liebhabers versetzt, der es sich vor ihr gemütlich gemacht hat und darauf wartet, von der jungen Frau beglückt zu werden. Während sie sich zu ihm herabbeugt, baumeln ihm die prallen Brüste der kokett auf ihn herab blickenden Schönen entgegen.

Nicht nur durch den situativen Kontext, sondern durch das aktive Tun der Bildfigur in einen dezidiert erotischen Sinnzusammenhang eingebunden wird die weibliche Aktfigur auf dem Gemälde *Chinese Girl*, das wir bereits im Zusammenhang mit dem autoerotischen Frauenbild kennengelernt haben (Abb. 237). Dort ist eine asiatische Frau mit langen schwarzen Haaren zu sehen, die sich mit ihrer rechten Hand zwischen die Beine fährt und mit der anderen Hand demonstrativ ihre rechte Brust in die Höhe schiebt. Mit geschlossenen Augen gibt sie sich ganz ihren erotischen Phantasien hin, die sie über ihren zärtlichen Selbstberührungen zu entwickeln scheint. Ähnlich verhält es sich auch auf dem bereits genannten Gemälde Abb. 290, auf dem sich die junge Frau mit ihrer rechten Hand an den Busen faßt. Dort allerdings wird der Blick des Betrachters zwar durchaus in den Bereich der Brust der Bildfigur gelenkt, doch von ostentativem Charakter ist diese gestische Betonung des Busens nicht. Stattdessen wird durch entsprechende körpersprachliche und kompositionsästhetische Dispositionen auf diesem Gemälde eher die Region der Scham der weiblichen Aktfigur betont.

Mit den Bildern des Jahres 1987 hatte Castelli das Thema der Darstellung einer den Blicken des Betrachters ihre nackten Brüste anbietenden jungen Frau fürs erste abgeschlossen. Wohl entstanden auch nach 1987 und schließlich bis heute immer wieder solche Bilder, auf denen nackte oder halb nackte, und das heißt zugleich auch barbuisige Frauen zu sehen sind, doch Darstellungen solcher den Betrachter durch das ostentative Herzeigen ihrer Brüste provozierender Frauen entstanden von nun an nur noch selten. Erst 1993, als Castelli nach neuen gestalterischen Ausdrucksformen suchte und dabei nicht selten auf ältere Motive zurückgriff, fand der Künstler erneut zu dem Thema einer ausdrücklich ihre Busen vorzeigenden, ja ihre Brüste provokativ dem Betrachter entgegenhebenden Frau zurück (z. B. Abb. 315). Auf seinen späteren Bildern, den *Revolving Paintings* ebenso wie den schwarzweißen Bildern aus der Zeit gegen Ende der 90er Jahre, spielte die Darstellung einer ausdrücklich ihre nackten Brüste präsentierenden Frau jedoch keine große Rolle mehr. Zwar sind auch auf diesen Gemälden immer wieder weibliche Aktfiguren zu sehen, doch sind nicht deren nackten Brüste das Leitthema dieser Bilder, sondern ihre körperliche Ganzheit an sich. Das Thema der demonstrativ ihre nackten Brüste anbietenden Frau hatte sich für Castelli 1987 und mit dem genannten Beispiel in Abb. 315 ein letztes Mal 1993 weitestgehend erledigt.

Mit den Darstellungen (1) solcher in erster Linie ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß, (2) solcher in erster Linie ihr Geschlecht und (3) solcher in erster Linie ihre nackten Brüste den Blicken des Betrachters anbietender Frauen behandelte Castelli den Themenkreis der sich in erotischer Selbstinszenierung den Blicken des Betrachters präsentierenden Frau nach dem Prinzip der motivischen Akzentuierung der erotischsten Körperteile der weiblichen Figur: ihres Gesäßes, ihrer Scham und ihrer Brüste. Diese Konzentration auf die primären Geschlechtsmerkmale der Frau erfolgte dabei keineswegs despektierlich oder im Sinne eines Bild gewordenen Ausdrucks chauvinistischer Männerphantasien, sondern versteht sich als Hommage des Künstlers an das Wesen

¹¹¹ Über die inhaltlichen, psychologischen und formal ästhetischen Aspekte des Beziehungszusammenhangs zwischen Folter und Erotik siehe u.a. Roland Villeneuve, *Grausamkeit und Sexualität*, Berlin 1988 sowie Gabriele Sörgel, *Martyrium und*

der Frau und an ihr äußeres Erscheinungsbild, das mit den körperbaulichen Dispositionen und der physischen Attraktivität der Bildfigur über eine bloß erotisch konnotierte Ausdruckswirkung hinausgeht.

Castelli, dies ist auf seinen Bildern kaum zu übersehen, ist ein großer Bewunderer des weiblichen Körpers und fühlt sich von dessen rundlichen Formen magisch angezogen. Er konstruiert auf seinen Darstellungen einen figürlichen Typus, dessen Erscheinung fasziniert oder bedrohlich wirkt und der zwischen einer unmittelbaren motivischen und zugleich physischen Direktheit einerseits und einer metaphorischen Bedeutungstiefe andererseits changiert. Zugleich repräsentiert dieser figürliche Typus die Mystik des Weiblichen: seine Urkräfte, seine Mütterlichkeit, sein Sündenfall. Gerade in der motivischen bzw. körpersprachlichen Betonung der erotischsten Regionen des weiblichen Körpers, die zugleich auch die charakteristischsten und funktionalen Regionen des Leibes der weiblichen Bildfiguren sind, die geheimnisvollsten und die mystischsten, kommt dieser Aspekt der metaphorischen Bedeutungstiefe deutlich zum Ausdruck. Die nackte *Scham* ist Ort der Empfängnis und Geburtsnabe zugleich, die Nahtstelle zwischen mikrokosmischen und makrokosmischen Ablaufprozessen, ein Kulminationspunkt des Lebens, aber auch das Zentrum der erotischen Lust und pulsierende Mitte der Blutkräfte der Frau. Das Motiv der nackten *Brust* weckt ebenfalls ambivalente Assoziationen: Vorstellungen von Mütterlichkeit werden mit dem nackten Busen ebenso in Verbindung gebracht wie Vorstellungen von sinnlicher Lust und Leidenschaft. Wie viele Lobgesänge vor allem aber auf den nackten *Hintern* mag die Menschheitsgeschichte wohl hervorgebracht haben? Gleichwie – Kulminationspunkte der erotischen Begierden sind sie alle: der nackte Hintern, die entblößte Brust und das nackte Geschlecht gleichermaßen. Dem britischen Zoologen und Verhaltensforscher Desmond Morris verdanken wir nicht nur den Hinweis, daß bei den ersten Menschen gegolten habe, daß, je mächtiger ihr Hintern, desto verführerischer die Frau den Männern erschienen sei, sondern auch, daß die weiblichen Brüste, nachdem die Primaten von der Kopulation „a tergo“ zur Kopulation „von vorne“ übergegangen sind, die Gesäßbacken nachzuzahnen begonnen hätten¹¹². So ist es nicht nur eine Folge analfixierter Projektionen, die weibliche Brust als eine organische Entsprechung zum nackten Gesäß zu deuten, sondern tatsächliche körperbauliche Gegebenheit eines phylogenetischen Entwicklungsstadiums. Der entblößte Hintern und die nackte Brust stehen in einem entwicklungsgeschichtlich verankerten (und vielleicht deswegen tiefenpsychologisch archetypisch besetzten) Bedeutungszusammenhang, der in der teleonomischen Funktion des Körperbaulichen gründet und die weibliche Scham, ihre Brüste und ihr Gesäß zu einer triadischen Ganzheit des weiblichen Eros ergänzt. Unter diesem Blickwinkel überrascht es nicht, daß sich Castelli auf seinen Bildern gerade für diese drei Regionen des weiblichen Körpers interessierte: für das Gesäß, für die Brust und für das Geschlecht der weiblichen Bildfigur.

Eine interessante Nebenbeobachtung im Zusammenhang mit den Darstellungen einer in erotischer Pose sich den Blicken des Betrachters anbietenden Frau, aber auch in anderen motivischen Zusammenhängen innerhalb der Ikonographie des Frauenbildes bei Luciano Castelli, betrifft das Kolorit, mit dem der Künstler die weiblichen Figuren farblich akzentuierte: nämlich die signalhafte Rotfärbung ihrer Lippen, ihrer Brustwarzen und der Region ihres Geschlechts. Abermals ist auf Desmond Morris zu verweisen, der in einer hermeneutischen Verquickung von kulturellen Erscheinungsformen und phylogenetischen Entwicklungsstufen zu der Auffassung gelangte, daß der mit rotem Lippenstift geschminkte Mund einer Frau sich assoziativ auf den Bereich ihrer Schamlippen bezöge und die rundlichen Formen der weiblichen Brust zugleich deren Gesäßbacken repräsen-

Pornographie, Düsseldorf 1997.

¹¹² Desmond Morris, *The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal*, London 1967 und ders., *Patterns of Reproductive Behaviour*, New York 1970.

tierten¹¹³. In diesem Sinne gehen auf den Bildern von Luciano Castelli Brust und Gesäß bzw. Mund und Geschlecht eine Bedeutungsgemeinschaft ein, die das Eine für das Andere stellvertretend erscheinen läßt und insgesamt ihre letzte inhaltliche Begründung in der Frau als erotischem Wesen findet. Der semiotische Bedeutungszusammenhang wird auf den Bildern des Künstlers durch eine entsprechende farbliche Behandlung gestalterisch akzentuiert. Die äußere Erscheinung bzw. die äußere Aufmachung der nackten Frauenfigur birgt ein auf Analogien beruhendes Mysterium, das auf sehr viel mehr verweist, als auf bloß vordergründige Geschlechtlichkeit. Leben und Tod, Eros und Thanatos, karitative Mütterlichkeit und die Erscheinung der Frau als vamphafte *Femme fatale*, all dies gehört zusammen, Koketterie, und Verträumtheit, Dominanzstreben und Hingabefähigkeit, seidene und lacklederne Accessoires. Der Mystizismus des Weiblichen und seine äußere Erscheinungsformen sind es, die Luciano Castelli in den Bann ziehen. Sie übertreffen die fleischliche Manifestation des Erotischen und machen für ihn den Zauber des Weiblichen aus – des Weiblichen so, wie er es über die physische Präsenz der Figur hinaus sowohl im Gestalterischen vorführt als auch im Motivischen bzw. Körpersprachlichen ostentativ zur Ansicht bringt: auf den Darstellungen jener ihr Gesäß, ihr Geschlecht oder ihre nackten Brüste herzeigenden Frauen ebenso wie auf den als Nächstes zu behandelnden Darstellungen solcher weiblicher Figuren, die sich im Sinne eines latenten Erotizismus in nur verhalten erotisch erscheinenden Posen den Blicken des Betrachters präsentieren.

4.1.1.2.4.3 Latente Erotizismen

Neben den drei Hauptgruppen der Darstellungen einer Frau in erotischer Selbstinszenierung – den Darstellungen einer schönhintrigen bzw. provokativ ihr nacktes oder halb nacktes Gesäß herzeigenden Frau, den Darstellungen einer ostentativ ihr Geschlecht herzeigenden und den Darstellungen einer ihre Brüste herzeigenden Frau –, deren Bilder sich in ihrer Zugehörigkeit zur einen oder anderen Kategorie nicht immer strikt einordnen lassen und deren Bilder manchmal sowohl der einen als auch einer anderen Gruppe zugeschrieben werden können, gibt es im Œuvre von Luciano Castelli auch andere, motivisch eher verhaltene Darstellungen einer oder mehrerer Frauen, die sich den Blicken des Betrachters in verhaltener erotischer Selbstinszenierung präsentieren. Zu diesen Arbeiten zählen etwa die bereits 1980 unter dem Titel *Indian Girl* geschaffenen Büstenporträts, auf denen eine dem Betrachter verführerisch entgegen blickende, dabei ihre Brust zwar durchaus zur Geltung bringende, doch nicht wirklich demonstrativ dem Betrachter vorführende junge Frau zu sehen ist (Abb. 316 ff). Diese auf Papier ausgeführten Darstellungen leiten sich motivisch von dem gleichnamigen Gemälde auf Leinwand ab, das auf monumentalem Format eine halbfigurige, am Boden sitzende junge Frau zeigt, die ihren leicht nach hinten gelehnten Oberkörper mit durchgedrückten Armen senkrecht vom Boden abstützt (Abb. 319). Zwischen ihren in die Höhe gestelzten Schultern scheint ihr Hals völlig zu verschwinden. Mit nach vorne gestreckten Beinen sitzt sie dem Betrachter im halben Profil nach links gegenüber und blickt ihm mit ins Viertelprofil nach links genommenen Kopf entgegen. Während sie dem Betrachter eindringlich in die Augen schaut, hat sie ihr leicht geneigtes Haupt mit dem Kinn auf ihr Brustbein aufgestützt, so daß der Blick, den sie ihm suggestiv und verführerisch entgegen bringt, von unten auf den Betrachter trifft. Bekleidet ist sie mit einer schwarzen Miederhose und

¹¹³ Desmond Morris a.a.O. sowie Jean-Luc Hennig, *Der Hintern. Geschichte eines markanten Körperteils*, Köln 1998, S. 12.

einem gleichfalls schwarzen trägerlosen Büstenhalter, der die Brust von unten her abstützt und den Busen nur zur Hälfte bedeckt. Dieser Büstenhalter weist in der Mitte seiner Schalen markante Aussparungen aus, unter denen die Brustwarzen deutlich hervortreten.

Der Raum, in dem sich die Figur befindet, deutet auf eine private Umgebung hin. Rechts oben erkennt man auf dem Leinwandgemälde einige waagrecht ausgerichtete, abwechselnd mit gelber und schwarzer Farbe auf weißem Grund wiedergegebene Querstreifen, die wie die Lamellen eines heruntergezogenen Rollos erscheinen. Der hinter der Figur zum linken Bildrand parallel verlaufende gelbe Balken, der mit schwarzen Umrißlinien eingefasst wurde, zeigt einen jener runden Eisenträger, mit denen das Atelier von Castelli in den ehemaligen Fabrikräumen am Moritzplatz unterteilt gewesen ist. Die blauen Pinselspuren, die sich teilweise an den Umrissen der Figur, an der Vertikalen des gelben Eisenträgers und an den Formatgrenzen des Bildes orientieren, teilweise aber auch als frei geführte Pinselzüge erscheinen (insbesondere entlang des linken Bildrandes), erweisen sich als die gestalterische Umsetzung jener hinter der Figur aufragenden Wand, in die das rechts oben angedeutete rolloverhangene Fenster eingeschnitten ist. Es besteht kein Zweifel: Die Frau, die Castelli auf dem Gemälde und auf den auf Papier ausgeführten Darstellungen wiedergegeben hat, befindet sich im Atelier des Künstlers.

Auf den auf Papier ausgeführten Fassungen verengte Castelli den Bildausschnitt so sehr, daß von der jungen Frau nur noch ihr Kopf, die hochgezogenen Schultern und der Bereich ihrer ausladenden Brüste zu sehen sind. Auf die gestalterische Behandlung des Hintergrunds wurde weitestgehend verzichtet. Lediglich die auf dem Leinwandgemälde rechts oben wiedergegebenen Lamellen finden in den gleichfalls rechts oben gezeigten, mit bunten Ölkreiden ausgeführten Horizontalen ihre rudimentäre Entsprechungen. Allerdings ist die ursprüngliche gegenständliche Bedeutung dieser kurzen Linien hier kaum noch zu erkennen. Stattdessen wirken sie wie am Bildrand angebrachte Farbproben.

Der bildauswärts gerichtete Blick der als *Indian Girl* betitelten jungen Frau ist sinnlich und verführerisch zugleich. Ihr koketter Augenaufschlag wirkt dabei im selben Moment provozierend und aufreizend. Ihr offener körpersprachlicher Ausdruck, ihre kostümische Aufmachung, ihre elegante Haltung und ihr einladender Blick, dazu die private Umgebung, in der sie sich befindet, verleihen diesen Darstellungen einen intimen Charakter. Trotz der nur teilweisen Nacktheit der Figur und trotz des Fehlens ausdrücklich erotisch konnotierter Gesten ist ihr ein lasziver Ausdruck zu eigen. Bei diesen Bildern spielt nicht das demonstrative Herzeigen ganz bestimmter Körperregionen die entscheidende Rolle, sondern die erotische Ausstrahlung der Bildfigur, die von einer nicht minder aufreizenden Erscheinungswirkung ist wie die weiter oben beschriebenen Darstellungen solcher Frauen, die dem Betrachter ihr Gesäß, ihre nackten Brüste oder ihr Geschlecht darbieten.

Von einer ähnlich sinnlichen, im Hinblick auf die körpersprachliche Selbstinszenierung stark zurückgenommenen, hinsichtlich des erotischen Ausdrucks indes ausgesprochen subtil in Szene gesetzten Erscheinungswirkung nehmen sich die Kopf- oder Büstenporträts der Irene von 1981 aus, auf denen Castelli die junge Frau mit einer schwarzen Augenmaske oder einer roten Augenbinde porträtierte (Abb. 320-322). Diese Augenbedeckungen deuten auf sadomasochistische Kostümierungszusammenhänge hin. Vor allem die laszive Erscheinungswirkung des stark geschminkten, halb geöffneten Mundes ist es, die diesen Bildern ihren erotischen Ausdruck verleiht. Auf dem Gemälde *Love me tender* (Abb. 225) und auf einigen gleichfalls 1981 geschaffenen Pinselzeichnungen nach dem gleichen Motiv (Abb. 323 f) wird die latent erotische, sinnliche Körpersprache der Bildfigur ins Pathetische gesteigert.

Nicht nur im Körpersprachlichen, auch im Motivischen zeigen einige ab 1983 entstandene Darstellungen nackter oder halb nackter liegender Frauen ein jetzt wieder eher gesteigertes Maß an erotischer Ausstrahlung.

Besonders die Reihe *Sommernacht* ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, auf der eine aus leicht erhöhtem Blickwinkel heraus bildflächenparallel von der Seite gesehene, auf einem Bett liegende nackte Frau mit ge-grätschten Beinen und angezogenen Knien zu sehen ist, die sich mit der rechten Hand an die Innenseite ihres rechten Knöchels faßt und mit ihrer linken Hand die Scham berührt (Abb. 325). Die Körperhaltung dieser Frau ist, obwohl sie sich mit geschlossenen Augen und lasziv geöffnetem Mund genießerisch ihrer erotischen Phantasia hingibt, ganz auf ihre Betrachterwirkung hin kalkuliert – und dies, obschon sie die Anwesenheit eines Zuschauers überhaupt nicht zu bemerken scheint. Die junge Frau liegt keineswegs zufällig so da, sondern wurde durch den Künstler so in Szene gesetzt, daß die Pracht ihres nackten Leibes voll zur Geltung kommt. Der erotische Reiz dieser Bilder liegt nicht nur in dem angedeuteten Motiv der Masturbation der Bildfigur, sondern überdies in dem fließenden harmonischen Wechsel der Höhlungen und Wölbungen ihres wohlproportionierten Leibes sowie in der graziösen Haltung, deren faktische artifizielle Geziertheit durch die sanften Rundungen des Körpers und durch die scheinbare Leichtigkeit, mit der sie eingenommen wurde, sowie durch die Selbstvergessenheit des mimischen Ausdrucks gemildert wird.

Ähnlich verhält es sich auf den bereits 1982 geschaffenen, 1984 motivisch erneut aufgegriffenen Darstellungen aus der Reihe *Frauenakt Birgit* (Abb. 326 f). Ähnlich verhält es sich auch auf den 1983 unter verschiedenen Titeln geschaffenen Darstellungen einer weiteren, wieder aus leicht erhöhter Position von der Seite gesehene Schlafenden, deren Ansicht abermals, wiewohl ihr körpersprachlicher Ausdruck einen anderen Anschein erweckt, ganz bewußt unter dem Aspekt der erotischen Erscheinungswirkung des nackten Leibes dem Betrachter vor Augen geführt wird (Abb. 328-330). Diese zuletzt genannten Gemälde zeigen eine flach auf dem Rücken liegende Frau mit hinter den Kopf ausgestreckten Armen. Sie gewähren dem Betrachter einen ähnlich günstigen Blick auf die Figur wie die Darstellungen der Serie *Sommernacht*. Hier jedoch wird der Körper, vergleichbar den Bildern aus der Serie *Frauenakt Birgit*, durch die über den Kopf genommenen Arme elegant gedehnt, so daß sich die Brüste straffen und zugleich nach oben recken, sich die Bauchdecke leicht nach innen höhlt und dabei der Bereich der Scham und seiner fleischigen Wölbung optisch betont wird. Auch erscheint der Rumpf infolge der Streckung des Leibes schlanker und schmaler als es in anderen Posen der Fall ist. Durch die Betonung der Schlankheit des Rumpfes werden zugleich die ausladenden Kurven des Beckens, das seinerseits mit seinem fließenden Übergang zu den prallen Oberschenkeln den Genitalbereich der Figur rahmt, raffiniert hervorgehoben. Anders als die Frau der Serie *Sommernacht*, ähnlich jedoch wie die weibliche Aktfigur auf den Darstellungen aus der Reihe *Frauenakt Birgit*, ist die hier gezeigte Bildfigur als Schlafende wiedergegeben und als eine junge Frau, die während ihrer Ruhe den indiskreten Blicken des Betrachters wehrlos ausgeliefert ist. Figurentypologisch steht sie in der Tradition der Hauptwerke der Darstellungen eines liegenden Frauenaktes, wie er etwa durch Giorgione¹¹⁴ oder durch Tizian¹¹⁵ überliefert wurde und wie er in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts (z. B. bei Vivarini¹¹⁶ oder bei Botticelli¹¹⁷) sowie in der Skulptur der Griechen¹¹⁸ seine ikonographischen Vorläufer findet. Erneut zeigt sich, daß Luciano Castelli mit seinen Werken keineswegs aus dem Freien schöpft, sondern durchaus an ikonographiegeschichtliche bzw. figurentypologische Traditionen anknüpft.

¹¹⁴ Giorgione, *Ruhende Venus*, um 1508, Öl auf Leinwand, 108,5 x 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie.

¹¹⁵ Tizian, *Venus von Urbino*, um 1538, Öl auf Leinwand, 119,5 x 165 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

¹¹⁶ Bartolomeo Vivarini, *Thronende Madonna mit Heiligen* (Mitteltafel eines Marien-Triptychons), 1465, Tempera auf Holz, 118 x 120 cm, Neapel, Museo e Galerie Nazionali di Capodimonte.

¹¹⁷ Sandro Botticelli, *Mars und Venus*, 1483, Tempera auf Holz, 69 x 174 cm, London, National Gallery.

¹¹⁸ Z. B. *Schlafende Ariadne*, um 150 v. Chr., römische Marmorkopie nach einem griechischen Original, Länge ca. 195 cm, Rom, Vatikanische Sammlungen.

Typisch für die Darstellungen eines liegenden Frauenaktes auf den Bildern von Castelli ist, daß sie dem Betrachter die Möglichkeit einräumen, die junge Frau in ihrer Nacktheit in aller Ruhe zu studieren. Seitens der Figur an sich eher unbewußt und scheinbar zufällig, seitens des Künstlers indes durch eine raffinierte motivische Inszenierung mit voller Absicht wird der Betrachter dazu eingeladen, seine Augen an der schlafenden Nackten zu weiden. Die bildende Kunst kennt zahlreiche Beispiele, bei denen eine weibliche Aktfigur von dieser unmerklich dem Blicken des Betrachters zur Ansicht gebracht wird. Oft geschieht dies dadurch, daß eine weitere Bildfigur die ruhende Frau vor dem Betrachter enthüllt. Meist sind es mythologische Gestalten, die auf solchen Bildern zu sehen sind: etwa die schlafende Venus, die heimlich von einem Satyr beäugt wird, Jupiter, der die ruhende Antiope betrachtet, oder der jugendliche Amor, der sich der schlafenden Psyche nähert. Aber auch in profanen Motivzusammenhängen gibt es diesen Topos der durch eine Handlungsfigur dem Betrachter vor Augen geführten Schlafenden, etwa bei Eugène Delacroix, bei Henri Gervex oder, um einen jüngeren Künstler zu benennen, bei Balthus. Auch das Thema der Wehrlosigkeit einer Schlafenden hat in der Geschichte der bildenden Kunst eine lange Tradition. Man begegnet ihm insbesondere in der französischen Malerei des 18. und des 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Darstellung einer wehrlos den Blicken des Betrachters ausgelieferten Schlafenden sind selbst Vergewaltigungsphantasien keine Seltenheit – sei es in der alten oder sei es in der zeitgenössischen Malerei. Doch nicht nur das passive hergezeigt Werden, auch das aktive Herzeigen des eigenen Körpers wird im Zusammenhang mit der Darstellung eines liegenden Frauenaktes häufig thematisiert. An Goyas *Nackte Maja* ist hierbei ebenso zu denken wie an Manets *Olympia* oder an die liegenden Frauenakte von Amedeo Modigliani. Für diese Darstellungen ist es typisch geworden, die Frauenfigur auf einem bildflächenparallel von der Seite gesehenen Lager zu plazieren und als Schlafende bzw. Liegende ganz so, wie es auch auf den Gemälden von Luciano Castelli zu sehen ist, bildflächenparallel anzuordnen.

Es zeigt sich, daß die Darstellungen von Castelli nicht immer unabhängig von bestehenden kunsthistorischen Bildtraditionen entstanden sind, sondern daß der Künstler bisweilen durchaus bewährte ikonographische Muster aus der Geschichte der bildenden Kunst aufgreift und weiterentwickelt. So verhält es sich beispielsweise mit den Darstellungen *Rosa Frauenakt liegend*, die in den Jahren 1983 und 1984 entstanden sind (Abb. 331-519). Auf diesen Bildern ist eine auf der Seite liegende junge Frau mit einem Schoßhund in ihrem Arm zu sehen, die als figürlicher Typus auf die *Venus mit dem Orgelspieler* von Tizian zurückgeführt werden kann¹¹⁹. Dieser Typus unterscheidet sich von dem der *Ruhenden Venus* von Giorgione bzw. von dem der *Venus von Urbino* von Tizian nur geringfügig und in erster Linie durch die leicht veränderte Arm- und Handhaltung. Statt, wie die *Ruhende Venus*, den einen Arm unter den Kopf zu schieben, hat ihn die *Venus mit dem Orgelspieler* in Anlehnung an die Figur der *Venus von Urbino* mit eingewinkeltem Ellbogen zur Seite genommen und den aufgerichteten Oberkörper von der Liegefläche abgestützt. Statt die andere Hand locker in den Schoß zu legen und scheinbar spielerisch den Blick des Betrachters auf ihre unverhüllte Scham zu verstellen, hat die *Venus mit dem Orgelspieler* in lässiger Ungezwungenheit und mit gespreizten Fingern ihre Hand in der Nähe des Knies auf den Oberschenkel gelegt. Eben diese Arm- und Handhaltung findet sich auch auf dem Gemälde von Luciano Castelli wieder, mit dem Unterschied allerdings, daß dort die Figur stärker auf der Seite liegt, ihr rechter Arm also steiler verläuft als bei Tizian, und daß ihre linke Hand nicht in Nähe des Knies, sondern in Nähe des Beckens auf dem Oberschenkel ruht. Der Daumen ist dabei in der gleichen Weise von der Hand abgespreizt wie bei der *Venus mit dem Orgelspieler*.

¹¹⁹ Tizian, *Venus mit dem Orgelspieler*, um 1555, Öl auf Leinwand, 148 x 217 cm, Madrid, Prado.

Interessant an den Darstellungen von Castelli ist auch das Motiv des Schoßhundes, den die Figur in ihrem Arm hält, und der bei Tizian, wenngleich an anderer Stelle, sowohl auf dem Gemälde der *Venus von Urbino* als auch bei der *Venus mit dem Orgelspieler* als Attribut zu sehen ist. Dabei fungiert der Hund als Sinnbild der Treue. Darüber hinaus hat er mit seinen unwiderstehlichen Knopfaugen und dem nach dem Kindchenschema verniedlichten Gesicht – zumindest bei Tizian – insbesondere dann, wenn er von einer schönen Nackten zärtlich berührt wird, zugleich auch eine erotische Nebenbedeutung, denn er bietet dem Bedürfnis der Bildfigur nach Körperkontakt und nach Zärtlichkeit eine geduldige Projektionsfläche. Auch Castelli zeigt auf seinen Arbeiten aus der Reihe *Rosa Frauenakt liegend* einen kleinen weißen Schoßhund, der mit seinem zotteligen Fell von der gleichen Rasse zu sein scheint wie das rechts unten dargestellte Hündchen auf Tizians *Venus mit dem Orgelspieler*. Als wäre er ihr Attribut, hält ihn die nackte Schöne zärtlich in ihrem Arm. Während sie mit geschlossenen Augen und sinnierendem Gesichtsausdruck gedankenversunken auf ihrem Bett liegt, schaut das kleine Hündchen dem Betrachter unmittelbar entgegen. Er erfüllt gewissermaßen die Funktion eines ikonographischen Transmitters, der zwischen dem Bildbetrachter und der liegenden Frau vermittelt.

Auf der Zeichnung Abb. 332 ist deutlicher als auf dem Gemälde Abb. 331 zu erkennen, daß der Blick der jungen Frau gedankenversunken ins Leere trifft. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst und erzählt mit den nach unten gerichteten Augen von Schwermut und Sehnsucht. Der Schoßhund, den sie in ihrem Arm hält, wirkt wie der einzige ihr gebliebene Gefährte, der ihre zärtliche Umarmung geduldig über sich ergehen läßt. Wie auf dem Gemälde Abb. 331, liegt die junge Frau auch auf der Zeichnung, allerdings in spiegelbildlich seitenverkehrter Anordnung, quer über dem Fußende eines großen, von vorne gesehenen Bettes. In der Mitte des Bildes erkennt man hinter der Figur das Kopfende dieser Liegefläche mit seinem hoch gestellten Paradekissen. Von diesem Kissen strahlen in sämtliche Richtungen mit blauer Ölkreide gezogene, dazwischen mit gelber (links außen auch mit roter) Ölkreide in flimmernden Zickzackbewegungen ausgeführte Linien ab, welche die liegende Aktfigur gloriolenartig hinterfangen und, gerade auch im Zusammenspiel mit der makellosen Nacktheit der Bildfigur die junge Frau wie eine Göttin erscheinen lassen: Wie eine Venus bzw. eine Aphrodite ganz so, wie es auf den Darstellungen von Tizian oder Giorgione gemeint ist.

Über der Schulter der Figur ist, abermals in blauer Ölkreide ausgeführt, ein mit krakeligen Buchstaben unleserlich verfremdeter Schriftzug zu erkennen, eine Art Kryptogramm, das für den Künstler, als er diese überlebensgroße Zeichnung schuf, eine ganz bestimmte inhaltliche Bedeutung hatte. Dem Betrachter sollte der Sinngehalt dieser Inschrift indes verborgen bleiben. Mit einiger Phantasie ist dieser Schriftzug als „Gloria“ zu lesen. Damit könnte der Name der Bildfigur gemeint sein, zugleich aber auch eine begriffliche Anspielung auf die göttliche Abstammung der Bildfigur und auf ihre Bedeutung als neue, in ihrem motivischen Kontext zeitgenössisch aktualisierte Venus nach der Art der liegenden Venus auf den Gemälden von Giorgione und Tizian. Anders allerdings als Tizian und anders auch als Giorgione, verschwendete Castelli keine Mühe darauf, das erotisch aufgeheizte Thema mythologisch zu verbrämen und auf diese Weise thematisch zu legitimieren. Die auf seinen Bildern gezeigte junge Frau wirkt sinnlich und aufreizend so, wie sie ist. Außer dem Hund, den sie bei sich hat, braucht sie keine ihre Nacktheit rechtfertigenden oder inhaltlich verharmlosenden Attribute. Das Bett, auf dem sie liegt, ist breit und groß und dient ihr durchaus als repräsentatives Ambiente. Doch ist und bleibt es ein Bett und als privaträumliches Möbelstück, das der Ruhe und der intimen Zurückgezogenheit dient und das der Schauplatz von sehnlich herbeigewünschten Liebesabenteuern sein kann, in seinem erotischen Sinnzusammenhang unangefochten.

Auf der ebenfalls überlebensgroßen Darstellung *Black Beauty* (Abb. 334), die als Plakat für eine Ausstellung des Künstlers in der Galerie Baronian/Lambert in Gent geschaffen wurde, variierte Castelli das Motiv des *Rosa Frauenaktes liegend* ein weiteres Mal und stellte er die liegende Nackte als nichts anderes dar als das, was sie ist: Als eine weibliche Aktfigur auf einem jetzt bildflächenparallel aufgestellten Bett, dessen Kopfende am rechten Bildrand durch das aufgerichtete Kissen markiert wird. Mit dem in die Hand gestützten Kopf wurde die Liegeposition der Frau gegenüber der Körperhaltung der Liegenden auf den Darstellungen *Rosa Frauenakt liegend* nur unwesentlich verändert. Sehr viel ansprechender als auf den Vorgängerwerken ist der bildauswärts gerichtete Blick, mit dem sich die junge Frau an den Betrachter wendet. Durch den Verzicht auf das Motiv eines ihr an die Seite gegebenen Hundes wirkt sie unpräventiös und wie aus dem Leben gegriffen.

Die schwarzen und grauen Farben ihres Inkarnats, dazu die wulstigen Lippen und die üppigen Brüste weisen die Bildfigur als dunkelhäutige Afrikanerin aus, deren elegante Rundungen ihre erotische Ausstrahlung um den Aspekt des Exotischen ergänzen. Sie ist eine in natürlicher Körperhaltung leger sich den Blicken des Betrachters präsentierende Nackte, die keiner allegorischen oder mythologischen Bedeutungszusammenhänge bedarf, um von ihren Betrachtern als Schönheit akzeptiert und bewundert zu werden. Mit ihrem bildauswärts gerichteten Blick wirkt sie sehr viel direkter als die Figur der Darstellungen *Rosa Frauenakt liegend*, die sich mit ihrem diesseitsentrückten sehnsuchtsvollen Gesichtsausdruck und den dramatischen Schatten, die sich auf ihrem nackten Leib abzeichnen, als geschickt in Szene gesetzte, dabei unnahbar und unerreichbar erscheinende Idealfigur erweist. *Black Beauty* hingegen spricht sowohl in ihrer Körperhaltung als auch mit ihrem herausfordernden Blick den Betrachter unmittelbar an. Zwischen ihr und dem Betrachter kommt es zu einem dialogischen Beziehungsverhältnis, während auf *Rosa Frauenakt liegend* ein solches Verhältnis bestenfalls zwischen dem Bildbetrachter und dem Hund, nicht aber zwischen dem Betrachter und der Frau an sich zustande kommt.

Obschon der ikonographische Typus der Figur des Bildes *Black Beauty* ein ähnlicher ist wie der auf den Darstellungen aus der Reihe *Rosa Frauenakt liegend*, hat sich außer dem Motiv an sich und außer dem jetzt etwas enger gefaßten Bildausschnitt auch die gestalterische Behandlung des Bildes deutlich verändert. Dies betrifft insbesondere das sparsame Kolorit der mit Schwarz, Grau und Rot auf weißem Grund wiedergegebenen Bildfigur, ferner die mit hellblauer Ölkreide ausgeführte zeichnerische Behandlung des Bettes und einiger im Hintergrund gezeigter Linien sowie schließlich die gestalterische Trennung zwischen dem malerisch behandelten Frauenakt und der zeichnerisch erfolgten Darstellung des Bettes. Vor allem aber hat sich die psychologische Erscheinungswirkung der Bildfigur gegenüber den Frauen auf den Darstellungen aus der Reihe *Rosa Frauenakt liegend* grundlegend gewandelt: Die dekorativ vor den Augen des Betrachters aufs Bett gelegte Nackte wurde durch eine unpräventiös sich gebende, aus dem Leben gegriffene Frauenfigur ersetzt, die unnahbare, durch gestalterische Mittel apotheotisch überhöhte „Anschauungsfigur“ durch eine diesseitig wirkende und körpersprachlich auf den Bildbetrachter eingehende „Dialogfigur“, zu der der Betrachter in ein wechselseitig getragenes Beziehungsverhältnis tritt, während ein solches dialogisches Miteinander zwischen dem Betrachter und der Bildfigur auf den Darstellungen aus der Serie *Rosa Frauenakt liegend* gleich gar nicht zustande kommt. Die Darstellungen *Rosa Frauenakt liegend* und *Black Beauty* machen deutlich, wie unterschiedlich im Œuvre von Luciano Castelli selbst dann, wenn sie ikonographietypologisch der gleichen Gruppe angehören, die Ausdruckswirkungen der Darstellungen solcher in erotisch ansprechenden Posen sich den Blicken des Betrachters präsentierender Frauen sein können.

Nicht nur auf den figürlichen Typus einer Liegenden beschränkt sich die erotische Ausdruckswirkung einer den Blicken des Betrachters dargebotenen nackten Frau. Latente Erotizismen finden sich auf den Darstellungen

weiblicher (Akt-)Figuren im Œuvre von Luciano Castelli allenthalben, wobei es nicht immer die Nacktheit der Bildfigur an sich ist, die eine laszive Stimmung erzeugt, sondern oft auch der kokette Blick, den die Figur ihrem Betrachter entgegenbringt (z. B. Abb. 335). Selbst dann, wenn die Nacktheit der Bildfigur von eher nebensächlicher Bedeutung ist und stattdessen vor allem ihr verführerischer Blick den Betrachter in den Bann zieht, schwingen auch diesen Darstellungen erotische Bedeutungsinhalte mit (Abb. 379 f). Gleiches gilt auch für solche Darstellungen, auf denen die Bildfigur in allegorischen Sinnzusammenhängen wiedergegeben wurde und etwa einen Wasserfall personifiziert (Abb. 350) oder als Metapher für die hügelige Landschaft der Toskana figuriert (Abb. 252). Frauenbilder heißt im Œuvre von Luciano Castelli immer zugleich auch erotische Frauenbilder – sei es in aller motivischer Direktheit, wie es weiter oben erörtert wurde, oder sei es, wie am Beispiel der zuletzt genannten Bilder dargelegt, im Sinne eines latenten Erotizismus in szenisch deutlich weniger verfänglichen motivischen Zusammenhängen.

4.1.1.2.4.4 Ergebnis

Die ersten Darstellungen sich in erotischer Selbstinszenierung den Blicken des Betrachters präsentierender Frauen schuf Castelli ab 1979, also kurze Zeit nach seinem Umzug von Luzern nach Berlin, wo der junge Künstler einer gesamtgesellschaftlichen, kulturellen und sexuellen Freizügigkeit begegnete, die er bis dahin nicht kannte. Diese Freizügigkeit in Bilder umzusetzen, war eines der großen Ziele, die sich Castelli nun setzte. Das motivische Repertoire, zu dem er dabei gefunden hat, war breit gefächert. Im Rahmen der Darstellungen solcher Frauen, die dem Betrachter ihren nackten oder halb nackten Körper zur Ansicht bringen, fand er zu Bildern, auf denen die Figuren ihr Gegenüber durch laszive Posen provozieren. Sie tun dies durch das demonstrative Herzeigen ihres nackten oder halb nackten Leibes und seiner intimsten Regionen: des Gesäßes, der Scham und/oder der Brüste. Die Absicht der Bildfiguren scheint dabei zu sein, den Betrachter mit den Reizen ihres Körpers zu verführen und ihn zu erotischen Phantasien anzuregen. Nicht selten stellen sie sich ihm als potentielle Lustobjekte zur Verfügung.

Die Ansichten, in denen Castelli die Frauen seiner Bilder dem Betrachter vor Augen führt, sind gleichermaßen vielfältig. Zuweilen befinden sie sich dem Betrachter frontal gegenüber. Oft aber werden sie auch schräg von der Seite oder im verlorenen Profil gesehen. In strenger Rückenansicht wiedergegebene Figuren sind im Zusammenhang mit dem Thema der erotischen Selbstinszenierung der Bildfiguren eher selten, ebenso die Darstellungen einer streng im Profil wiedergegebenen Frau, die ihren Kopf in Richtung des Betrachters wendet. Die Frauen auf den Bildern von Castelli stehen, sitzen oder kauern vor den Augen des Betrachters, kommen ihm auf allen Vieren entgegen oder präsentieren sich seinen Blicken in partieller oder vollständiger Nacktheit als Liegende. Manchmal scheinen sie die Anwesenheit des Betrachters, obwohl ihr körpersprachlicher Ausdruck und ihre Posen durchaus auf seine Gegenwart ausgerichtet sind, überhaupt nicht zu bemerken. Oft jedoch blicken sie ihm unmittelbar entgegen: keck und verstohlen, manchmal lockend und verführerisch, manchmal schelmisch und von frivoler Heiterkeit, oft aber auch herausfordernd und in unmißverständlicher Absicht: „Fuck me, Baby“. Dabei reichen sie mit ihren Gliedmaßen oft über die Formatgrenzen des Bildes hinaus, so daß sich eine virtuelle Verschmelzung zwischen dem Bildraum und dem Realraum des Betrachters ergibt, die stellvertretend für die Verschmelzung von Phantasie und Wirklichkeit steht.

Die meisten Darstellungen der in erotischer Selbstinszenierung sich dem Betrachter präsentierenden Frauen gehen auf eigene Modelle des Künstlers zurück, von denen Castelli manche in den Titeln seiner Bilder namentlich benannt hat: Irene als erstes, bald Roberta, Manuela, Rosi, Sabijn, ab Mitte der 80er Jahre Birgit, später Ali-da und schließlich Alexandra, die gegen Ende der 80er Jahre das ausschließliche Modell des Künstlers geworden ist. Viele der Frauen indes, mit denen Castelli vor allem während seiner Berliner Zeit regelmäßig zusammengearbeitet hat, blieben mit ihrem Namen unbekannt. Einige Darstellungen greifen auf motivische Fremdvorlagen zurück, etwa auf populärfotografische Ablichtungen oder auf Ablichtungen prominenter Fotografen. Andere weisen deutliche Rückbezüge auf ikonographische Traditionen der Kunstgeschichte auf. So zeigt sich, daß die motivischen Einflüsse, unter denen Castelli seine Bilder schuf, alles in allem auf ziemlich heterogene Quellen zurückzuführen sind.

Trotz der motivischen Bandbreite seiner Bilder und trotz der Vielzahl der Modelle, nach denen Castelli sie geschaffen hat, trotz der Vielfalt auch der motivischen Anregungen, die ikonographie- bzw. rezeptionsgeschichtlich diesen Darstellungen mitunter zugrunde liegen, zeigen die Bilder der in erotischer Selbstinszenierung sich den Blicken des Betrachters präsentierenden Frauen meist den gleichen Figurentyp: Den einer groß gewachsenen, schlanken und sportlich durchtrainierten jungen Frau mit langen Haaren, prallen Brüsten und muskulösen Oberschenkeln. Sie hat rot geschminkte wulstige Lippen und große dunkle Augen. Gezeigt werden diese Figuren auf dem Bildgeviert meist nur zu zwei Dritteln. Oft stoßen sie mit ihrem Kopf an die obere Bildkante oder ragen sie mit ihrer Stirn darüber hinaus, während sie mit ihren Beinen meist nur bis zu den Oberschenkeln zu sehen sind und über den unteren Bildrand oder über die seitlichen Formatgrenzen hinwegreichen. In aller Regel erscheinen sie im unmittelbaren Vordergrund und geben rechts und links neben sich nur einen knappen Ausschnitt auf den nur selten motivisch besetzten, oft auch durch frei improvisierte Pinselrhythmen abstrakt strukturierten Hintergrund zu erkennen. Gestalterisch völlig unbehandelt gebliebene Hintergründe gibt es auf den Bildern einer Frau in erotischer Selbstdarstellung nur selten.

Bekleidet sind die in erotischer Selbstinszenierung sich den Blicken des Betrachters darbietenden Frauen meist recht spärlich. Wenn überhaupt, so tragen sie bestenfalls eine Miederhose oder einen Büstenhalter, manchmal ein aufgeknöpftes Hemd oder eine Jacke, gelegentlich auch eine lässig über die Schultern geworfene Stola. Strapse, bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe und hochhackige Stöckelschuhe, wie sie auf den übrigen Frauenbildern von Luciano Castelli häufig anzutreffen sind, lassen sich auf den hier in Rede stehenden Darstellungen nur selten beobachten. Die erotischen Reize, die diese Frauen ausstrahlen, gehen in erster Linie von ihren ostentativ dem Betrachter vorgeführten nackten oder halb nackten Körpern aus und werden bestenfalls unterschwellig durch kostümische Accessoires unterstützt.

Thematisch stehen die Darstellungen solcher sich in erotischer Selbstinszenierung präsentierender Frauen vor allem dann, wenn sie dem Betrachter mit auffordernden Blicken entgegen schauen, überwiegend in verführerischen Sinnzusammenhängen. Die jungen Frauen bieten sich und ihren halb nackten oder nackten Körper dem Betrachter dar und fordern ihn dazu auf, sich ihres in Szene gesetzten Leibes als Lustobjekt zu bedienen. Dieser Aufforderungscharakter ist insbesondere den Bildern aus dem ersten Drittel der 80er Jahre zu eigen. Auf den späteren Werken dieses Themenkreises sind provozierende Darstellungen eher selten. Umgekehrt wurden die anfangs physiognomisch noch stark idealisierten Frauen im Lauf der Zeit immer individueller und immer porträgenauer wiedergegeben. Dennoch entsprechen sie trotz ihres charakteristischen Körperbaus und trotz ihrer individuellen Physiognomie noch immer den idealtypischen Vorstellungen des Künstlers: dem Typus einer groß gewachsenen, schlanken Frau mit schmaler Taille, wohl geformten Brüsten und kräftigen Oberschenkeln. In An-

lehnung an dieses Frauenideal, darauf läßt die Entwicklung der Porträtgenauigkeit der Bildfiguren schließen, wählte Castelli seine Modelle für die Darstellungen der in erotischer Selbstinszenierung sich den Blicken des Betrachters präsentierenden Frauen aus.

Die Häufigkeit der Darstellung der in erotischer Selbstinszenierung sich den Blicken des Betrachters anbietenden Frauen variiert im Œuvre von Castelli. Nach ersten Anfängen aus diesem Themenkreis ab 1979 erreichte dieses Sujet um 1982/83 seinen ersten Höhepunkt – und zwar sowohl was die Darstellungshäufigkeit angeht als auch im Hinblick auf die motivische Direktheit. Überdies entstanden bis 1983 auch immer wieder zwei- oder mehrfigurige Bilder, wohingegen sich Castelli später auf einfigurige Darstellungen konzentrierte. Allerdings sank nach 1982/83 die Anzahl der Bilder mit Frauen in erotischer Selbstinszenierung zunächst rapide ab, um erst zwischen 1985 und 1987 wieder deutlich zuzunehmen. Nach einer abermaligen Pause, die bis um 1989/90 dauerte, begann sich Castelli im Zusammenhang mit seinen Alexandra-Porträts erneut für dieses Thema zu interessieren, wobei die jetzt geschaffenen Werke im Hinblick auf ihre motivische Direktheit sehr viel zurückhaltender ausgefallen sind als die früheren Darstellungen. Allerdings war das neuerliche Interesse des Künstlers an dem Motiv einer mit ihren erotischen Reizen sich den Blicken des Betrachters anbietenden Frau nur von kurzer Dauer. Erst 1993 wieder, im Zusammenhang mit seiner Suche nach neuen gestalterischen Ausdrucksformen, und gegen Ende der 90er Jahre bzw. anfangs des neuen Millenniums griff Castelli auf einige frühere Motive zurück, die er jetzt gestalterisch variierte, in neue motivische Zusammenhänge eingebunden hat und zu neuen ikonographischen Typen weiterentwickelte.

Diese Häufigkeitsverteilungen decken sich mit der Verteilung anderer erotischer Frauenbilder im Œuvre von Luciano Castelli, so daß sich die Darstellungen der in erotischer Selbstinszenierung sich den Blicken des Betrachters anbietenden Frauen nicht nur thematisch, sondern auch quantitativ als echte Untergruppe des erotischen Frauenbildes erweisen. Mit einem Anteil von etwa einem Fünftel an der Gesamtheit aller von Castelli geschaffener erotischer Frauenbilder erweist sich die Gruppe der Darstellungen einer Frau in erotischer Selbstinszenierung als wesentlicher Bestandteil des Œuvres des Künstlers. Auch nach der Erfindung der drehbaren Bilder und im weiteren Verlauf der 90er Jahre hat dieses Thema für Castelli nicht an Bedeutung verloren.

4.1.1.2.5 Überblick und Würdigung

Das Thema des erotischen Frauenbildes wurde von Luciano Castelli vielfältig behandelt. Es reicht von der Darstellung einer in erotisch ansprechenden Pose sich den Blicken des Betrachters anbietenden Frau über entsprechende Paar- und Gruppenbilder bis hin zur Darstellung tatsächlicher geschlechtlicher Aktivitäten, die autoerotischer, gleichgeschlechtlicher oder heterosexueller Art sein können und entweder auf die Lustbefriedigung der Bildfiguren selbst oder aber auf die erotische Provokation des Betrachters, oft auch auf beides zugleich ausgerichtet sind. Was Castelli auf seinen Frauenbildern suchte, war die Darstellung des Außergewöhnlichen. Abbildungen heterosexueller Freundes- oder Liebespaare finden sich in seinem Œuvre daher eher selten. Entsprechende Darstellungen entstanden am ehesten anfangs der 70er Jahre als repräsentative, die erotischen Reize der Bildfiguren nur unterschwellig thematisierende Paarbildnisse (z. B. Abb. 54 oder Abb. 107) sowie gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre in solchen über die leibliche Erscheinung der Bildfiguren hinausweisenden, meist allegorisch gemeinten Bedeutungszusammenhängen (z. B. die später zu besprechende Bildreihe *Faust* in

den Abbildungen 492-494 oder etwa die in Kapitel 4.2.9 gesondert zu behandelnden „Hodler-Bilder“ aus den Jahren 1989 bis 1991).

Manchmal bezieht sich die erotische Inszenierung der Bildfigur auf die Anwesenheit eines motivisch allerdings nur am Rande durch die motivische Andeutung seines Geschlechts repräsentierten männlichen Partners (z. B. Abb. 190 oder Abb. 214). Dabei sind diese Bilder in ihrer motivischen Direktheit so drastisch, daß sie im Bereich der Hochkunst auf eine nur wenig prominente ikonographische Tradition zurückblicken können. Stattdessen finden diese Darstellungen eher in der Bildsprache der erotischen Volkskunst bzw. der erotischen Populärfotografie ihre motivischen Vorläufer.

Das Außergewöhnliche an den erotischen Frauenbildern von Luciano Castelli liegt in der Ikonographie dieser Bilder: Zum einen in dem, was die Bildfiguren tun, zum anderen in dem, mit welchen Posen und in welcher kostümischen Aufmachung sie sich den Blicken des Betrachters präsentieren bzw. in welcher motivischer Direktheit sie dem Betrachter vor Augen geführt werden. Gelegentlich stehen oder liegen die Frauen auf den Bildern von Castelli einfach nur so da und stellen sie sich und die erotischen Reize ihres nackten oder halb nackten Körpers scheinbar ohne weitere Handlungsabsichten der Schaulust des Betrachters zur Verfügung. Oft werfen sie ihm allerdings kokette oder auffordernde Blicke zu und versuchen sie, durch das Herzeigen ihres nackten oder halb nackten Gesäßes, ihrer nackten Brüste oder ihres breitbeinig dargebotenen Geschlechts den Betrachter zu provozieren. Manchmal liebkosen, streicheln oder stimulieren sie sich selbst – bald in theatralisch inszenierter Direktheit, bald so, als würden sie, obschon sie sich vor den Augen des Betrachters so plazieren, daß dieser ihr Tun bestens beobachten kann, seine Anwesenheit überhaupt nicht bemerken. Manchmal gelten ihre Zärtlichkeiten aber auch einer Partnerin oder einem Partner. In einigen Fällen geben sie sich scheinbar dem Betrachter hin, der durch die geschickte Inszenierung der Bildfigur in die Rolle eines potentiellen Liebhabers versetzt wird.

Eher selten sind die Figuren der erotischen Frauenbilder von Castelli völlig nackt. Meist tragen sie fetischartige Accessoires, die die erotischen Reize ihrer halb nackten Leiber mehr betonen als sie zu verbergen. Zu diesen Accessoires zählen hochhackige Stöckelschuhe, bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe, Strapse, Mieder und halbschalige Büstenhalter – eng anliegend getragene, die Körperformen akzentuierende und die unbedeckten Regionen in ihrer Nacktheit betonende Wäschestücke, die den körpersprachlichen Ausdruck der betreffenden Figur in seiner erotischen Erscheinungswirkung intensivieren. Die Gesichter der Frauen auf den Bildern von Castelli sind mit schwarzer Wimperntusche und rotem Lippenstift kräftig geschminkt, ihre lang gewachsenen Fingernägel rot lackiert. In dieser Aufmachung wirken die Frauen bei Castelli mondän, selbstbewußt und emanzipiert. In ihrer nonchalanten femininen Art repräsentieren sie eine Weiblichkeit, die der chauvinistischen Vorstellung eines uneigennützig fremdbestimmten, gehorsamen und gefügigen, sich dem Willen des Mannes unterordnenden und sein Leben ganz in den Dienst der hauswirtschaftlichen Versorgung der Familie stellenden Weibes massiv zuwiderläuft. Ohne in einen militanten Feminismus zu verfallen, strahlen die Frauen auf den Bildern von Castelli Persönlichkeit und Selbstbestimmtheit aus. Ihnen ist ein ausgeprägtes Körperbewußtsein und ein starkes erotisches Charisma zu eigen, das sie unter dem strategischen Einsatz ihrer kostümischen Aufmachung und mit Hilfe eines gezielten körpersprachlichen Ausdrucks geschickt in Szene zu setzen vermögen.

Oft ist der sinnliche Ausdruck der Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli von körpersprachlichen Exaltationen getragen. Diese entfalten sich in körperbewußten und körperbetonten Posen sowie in einer charakteristischen Mimik, mit der die dargestellten Frauen sinnlich, heißblütig, ekstatisch, lockend, kokett, verführerisch, demonstrativ, provozierend oder auffordernd in eine dialogische Wechselbeziehung zu ihrem Betrachter treten. Bisweilen hängen sie aber auch träumerisch und diesseitsentrückt ihren Phantasien nach bzw. scheinen sie die

Welt um sich herum sowie die Anwesenheit ihres Zuschauers völlig zu vergessen und sich ganz ihren erotischen Leidenschaften hinzugeben.

In aller Regel erscheinen die Frauen auf den Bildern von Castelli im unmittelbaren Vordergrund. Darstellungen, auf denen sie im Mittelgrund plaziert wurden, sind eher selten. Darstellungen, auf denen sie in weiter Ferne zu sehen sind, gibt es – ebenso wie weit nach hinten reichende tiefenräumliche Entfaltungen des Bildraumes – auf den Bildern von Castelli grundsätzlich nicht. Gelegentlich erscheinen die Frauen ganzfigurig. Meist jedoch sind sie halb- oder dreiviertelfigurig wiedergegeben und reichen mit ihren Gliedmaßen über das Bildgeviert hinaus, so daß sie in den Realraum des Betrachters übergreifen und auf diese Weise Bildwirklichkeit und Realwirklichkeit virtuell in einander übergehen lassen. Trotzdem wirken die erotischen Frauenbilder von Castelli wie der Blick in eine andere Welt – in eine Welt, die von erotischer Leidenschaft, von der ungebremsten Lust an sinnlicher Körperlichkeit und von der lasziven Ausstrahlung der Figuren geprägt ist und die zugleich mit der suggestiven Kraft der monumental ins Bild gesetzten Figur sowie mit deren oft bildauswärts dem Betrachter entgegengerichtetem Blick als sichtbar gewordene Phantasie des Künstlers in die reale Wirklichkeit des Betrachters vordringt.

Der motivischen Entfaltung der räumlichen Umgebung, in der sich die Figuren der erotischen Frauenbilder bei Castelli aufhalten, bleibt auf diesen Darstellungen nur wenig Platz. Nichts soll den Blick des Betrachters von der Figur ablenken. Sie selbst und ihre erotische Erscheinungswirkung ist das eigentliche Thema dieser Bilder. Die Figur wird monumental in Szene gesetzt und beansprucht die gesamte Bildfläche für sich. Bestenfalls vage und gleichermaßen ziemlich weit vorne angesiedelt sind der Sessel, das Bett oder die Bodenfläche angedeutet, auf der sich die Figur gerade befindet, oder wurden die räumlichen Gegebenheiten geschildert, in denen sie sich aufhält. Dabei wurde das Ambiente, wenn es motivisch nicht völlig ausgespart geblieben ist, meist nur so skizzenhaft, so fragmentarisch oder formfarblich so verfremdet wiedergegeben, daß es in seiner gegenständlichen Bedeutung kaum mehr zu identifizieren ist und eher wie ein abstraktes Hintergrundmuster anmutet. So erweist sich die räumliche Umgebung, in der sich die Figuren der hier in Rede stehenden Darstellungen jeweils befinden, als eine überwiegend kompositionsästhetisch getragene, inhaltlich hingegen eher nebensächliche Hintergrundkulisse.

Sehr viel bedeutsamer als die gegenständlichen Zusammenhänge des Hintergrunds sind deren gestalterische Behandlung. Farbe und Pinselführung dienen dabei dazu, die Wirkungsintensität der im Vordergrund gezeigten Bildfigur zu steigern. Ein gelber Hintergrund beispielsweise, auf dem Gemälde *Fuck me, Baby* (Abb. 239) durch blaue Akzente am oberen und unteren Bildrand in seiner Leuchtkraft intensiviert, steigert nicht nur die farbliche Wirkung der davor gezeigten Bildfigur, sondern schiebt mit seiner raumgreifenden Farbtintensität sich selbst und die davor gezeigte Frauengestalt zugleich dem Betrachter entgegen. Sie drängt sich und die Bildfigur in den Vordergrund und über die Bildfläche hinaus in den Realraum des Betrachters. Die expansive Wirkung der gelben Farbe steigert das bereits in der Bildfigur manifestierte Streben, die zweidimensionale Geschlossenheit der Bildfläche zu überwinden und das Gemälde an sich in den Realraum des Betrachters hinein wirken zu lassen. Rote Hintergründe steigern mit ihrem „warmen“ Farbton den Impetus der lasziv und ekstatisch sich ihrer Wollust hingebenden Bildfigur und verleihen den betreffenden Gemälden einen expressiven Ausdruckswert, der den Betrachter die prickelnde Erotik der Bildfigur nachempfinden läßt (z. B. Abb. 236 f oder Abb. 307). Blaue, zumal hellblaue Hintergründe hingegen wirken eher beruhigend und umgeben die Figur mit einer Aura des Transzendenten, in die sie sich mit genießerischem Gesichtsausdruck fallen läßt (z. B. Abb. 227).

Ähnlich bedeutsam wie die im Hintergrund gezeigten Farbwerte verhalten sich auch die Bewegungsrhythmen des Pinsels, mit denen die Farbe auf die Bildfläche gebracht wurde. Eruptiv aufs Papier bzw. auf die Leinwand geklatschte, in vehementen Ausdrucksbewegungen eilig dahin geworfene Pinselschwünge wirken wie seismographische Entladungen und untermalen selbst dann, wenn sie sich durch das enge Nebeneinander der einzelnen Pinselhiebe flächig verdichten (z. B. in Abb. 237 oder in Abb. 307), die ekstatische Gestimmtheit der Bildfigur, die sich ganz der erotischen Lust ihres Körpers verschrieben hat (z. B. Abb. 218, Abb. 235 oder Abb. 301). Auch flächig beruhigte Hintergründe erweisen sich bei genauerem Hinsehen immer wieder als von solchen vehementen Pinselschlägen getragene Gestaltungen, deren Heftigkeit das ekstatische Lustempfinden der Bildfiguren unterstreicht (z. B. Abb. 202, Abb. 230 oder Abb. 239). Gestalterisch beruhigte oder völlig unbehandelt gebliebene Hintergründe sind auf den erotischen Frauenbildern von Luciano Castelli eher selten. Sie unterstützen die Konzentration des Betrachters auf die Gestalt der formatfüllend ins Bild gesetzten Figur an sich (z. B. Abb. 196) oder unterstreichen die sinnliche Erscheinungswirkung einer sehnsuchtsvoll und diesseitsentrückt sich in die Welt ihrer Phantasien flüchtenden, dabei weniger obsessiv sich gebenden Bildfigur (z. B. Abb. 290).

Obschon sie sich von der narrativen, nämlich anschaulich den situativen bzw. szenischen Erscheinungszusammenhang der Bildfiguren wiedergebenden, in diesem Sinne das figürliche Sujet „erklärenden“ Abbildungsfunktion verabschiedet haben, sind die nur selten gestalterisch ausgespart gebliebenen, manchmal in ornamentale oder pseudo-ornamentale Strukturen aufgelösten, manchmal flächig verdichteten, manchmal gegenständlich besetzten Hintergründe der erotischen Frauenbilder von Castelli mehr als nur beliebig ausgeführtes Beiwerk. Sie sind gestalterische Ausdrucksträger, die wesentlich zur Erscheinungswirkung der vor ihnen gezeigten Bildfiguren beitragen und die deren innere Gestimmtheiten auf einer psychologisch abstrakten Ebene visualisieren. Dabei unterstreichen sie die aktuelle Stimmungslage der Bildfiguren und sind sie ein unmittelbares gestalterisches Äquivalent zu ihrer erotischen Erscheinungswirkung.

Neben den Selbstporträts gehören die erotischen Frauenbilder zu den spannendsten Darstellungen im Œuvre von Luciano Castelli. Tabuüberschreitend und in aller gebotenen motivischen Direktheit, in kraftvollen Farben und mit eruptiv auf der Bildfläche sich entladenden Pinselhieben schildert er die nackte oder halb nackte Frauen als von erotischen Triebkräften beseeltes, mit seiner lasziven Ausstrahlung den Betrachter in seinen Bann ziehendes Wesen, das bald mit provozierenden körpersprachlichen Exaltationen, bald mit dem verhaltenen Ausdruck einer eher latent erotischen Sinnlichkeit auf der Bildfläche erscheint. Diese Darstellungen erzählen von der Begeisterung des Künstlers für die weibliche Erotik und wurden in der Absicht geschaffen, das Kunstpublikum an dieser Begeisterung teilhaben, ja diese Begeisterung auf den Betrachter übergehen zu lassen. Sie sollen ihren Zuschauer zu heftigen Reaktionen herausfordern, ihn bezaubern, ihn verführen, ihn von der prickelnden Leidenschaft der Bildfiguren sich anstecken lassen und ihn zur Entfaltung eigener erotischer Phantasien inspirieren.

Die erotischen Frauenbilder von Luciano Castelli sind nicht nur ein Bekenntnis des Künstlers zur weiblichen Sexualität, sie sind auch eine durch die körperlichen Reize der Bildfiguren repräsentierte Aufforderung an den Betrachter, sich von normativen Verhaltensmustern zu befreien und seinen eigenen erotischen Phantasien freien Lauf zu lassen. Sie stehen für die Individualität und für die Freiheit des Einzelnen, die sich im ungezwungenen Umgang mit den eigenen Interessensneigungen sowie in der offenen Begegnung mit den körperlichen Reizen des anderen entfalten. In diesem Sinne stehen die erotischen Frauenbilder bei Castelli nicht nur für die charismatische Ausstrahlung, mit der eine in erotischen Sinnzusammenhängen dargestellte Bildfigur den Betrachter verzaubert, sondern zugleich für die Forderung des Künstlers nach einer liberalen Gesellschaft, in der sich jeder entsprechend seiner eigenen Sehnsüchte, Wünsche und Bedürfnisse frei entfalten kann. Diese Bilder

sind ein Appell des Künstlers an den Betrachter, sich inhaltlich auf die dargestellten Frauen einzulassen, ihrer Lust unvoreingenommen und tolerant zu begegnen und ihre Freizügigkeit als Einladung zu verstehen, sich mit ihnen als virtuellen Partnerinnen seinen eigenen erotischen Phantasien hinzugeben.

4.1.1.3 Liegende Frauen

Die Darstellung liegender Frauen ist eines der großen Themen in der Geschichte der bildenden Kunst und beschäftigte Bildhauer und Maler von jeher. Der Ursprung dieses Themas reicht bis in die Antike und bis zu den ältesten uns bekannten Kulturen zurück. Bereits in frühesten Zeiten ausgebildete Darstellungsformen werden bis heute in immer wieder neuen ikonographischen Zusammenhängen motivisch variiert. Nach der Antike entwickelte sich das Thema der Darstellung einer liegenden Frau als autonomes Bildmotiv allerdings erst zögerlich. Durch das gesamte Mittelalter hindurch war es in zwei- oder mehrfigurige Darstellungen eingebunden und bestenfalls als figürliches Nebenmotiv darstellungswürdig. Erst nach 1500 kam es bei Giorgione und Tizian, bei Lucas Cranach und bei Jean Cousin und deren Nachfolgern auch zu einfigurigen Darstellungen, die allerdings bis weit ins 19. Jahrhundert hinein meist in mythologische oder allegorische Bedeutungszusammenhänge eingebunden blieben. Mit den Gemälden des französischen Rokoko, namentlich mit Bildern von François Boucher und Jean-Honoré Fragonard, wurde das Thema der liegenden Frau als profanes Bildmotiv populär. In deren Nachfolge ist es als ikonographischer Typus unter anderem von Francisco de Goya, von Jacques-Louis David, von Jean Auguste Dominique Ingres oder auch von Edouard Manet verschiedentlich weiterentwickelt worden.

Bis in unsere Tage hinein hat die Darstellung einer liegenden Frau weder für die Künstler noch für das Kunstpublikum an Faszination verloren. Die Inhalte, die dabei zum Ausdruck gebracht werden, sind ausgesprochen heterogen. Sie reichen von solchen Themen wie Krankheit und Tod bzw. dem Wirkungszusammenhang von Werden und Vergehen über das Thema der Wöchnerin bis hin zu erotischen Bedeutungsinhalten. Bald präsentiert sich die liegende Frau den Blicken des Betrachters als *Femme fatale*, bald als sinnenfreudiges Naturwunder. Als Schlafende kann sie allegorisch für die Nacht stehen bzw. als Sinnbild für den Tod. Nicht selten erscheint die liegende Frau als Symbol des Mütterlichen bzw. des Urmütterlichen oder des Weiblichen schlechthin mit all seinen thematischen Implikationen. Die Bedeutungsbreite des Motivs der Liegenden ist vielfältig und beflügelte die Phantasie der Künstler der Vergangenheit wie die der Gegenwart gleichermaßen. So überrascht es nicht, daß auch Luciano Castelli, nachdem er gegen Ende der 70er Jahre immer öfter weibliche Figuren auf seinen Bildern dargestellt hat, das Thema der Liegenden für sich entdeckte. Von 1980 an wurde es zu einem festen Bestandteil seiner Ikonographie des Frauenbildes.

4.1.1.3.1 Entwicklung

Die ersten Darstellungen, auf denen sich Luciano Castelli mit dem Motiv einer liegenden Frau beschäftigte, waren 1980 als Studien für ein Gemeinschaftsbild entstanden, das er und Salomé für Manuel Götttsching geschaffen haben und mit dem sich die beiden Künstler bei dem befreundeten Musiker dafür bedankten, daß sie sein Tonstudio für die Schallplattenaufnahmen der *Geilen Tiere* benutzen durften. Auf dem Gemeinschaftsbild zeigten Castelli und Salomé verschiedene Motive aus ihrer Arbeit im Studio. Dabei porträtierten sie unter anderem Rosemarie Müller (gen. Rosi), die Freundin von Claudia Skoda und damalige Lebensgefährtin von Manuel Götttsching, die es sich während einer Arbeitspause auf dem Computermischpult im Tonstudio bequem gemacht hat. Die von Castelli unter dem Titel *Rosi liegend* geschaffenen Studien geben in bildflächenparalleler Anordnung die junge Frau als Liegende von hinten wieder (Abb. 336-338). Sie hat ihr linkes Bein über das rechte geschlagen und ihren Oberkörper mit dem rechten Ellbogen in die Höhe gestützt. Während sie ihren linken Arm vor den Bauch führt, blickt sie mit nach hinten geworfenem Kopf über die Schulter hinweg dem Betrachter entgegen. Ihre Augen hat sie dabei nur halb geöffnet, ihre Lippen zu einem lasziven Schmollmund geformt. Das lange, in große Locken gewellte schwarze Haar ist durcheinander geraten und scheint die innere Aufgewühltheit der Figur, ihre erotische Gestimmtheit, mit der sie dem Betrachter provokativ entgegen blickt, widerzuspiegeln. Bekleidet ist Rosi mit einer schwarzen Netzstrumpfhose, einem schwarzen Slip und schwarzen Stöckelschuhen, die allerdings nur auf der Skizze Abb. 336 zu sehen sind. Auf diesem Bild ist Rosi ganzfigurig wiedergegeben, während sie auf den übrigen Darstellungen dieser Serie nur zu drei Vierteln zu sehen ist und mit den Beinen über den linken Bildrand hinausragt.

Das Mischpult, auf dem sich Rosi niedergelassen hat, die Computertastatur, der Kontrollmonitor und die Kabelstränge, die sich durch das Tonstudio ziehen, die notwendigen Licht- und Mikrofonanlagen sind auf diesen Bildern nicht zu sehen. Stattdessen wurde die Liegefläche der Bildfigur als ebenerdiger, schräg das Bild durchmessender Boden wiedergegeben (Abb. 336 f) oder zu einer weit in die Tiefe des Bildraums sich erstreckenden Bett- oder Hügel Landschaft umgedeutet (Abb. 338). Am markantesten hebt sich die Liegefläche auf der Darstellung Abb. 338 von der weiteren Entfaltung des Hintergrunds ab. Auf den beiden anderen Bildern ist eine strukturelle Differenzierung der räumlichen Umgebung nur sehr vage durch einen gebrochenen Bewegungsfluß des Pinsels angedeutet. Während die Darstellungen Abb. 336 und Abb. 337 einen mit roter Farbe in unregelmäßigen Pinselbewegungen die Figur umspielenden Hintergrund zeigen, der auf Abb. 337 innerhalb der Liegefläche zusätzlich mit einigen Spuren von gelber Farbe unterlegt wurde, sind auf der Darstellung Abb. 338 die Liegefläche und der Hintergrund deutlich von einander unterschieden: durch eine schwarze Konturlinie sowie eine farbliche Differenzierung zwischen dem Boden an sich (rosa Pinselrhythmen auf weißem Grund) und dem mit gelber Farbe angedeuteten Himmel. Das Motiv der von hinten in leichter Draufsicht gesehenen, mit einem Lächeln auf den Lippen über ihre Schulter hinweg dem Betrachter entgegenschauenden halb nackten Frau hat sich zu einem autonomen, von seinen ursprünglichen situativen Erscheinungszusammenhängen befreiten Thema verselbständigt. So zeigen die Darstellungen aus der Reihe *Rosi liegend* einmal mehr, mit welcher schöpferischer Begabung es Castelli gelang, eine realweltlich geschaute Alltagsbeobachtung Kraft seiner Phantasie in einen thematisch völlig neuen, hier durchaus erotisch konnotierten Erscheinungszusammenhang zu expedieren.

Noch weiter, als auf den figürlich verselbständigten Darstellungen *Rosi liegend* ging Luciano Castelli auf dem im Jahr darauf geschaffenen Gemälde *Rosi mit Molinier-Frauen* (Abb. 200), auf dem er nicht nur das ursprünglich in anderer Umgebung gesehene Motiv der Liegenden nach dem Prinzip der additiven Motivzusam-

mensetzung neben das im Œuvre von Pierre Molinier gefundene Motiv eines lesbischen Liebespaares transponierte, sondern es zugleich auch in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergab und es von der Horizontalen in die an den linken Bildrand gerückte Aufrechte überführte. Dadurch, daß die beiden einander zugetanen Molinier-Frauen von vorne gesehen werden und all diese Figuren – die Molinier-Frauen und Rosi gleichermaßen – von einer gemeinsamen, auf rotem Grund schwarz gemusterten und schräg ins Bild gesetzten Decke hinterfangen wurden, scheint es dem Betrachter, als würde er von oben auf ein Laken blicken, auf dem die drei Frauen zusammengefunden haben. Die neue Zusammenstellung der Bildfiguren geht mit einem inhaltlichen Wandel einher (aus der Darstellung eines lesbischen Liebespaares und einer Einzelfigur wurde die Darstellung dreier Freundinnen) und zugleich mit einem perspektivischen Wechsel: Auf *Rosi auf Computer* bzw. *Rosi liegend* befand sich der Betrachter gegenüber der jungen Frau in nur leicht erhöhter Position. Er fühlte sich von ihr mit dialogbarem Gesicht angeschaut und unmittelbar von ihr angesprochen. Auf *Rosi mit Molinier-Frauen* hingegen blickt er, als würde er über ihnen schweben und in seiner Anwesenheit von ihnen nicht bemerkt werden, von oben auf die Bildfiguren herab.

Der Frauentypus, den Castelli auf den Rosi-Bildern zeigte – auf *Rosi auf Computer*, auf *Rosi liegend* und auf *Rosi mit Molinier-Frauen* gleichermaßen –, ist der einer schlanken, groß gewachsenen, die Wohlproportioniertheit ihres Leibes in spärlicher Bekleidung selbstbewußt zur Ansicht bringenden jungen Frau mit langen schwarzen Haaren, üppig geschminktem Gesicht und hochhackigen Stöckelschuhen an ihren Füßen. Sie repräsentiert jenen selbstbestimmten, lasziven, mondänen und vamphaft wirkenden Frauentyp, den Castelli auch auf seinen übrigen Darstellungen aus den späten 70er und frühen 80er Jahren bevorzugte und den er auf zahlreichen Frauenbildern in immer wieder neuen motivischen Zusammenhängen verschiedentlich variierte (vgl. hierzu etwa Abb. 115, Abb. 195 oder etwa Abb. 298).

Ikonographisch stehen die Rosi-Bilder in der Tradition der Darstellung eines weiblichen Rückenaktes, wie er um 1800 im Vorfeld des Gemäldes der *Madame Récamier* von Jacques-Louis David als motivische Umkehrung der liegenden Venus von Giorgione und Tizian dargestellt wurde¹²⁰. Zwar wurde die Liegende auf den Bildern von Castelli gegenüber dem von J.-L. David geschaffenen Rückenakt in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben und schlägt sie ihr oberes Bein mit stärker angewinkelter Oberschenkel über das untere. Auch fehlt ihr die durch das Kopfende der Récamiere unterstützte aufgerichtete Position des Oberkörpers. Doch die Art und Weise, wie sie sich mit dem Ellbogen von der Liegefläche abstützt und den anderen Arm entlang der oberen Silhouette ihres Leibes nach unten führt, ferner der Blick der Figur über ihre Schulter hinweg in Richtung des Betrachters, die Position der Schultern und des Rückens, der Verlauf des Rückgrades dabei, entsprechen der Studie von um 1800 ziemlich genau. Daß die Position des Kopfes auf den Bildern von Castelli gegenüber dem *Weiblichen Akt* von J.-L. David etwas verändert, nämlich statt in der Aufrechten gehalten schräg nach hinten genommen wurde, lebendiger wirkt und aus der natürlichen Körperhaltung der Figur heraus entstanden zu sein scheint, auch daß der linke Arm der Figur auf den Bildern von Castelli im Ellbogen angewinkelt wurde, leistet dieser grundsätzlichen figürlichen Entsprechung keinen Abbruch. Wiewohl das Motiv der Liegenden auf den Bildern von Luciano Castelli einer authentischen Alltagsbeobachtung entnommen wurde, steht es – und dies ist charakteristisch für viele seiner Darstellungen – zugleich auch in einer ikonographietypologischen Tradition, die diese Bilder in einen scheinbar zufällig sich ergebenden, ikonologisch indessen naheliegenden inhaltlichen Kontext überführt: Rosi, die dem Künstler in seinem täglichen Leben leibhaftig begegnet ist, wird in den Augen

¹²⁰ Jacques-Louis David (zugeschrieben), *Weiblicher Akt* (Studie für *Madame Récamier*?), um 1800, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm, Boulogne-sur-Mer, Collection Château-Musée de Boulogne-sur-Mer.

des Betrachters zu einer neuen Venus. Sie mutiert zu einer modernen Liebesgöttin, die die äußeren Erscheinungsmerkmale einer Frau in idealer Weise repräsentiert.

Während auf den Rosi-Bildern die Frau deutlich als Liegende zu erkennen ist, bleibt der szenische Kontext einiger unbetitelter Brustbildnisse, auf denen eine junge Frau gezeigt wird, die ihren Kopf so weit in die Höhe streckt, daß von ihrem Gesicht nur noch das hochgestellte Kinn und die Nasenspitze zu sehen sind, infolge des stark verengten Bildausschnittes eher indifferent (Abb. 298-300). Ähnlich wie auf der später geschaffenen Darstellung *Wasserfall* (Abb. 350) oder auf den 1990 entstandenen Bildern *Alexandra Nude* bzw. *Akt* (z. B. Abb. 483-485), bäumt sie ihren sportlich durchtrainierten Oberkörper auf und streckt sie ihre Arme so, als stütze sie sich mit ihnen rücklings von der Bodenfläche ab, weit nach hinten. Trotz des aufgebäumten und im selben Moment nach oben gestreckten Oberkörpers werden ihre prallen Brüste jedoch nicht gestrafft. Stattdessen lasten sie schwer nach unten, was darauf hindeutet, daß die Dargestellte – anders als auf den 1990 entstandenen Bildern (z. B. Abb. 483) – nicht aus dem Stand heraus (bzw. in einem Seil hängend) ihren Oberkörper aufbäumt, sondern, vergleichbar etwa der Darstellung *Wasserfall*, aus einer am Boden oder auf einem Bett liegenden Position. Die heftige Bewegung, mit der die junge Frau ihren Körper nach oben wölbt, wirkt lustvoll und ekstatisch. Der inhaltliche Zusammenhang dieser Darstellungen scheint erotischer Art zu sein und erweist diese Bilder als zwar nicht motivische, wohl aber thematische Vorgängerbilder zu solchen Darstellungen wie *Frau mit Papageien* (Abb. 214), *Baby baby fuck* (Abb. 226) oder dem unbetitelt gebliebenen Gemälde Abb. 213. In diesem Sinne vollziehen die hier in Rede stehenden Brustbildnisse den Übergang von der koketten, zwar erotisch gemeinten, doch im Tun der Figur eher verhaltenen Darstellung einer Liegenden zu solchen Bildern, auf denen die liegende Frau dezidiert geschlechtliche Aktivitäten zeigt.

Bereits auf seinen frühesten Darstellungen einer liegenden Frau – nämlich auf den *Rosi*-Bildern und den zum Brustbildnis verkürzten Darstellungen einer Liegenden – zeigte Luciano Castelli die Figur in erotischen Erscheinungszusammenhängen. Allerdings nehmen sich diese Erotizismen noch ziemlich verhalten aus. Im Lauf des Jahres 1981 indessen brach sich im Œuvre des Künstlers eine sehr direkte Motivsprache Bahn, die auch an seinen Darstellungen liegender Frauen nicht spurlos vorüberging. Es entstanden jetzt nicht nur die latent erotischen Arbeiten aus der Reihe *Superwoman*, auf denen eine liegende Frau zu sehen ist, die in einer eleganten Drehung ihrer Körperachse mondän und vamphaft zugleich den Blicken des Betrachters ihr nacktes Gesäß präsentiert (Abb. 243-245), sondern auch erste Versionen jener provozierenden Darstellungen, auf denen eine auf dem Rücken liegende Bildfigur dem Betrachter mit gegrätschten Beinen den Blick auf ihre nackte Scham eröffnet (Abb. 214). Vor allem aber entstanden 1981 die Bilder aus der Reihe *Märchenbuch*, die ursprünglich als Gemeinschaftsprojekt mit Salomé konzipiert gewesen sind, am Ende jedoch von beiden Künstlern jeweils eigenständig ausgeführt wurden und im Fall der Gemälde von Luciano Castelli hoch erotische Szenen wiedergeben. Den Auftakt zu dieser Reihe bildet das Gemälde *Märchenbuch, Teil I*, auf dem erneut eine auf dem Rücken liegende Frau zu sehen ist (Abb. 190). Dieses Gemälde zeigt das Brustbildnis einer in Draufsicht von vorne gesehenen vollbusigen Frau, die auf einer weich gepolsterten Fläche liegt und sich mit ihrem Mund an dem erigierten Glied eines von rechts ins Bild ragenden Mannes zu schaffen macht. Sie hat ihren nackten Leib bis zum Bauch mit einem dünnen Laken zugedeckt, an dem sie sich, während ihr Kopf durch die Hand des Mannes in Richtung seines Schoßes geschoben wird, mit ihrer rechten Hand festklammert. Genießerisch und mit geschlossenen Augen gibt sie sich ganz ihrem wollüstigen Treiben hin.

Auf den *Märchenbuch*-Bildern thematisierte Castelli nicht nur erotische, sondern in aller motivischer Direktheit sexuelle Bedeutungsinhalte, die ganz bewußt die Grenze zum Pornographischen überschreiten und durch

den übergeordneten Titel („Märchenbuch“) darauf hinweisen, daß es sich bei den dort gezeigten Szenen um erfundene Motive handelt, die der Vorstellungswelt des Künstlers entsprungen sind und mit denen er seine eigenen erotischen Phantasien anschauliche Bildwirklichkeit werden ließ. Dabei ging es dem Künstler nicht nur darum, das Kunstpublikum zu schockieren, sondern es ging ihm in erster Linie darum, bis dahin vernachlässigte Themen dem Betrachter auf großen Formaten vor Augen zu führen und die Heftigkeit des Pinselschlags durch ein drastisches Bildmotiv zu legitimieren. Der energetische Rhythmus der Pinselführung und seine gestisch bewegte Wucht erweisen sich dabei als gestalterisches Äquivalent zu den ausdrucksstarken deftigen Bildmotiven.

Kurz vor den *Märchenbuch*-Bildern, von denen das hier genannte allerdings das einzige ist, auf dem eine liegende Frau zu sehen ist, entstand die im Hinblick auf die erotische Ausdruckswirkung noch eher gemäßigte Darstellung *Sabijn liegend*, auf der Castelli die ungewöhnliche Perspektive einer von oberhalb des Kopfes der Figur gesehenen Draufsicht wählte (Abb. 339). Der Blickwinkel, aus dem die Bildfigur wiedergegeben wurde, wirkt befremdlich, hat aber in der Geschichte der bildenden Kunst durchaus seine Tradition. Er findet sich insbesondere auf Darstellungen fallender, gestürzter oder getöteter Figuren, wobei durch den draufsichtigen Blickwinkel die Bedeutung des Sturzes als dramatischer Höhepunkt ausgewiesen wird. „Gefallensein“ kann dabei sowohl als moralischer Fall verstanden werden (etwa beim Typus des gefallenen Engels oder des gestürzten Giganten, aber auch beim Motiv der fallenden Sünder auf Darstellungen des jüngsten Gerichts) als auch in der Bedeutung einer im Kampf besieigten Bildfigur stehen (insbesondere auf Kriegs- und Schlachtenbildern). Auch die Qualen von Märtyrern wurden bisweilen in einer vom Kopf aus gesehenen Draufsicht wiedergegeben. Mit entsprechenden Darstellungen auf griechischen Friesen oder Sarkophagen läßt sich das Motiv der vom Kopfende in Draufsicht gesehenen Bildfigur bis in die Antike zurückverfolgen. In verschiedenen thematischen Zusammenhängen findet es bis in unsere Tage hinein seine ikonographietypologische Fortsetzung. Dabei steht es meist im Zusammenhang mit solchen Themen wie Untergang, Tod oder Folter, nicht selten aber auch im Zusammenhang mit erotischen Motiven. Die psychologische Wirkung einer vom Kopfende in Draufsicht gesehenen Bildfigur ist der einer Rückenfigur nicht unähnlich und besteht in erster Linie darin, daß sich der Betrachter stark mit ihr und dem Schicksal, das ihr widerfährt, aber auch mit ihrer physischen Präsenz und den erotischen Reizen ihres Leibes identifiziert. So wird die vom Kopf aus in Draufsicht wiedergegebene Frau für den Betrachter zu einer Projektionsfigur, an der er seine bildsystemische Wahrnehmungen festmacht und auf die er ggf. seine eigenen seelischen Empfindungen überträgt.

Auf dem in Abb. 339 gezeigten Gemälde *Sabijn liegend* erkennt man in dem bunten Dickicht aus scheinbar willkürlich neben einander aufgetragenen kurzen Pinselstrichen nach einiger Zeit des Einlesens die mit vergleichsweise dünnem Pinsel in schwarzer Farbe umrissene, dabei formatfüllend ins Bild gesetzte Figur einer nackten Frau, die uns kopfüber entgegen zu fallen scheint. Sie hat ihr linkes Bein über das rechte geschlagen und ihre Arme, als würden sie nach unten baumeln, über den Kopf genommen, so daß man den Eindruck hat, es handele sich bei dieser Figur eher um eine stürzende als um eine mit dem Rücken am Boden liegende Frau. Doch bald entdeckt man unter den Beinen einen schwarz umrandeten, schräg gestellten rechteckigen Kasten, der sich als das Gehäuse eines vom oberen Bildrand überschrittenen Fernsehgeräts entpuppt. Sabijn befindet sich so nahe vor dem Monitor, daß sie ihre Beine bequem auf ihn legen und insgesamt eine entspannte Liegeposition einnehmen konnte. Obwohl die Liegefläche der Figur an sich durchaus eine stabile ist, scheinen das Fernsehgerät und die junge Frau wie auf einem weichen Polster in ihr zu versinken. Erzeugt wird dieser Eindruck durch die Schrägstellung des Motivs, das dem Auge des Betrachters keinen Halt bietet und die Szene wie in einem Taumel gesehen erscheinen läßt, vor allem jedoch dadurch, daß die kurzen Pinsellinien im Bereich der Liegefläche meist

diagonal angeordnet wurden und durch ihre zur Figur hin bzw. in der unmittelbaren Nachbarschaft zum Fernsehgerät strukturell zunehmend vertikal sich ausrichtende Anordnung (insbesondere rechts neben der Hüfte der Figur) den Eindruck erzeugen, die Grundfläche würde unter der Last der Figur und des Fernsehgeräts nachgeben. Die Gelöstheit, mit der Sabijn am Boden liegt, ihr entspannter Gesichtsausdruck und ihre geschlossenen Augen deuten darauf hin, daß die junge Frau vor dem Fernseher eingeschlafen ist. Dieser flüchtigen Erscheinung Dauerhaftigkeit zu verleihen, das Lyrische des Augenblicks festzuhalten und zugleich die Schönheit des weiblichen Körpers im ungerichteten, nicht zweckbestimmten Erscheinungszusammenhang für den Bildbetrachter erlebbar zu machen, waren die Absichten, die Castelli mit dem Motiv der liegenden Sabijn verbunden hat. Nicht ein aktives Handlungsgeschehen ist das Thema dieses Bildes, sondern die bloße Erscheinung einer vor dem Fernseher liegenden weiblichen Aktfigur in der natürlichen Repräsentation ihres nackten Leibes.

Der Bildschirm wurde – allerdings mit deutlich verschmälerten und überwiegend gegenstandsparallel angeordneten Pinsellagen – in den gleichen Farben ausgemalt wie die Figur selbst und wie der bunt gemusterte Hintergrund. Es sind dies die Farben Gelb, Rot, Blau und Blaugrün, wobei Blaugrün und Blau, wie auch im Bereich des Hintergrunds, die dominierenden Töne sind. Im Binnenbereich der Figur wurden die Farben – jetzt mit deutlich breiterem Pinsel – ziemlich gleichmäßig verteilt, wobei Blau und Rot gegenüber Gelb und dem mit dünnerem Pinsel aufgetragenen Blaugrün leicht überwiegen.

Auf dem großformatigen Gemälde *Sabijn* (Abb. 340) wiederholte Castelli das zuvor auf Papier ausgeführte Sujet, wobei er die weibliche Aktfigur jetzt vollständig ins Bild gesetzt und als spiegelbildlich verdoppeltes, dabei in einen vereinheitlichten Bildraum eingepaßtes Motiv wiedergegeben hat. Der Eindruck des Labilen, der bereits das Gemälde Abb. 339 beherrschte, wird hier durch ein in die Schräge gekipptes „stürzendes“ Raster intensiviert und läßt die beiden Frauenakte mit ihren kopfüber dem unteren Bildrand entgegenbaumelnden Armen wie im freien Fall erscheinen. Die Bildfläche wurde so sehr in unregelmäßig angeordnete Pinselrhythmen aufgelöst, daß es dem Betrachter schwerfällt, die motivischen Zusammenhänge überhaupt zu erkennen. Erst mit einigem Abstand zu der großen Leinwand und nach einiger Zeit des genauen Hinsehens gelingt es ihm, die Gegenstände dieses Bildes und die beiden darauf gezeigten Frauen auszumachen. Der Farbrausch und die pinselrhythmischen Strukturen, mit denen die Leinwand bedeckt wurde, verstehen sich dabei als gestalterische Entsprechung des zum freien Fall umgedeuteten Motivs zweier vom Kopfende aus gesehener Bildfiguren. Anders als die übrigen Darstellungen liegender Frauen, die meist erotische Bedeutungsinhalte thematisieren, erweisen sich die hier genannten *Sabijn*-Bilder als natürlich repräsentierte Darstellungen, auf denen die körperlichen Reize der Bildfigur, wiewohl sie durch deren Nacktheit durchaus gegeben sind, insgesamt eine eher untergeordnete Rolle spielen.

Eine über die natürliche Repräsentation hinaus ins Allegorische überspielende, dabei sehr wohl erotische Aspekte ansprechende, motivisch indes verhältnismäßig zurückhaltend sich gebende Darstellung zeigt das 1982 entstandene Gemälde *Birgit mit schwarzem Panther* (Abb. 341). Dort scheint die in Rückenansicht als Liegende wiedergegebene Birgit, die damalige Freundin des Künstlers, ihre erotischen Sehnsüchte auf den schwarzen Panther zu projizieren, der niemanden anderen repräsentiert als Luciano Castelli selbst, welcher seinerseits seine Rolle als Hund anlässlich der Performance *The bitch and her dog* zugleich mit der Figur einer aggressionslüsternden Raubkatze in Verbindung brachte. Der verträumte körpersprachliche Ausdruck, mit dem Birgit den schwarzen Panther anhimmelt, und die erotische Selbstliebkosung, die sie sich währenddessen mit ihrer linken Hand angedeihen läßt, zielen unmißverständlich auf erotische Bedeutungszusammenhänge.

Von deutlich stärkerer motivischer Direktheit nehmen sich indessen jene Darstellungen aus, auf denen autoerotisch oder sonstwie sexuell sich betätigende Frauen in liegenden Positionen zu sehen sind (z. B. Abb. 213

oder Abb. 226). Auch die aus erhöhtem Blickwinkel auf die Bildfigur treffende Draufsicht gelangte in diesem Zusammenhang wieder zum Einsatz, wobei die Liegende jetzt nicht mit ihrem Kopf, sondern mit ihrem Unterleib nach vorne wiedergegeben wurde (z. B. Abb. 215 oder Abb. 224). Auf den ebenfalls 1982 entstandenen Darstellungen *Frauenakt Birgit* gelangte Castelli zu einer Verfeinerung des Erotischen und ersetzte er die motivische Direktheit durch den subtilen Einsatz des körpersprachlichen Ausdrucks der Bildfigur (Abb. 326 f). Die auf diesen Gemälden von der jungen Frau im Schlaf scheinbar zufällig eingenommene Körperhaltung erweist sich als wohl kalkulierte, die anmutigen Proportionen ihres nackten Leibes vorteilhaft zur Geltung bringende Pose. Der Schlaf der Figur erlaubt es dem Betrachter, unbemerkt und ausführlich die Schönheit ihres nackten Leibes zu bewundern und sich von seiner erotischen Ausstrahlung bezaubern zu lassen. Ähnlich verhält es sich auch auf den 1983 entstandenen Darstellungen *Yellow Girl – Naked Love*, *Red Girl* und *Liegender Akt* (Abb. 328-330). Auch dort strahlen die schlafenden Frauen mit ihren wie zufällig eingenommenen Körperhaltungen eine den Betrachter ansprechende erotische Reizwirkung aus. Auf den Gemälden der Serie *Sommernacht* hingegen ist die junge Frau trotz der geschlossenen Augen keineswegs als Schlafende wiedergegeben (Abb. 325). Mit ihren gezielt auf deren Betrachterwirkung hin kalkulierten körpersprachlichen Exaltationen stehen auf diesen Bildern die Handlungsabsichten der Aktfigur unmißverständlich in erotischen Bedeutungszusammenhängen. Noch deftiger geht es auf solchen Bildern zu, auf denen eine mit gespreizten Beinen auf dem Rücken liegende Frau zu sehen ist, die dem Betrachter dialogisch entgegen blickt (z. B. Abb. 277). Die Bildfigur appelliert an dessen erotische Phantasie und versucht durch ihren körpersprachlichen Ausdruck, ihr Gegenüber aus der Reserve zu locken.

Alles in allem zeigt sich, daß das Motiv der liegenden Frau ikonographisch wie inhaltlich von Luciano Castelli binnen kürzester Zeit vielfältig behandelt wurde. Die Bandbreite, die der Künstler innerhalb von nur drei Jahren aus diesem Themenkreis abdeckte, von 1980 bis 1983, reicht von der unschuldigen Reinheit der Bildfigur (z. B. Abb. 330) über deren (auto-)erotische Selbstinszenierung (z. B. Abb. 325) bis hin zur gezielten Provokation des Betrachters (z. B. Abb. 277). 1984 ging Castelli dazu über, seine bis dahin entwickelten Motive aus diesem Themenkreis verschiedentlich zu variieren. Dabei kam es zu gestalterischen Neufassungen solcher Darstellungen wie der in Draufsicht gezeigten Liegenden mit dem von ihrer rechten Schulter herab gleitenden Negligé, die Castelli jetzt provokativ als *Baby, baby fuck me* betitelte (Abb. 281), dem *Frauenakt Birgit*, den er nun als *Frau liegend* bezeichnete (Abb. 327), oder der als *Frau liegend auf Sofa* genannten neuerlichen Darstellung einer Liegenden mit Hund (Abb. 333). Derlei motivische Wiederholungen sind im Œuvre des Künstlers keine Seltenheit, ja scheinen für sein Werk geradezu symptomatisch zu sein und finden sich auch in anderen Themenzusammenhängen immer wieder – teilweise in großen zeitlichen Abständen und in stilistischer Andersartigkeit. Zugleich bemühte sich Castelli im Rahmen seiner Darstellungen liegender Frauen aber auch stets um motivische Neuerfindungen, wie etwa auf der Darstellung der mit einem Badeanzug im Freien gesehenen *Irene* (Abb. 342) oder in der mit lasziven Ausdrucksbewegungen dem Betrachter gegenüberliegenden und ihm herausfordernd entgegen blickenden jungen Frau des Gemäldes *Girl* (Abb. 232) zu sehen. Ikonographisch bzw. figurentypologisch haben diese Bilder ebenfalls in des Künstlers eigenem Œuvre durchaus ihre Vorläufer. So erinnert die Figur der *Irene* in Abb. 342 motivisch an die Darstellungen einer Liegenden mit Hund (Abb. 331) oder etwa das *Girl* aus Abb. 232 an die junge Frau der Darstellungen aus der Serie *Rosi liegend* (Abb. 336-338), die statt von hinten jetzt von vorne gesehen und mit einer schwarzen Jacke bekleidet wiedergegeben wurde, bzw., wenn man sich die dort gezeigte Figur mit geschlossenen Beinen, mit einem etwas anderen mimischen Ausdruck, anders kostümiert und mit einer anderen Frisur vorstellt, an *Gelber Modigliani* (Abb. 277).

Ab 1985 griff Castelli im Zusammenhang mit der Darstellung einer liegenden Frau zunächst kaum mehr auf früher einmal gefundene Motive zurück, sondern entwickelte er – allerdings erneut nicht ganz frei von früheren Bilderfindungen – neue Figurentypen, deren körpersprachliche Erscheinung in unterschiedlichen Ausprägungsgraden auf die erotische Reizwirkung der Bildfiguren ausgerichtet ist. Die motivisch mit solchen Bildern wie *Gelber Modigliani* (Abb. 277) oder *Frau mit Papageien* (Abb. 280) in verwandtschaftlicher Beziehung stehende Darstellung *Tiergarten* (Abb. 283) zeigt eine mit geöffneter Bluse auf einer Blumenwiese liegende Frau, die ihre Schenkel weit auseinander spreizt und dem Betrachter unverhohlen einen Blick auf ihre unbedeckte Scham gewährt. Obschon die junge Frau als Schlafende wiedergegeben wurde, ist nicht der Schlaf an sich, sondern die erotische Erscheinungswirkung des nackten und mit gespreizten Beinen die klaffende Scham herzeigenden Leibes das eigentliche Thema dieses Bildes.

Erst die 1986 entstandene Reihe *Schlafende* (Abb. 286) bzw. *Young Girl* (Abb. 287) hat den Schlaf selbst zum Thema, wobei auch hier die erotische Ausstrahlung der nackten Frau ihre Wirkung beim Betrachter nicht verfehlt. Auf diesen Bildern erkennt man eine in leichter Draufsicht schräg von vorne wiedergegebene junge Frau mit langen schwarzen Haaren, deren Kopf im Schlaf seitlich auf ihre linke Schulter gesunken ist. Ihren rechten Arm führt sie körperparallel nach unten, ihr linker Arm verschwindet unter ihrem nackten Leib. Ihr rechtes Bein streckt die junge Frau waagrecht über den seitlichen Bildrand hinaus, ihren linken Oberschenkel hingegen hat sie nach unten abgewinkelt, so daß zwischen den gegrätschten Oberschenkeln am unteren Bildrand eben noch ihr Geschlecht zu sehen ist. Das Herzeigen der durch die gespreizten Oberschenkel ostentativ dem Betrachter dargebotenen Scham erinnert an die von Castelli bereits seit 1980 geschaffenen Darstellungen, auf denen die Bildfigur ihr nacktes Geschlecht dem Betrachter provokativ entgegen schiebt (vgl. hierzu etwa Abb. 213, Abb. 228 oder Abb. 275). Ikonographiegeschichtlich steht dieser Typus der mit gegrätschten Beinen auf dem Rücken liegenden und ihre bloße Scham dem Betrachter anbietenden Frau auch wegen der torsoartigen Fragmentierung ihres Körpers sowie wegen der Überschneidung des Motivs durch die Formatgrenzen des Bildes im Zusammenhang mit dem Gemälde *L'Origine du Monde* von Gustave Courbet, das typologisch unter anderem durch Auguste Rodin oder Marcel Duchamp vom 19. ins 20. Jahrhundert getragen wurde. Für diesen einfigurig gebliebenen und die liegende Figur formatübergreifend ins Bild setzenden Typus ist charakteristisch, daß der Blick des Betrachters vom Rumpf der Schlafenden mit ihren wohlproportionierten Brüsten immer wieder auf den Bereich ihrer nackten Scham zurück geworfen wird.

Zwar wirkt die Frau der zuletzt genannten Bilder von Castelli mit ihrem entspannten Gesichtsausdruck und den schwer lastenden Brüsten wie eine Schlafende, doch bilden ihr abgespreizter Oberschenkel und die ostentativ zur Ansicht gebrachte nackte Scham einen nur schwerlich mit dem Zustand des Schlafes in Einklang zu bringenden körpersprachlichen Gegensatz, der den Eindruck erweckt, daß die Figur ihren Schlaf möglicherweise nur vortäuscht. Es stellt sich heraus, daß der Schlaf als Vorwand dient, dem Betrachter einen ebenso unbemerkten wie günstigen Blick auf den nackten Leib der Bildfigur zu ermöglichen und die erotische Reizwirkung der vermeintlich absichtslos ihr Geschlecht herzeigenden Frau auf den Betrachter bestmöglich sich entfalten zu lassen.

Ab 1987 entstanden zwei-, später dann immer öfter auch drei- und mehrfigurige Darstellungen, auf denen schlafende Frauen nicht in erotischen Bedeutungszusammenhängen stehen, sondern im Sinne einer Allegorie als Verkörperungen der Reinheit und der Unschuld zu deuten sind. *Zwei liegende Mädchen* (Abb. 343) beispielsweise zeigt vor gegenständlich indifferent gebliebenem, mit schwarzen Pinselzügen in horizontal gelagerten Zickzackbewegungen strukturiertem Hintergrund zwei junge Asiatinnen von zartgliedrigem Körperbau. Sie befinden sich im Zustand des Übergangs vom Kind zum Erwachsenen. Als hätten romantische Gefühle die Mäd-

chen zusammengebracht, hat die eine ihren Kopf in den Schoß der anderen gelegt. Sie scheint in einen tiefen Schlaf gesunken. Ausgestreckt liegt sie bildflächenparallel auf der Seite und offenbart sie dem Betrachter die jungfräuliche Reinheit ihres nackten Leibes. Das zweite Mädchen hockt mit angewinkelten Knien hinter ihr, lehnt ihren Oberkörper zur Seite und hat ihre linke Hand schützend auf die Schulter der Schlafenden gelegt. Mit einem liebevollen Lächeln auf den Lippen scheint sie über den Schlaf ihrer Gefährtin zu wachen. Diese Darstellung eines nackten Mädchens, das den Schlaf einer zweiten, am Boden liegenden jungen Frau behütet, markiert die Zeichnung *Zwei liegende Mädchen* den motivischen Übergang von den Darstellungen liegender Frauen zu den wenige Monate später entstandenen *Schrottplatz*-Bildern (Abb. 345-348).

In dezidiert erotischen, den Betrachter zu sexuellen Phantasien anregenden Bedeutungszusammenhängen sollte das Thema der liegenden Frau von nun an im Œuvre des Künstlers zunächst nicht mehr stehen. Überhaupt spielte das Thema der liegenden Frau nach den *Schrottplatz*-Bildern aus den Jahren 1988 und 1989 bei Castelli keine große Rolle mehr. Stattdessen zeigte er die Frauen jetzt überwiegend in der Aufrechten: als stehende (z. B. Abb. 479) oder als sitzende Bildfiguren (z. B. Abb. 490), die mit porträtgenauen Zügen überwiegend nach Birgit und Alida als Modell geschaffen (z. B. Abb. 423), bald auch nach Alexandra (z. B. Abb. 476) und ab 1989 beinahe ausschließlich nach ihr gemalt wurden. Während sich Castelli mit einer Vielzahl anderer Themen befaßte – etwa mit den allegorischen Darstellungen *Der Tag* und *Die Nacht* (Abb. 422 f), mit der Reihe *Toscana Landschaft/Gesichter* (Abb. 1113-1127), mit den Giacometti-Figuren (Abb. 1011-1027) oder mit der Skulpturenzeichnung (Abb. 1037 ff) –, entstanden nur noch wenige Arbeiten, auf denen liegende Frauen zu sehen sind. Meist handelt es sich bei diesen Bildern um motivische Variationen über andere, während des gleichen Zeitraums geschaffene Werke. So erweist sich etwa die Darstellung einer mit gespreizten Beinen und über dem Bauch verschränkten Armen in leichter Draufsicht von vorne wiedergegebenen, ihren Kopf weit nach hinten streckenden Aktfigur, von deren Gesicht nur noch das hochgestellte Kinn zu sehen ist (Abb. 503), als motivische Weiterentwicklung jener Darstellungen, auf denen Alexandra mit gespreizten Beinen am Boden sitzt, ihren Oberkörper nach hinten lehnt und ihren Kopf lasziv in die Höhe streckt (z. B. Abb. 294). Erst mit den *Toskana-Landschaftsakten* von 1992 (Abb. 252) gelangte das Motiv der liegenden Frau als Allegorie erneut in den Blickpunkt des Interesses von Luciano Castelli.

Vorläufig zum letzten Mal beschäftigte sich der Künstler mit der Darstellung einer liegenden Frau auf seinen 1993 geschaffenen kleinformatischen Arbeiten auf Papier, auf denen Castelli mit alternativen Gestaltungstechniken experimentierte – etwa mit der Fingermalerei oder mit dem Auftragen der Farben unter Zuhilfenahme außergewöhnlicher Utensilien – und dabei auf bereits in früheren Zeiten entwickelte Bildmotive zurückgriff. In diesem Zusammenhang entstand beispielsweise eine Reihe von Darstellungen solcher mit gespreizten Beinen und mit vor dem Bauch über einander geschlagenen Armen auf dem Rücken liegender, dabei in leichter Draufsicht von vorne wiedergegebener Aktfiguren (z. B. Abb. 296), deren ostentatives Herzeigen des Geschlechts sowie deren wie eine Hügelandschaft in die Höhe ragenden Brüste an die 1982 geschaffene Darstellung Abb. 213 denken lassen und deren über dem Bauch verschränkte Arme an die Alexandra-Bilder von 1990 erinnern (z. B. Abb. 503). Bei diesen Bildern handelt es sich erneut um erotische Darstellungen, auf denen sich die liegende Frau als wollüstiges und den Betrachter zu erotischen Phantasien anregendes Wesen präsentiert. Diese Darstellungen stehen ikonographietypologisch in der Tradition der erotischen Zeichnungen von Auguste Rodin, als de-

ren Vorläufer ihrerseits das Gemälde *Der Ursprung der Welt* von Gustave Courbet (Anm. 85) oder – weiter zurück – eine anatomische Zeichnung von Leonardo da Vinci¹²¹ angesehen werden können.

Als motivische Ableitung dieses Themas fand Castelli 1993 auch zu einer kleinen Reihe von Darstellungen, auf denen, schräg von der Seite gesehen, wieder eine mit gespreizten Oberschenkeln flach auf dem Rücken liegende junge Frau zu sehen ist, die ihre rechte Hand unter ihren Rücken schiebt, während sie ihre linke Hand in Richtung ihrer Scham bewegt (Abb. 344). Ihre fülligen Brüste sind zu einer eindrucksvollen Hügellandschaft ausgebildet, hinter der der zur Seite gelegte Kopf wie ein Sonnenball unterzugehen scheint. Hatte man auf den Darstellungen *Frau mit gespreizten Beinen* (Abb. 296) infolge der leichten Draufsicht den Eindruck, als läge die Figur nicht wirklich flach auf dem Rücken, sondern als habe sie ihren Oberkörper möglicherweise aufgrund eines untergeschobenen Kissens aufgerichtet, so wurde der liegende Frauenakt jetzt aus der gleichen Augenhöhe gesehen, wie sie der Figur selbst zu eigen ist. Auf diese Weise ergab sich eine starke perspektivische Verkürzung der Figur, die dem Betrachter suggeriert, er befände sich mit ihr auf gleicher Höhe und als läge er ihr auf der gemeinsamen, motivisch allerdings indifferent gebliebenen Liegefläche zu Füßen. Die Radikalisierung des Blickwinkels hat eine Steigerung der virtuellen Einbindung des Betrachters in die dargestellte Szene zur Folge, derentwegen er sich als unmittelbar am Bildgeschehen beteiligte Handlungsfigur erlebt.

Die 1993 geschaffenen Darstellungen sollten vorläufig die letzten Bilder sein, auf denen sich Castelli mit dem Thema des liegenden Frauenaktes beschäftigte. Im Herbst 1993 fand er in Paris nach langer Suche endlich ein geräumiges Atelier, das unweit seiner Wohnung gelegen war und das es ihm ermöglichte, wieder auf großen Formaten zu arbeiten. Er entdeckte die Stadtlandschaft als Thema und das quirlige Leben in den Gassen am Fuß des Montmartre. Dabei gelangte er zu drehbaren Bildern (*Revolving Paintings*), auf denen er sich im simultanen Durcheinander mit der Vielzahl seiner Sinneseindrücke rund um den Place Pigalle auseinandersetzte. Für die Darstellung liegender Frauen war auf diesen Bildern kein Platz. Stattdessen verdichtete er auf diesen Gemälden die Darstellung von Verkehrsschildern, Leuchtreklamen und Werbetafeln zu abstrakt anmutenden Kompositionen, die von stehenden oder sitzenden Figuren, oft als Akte wiedergegeben und nicht selten halbfigurig, bestenfalls aber zu zwei Dritteln innerhalb des Bildgevierts zu sehen, bevölkert werden. Gleich ob „richtig herum“, um 90 Grad auf die Seite gedreht oder auf den Kopf gestellt wiedergegeben – stets handelt es sich bei den Figuren dieser *Revolving Paintings* um solche, die sich dem Betrachter in der Aufrechten gegenüber befinden. Liegende Personen hingegen, gleich ob Männer oder Frauen, sind auf diesen Bildern sowie auf den späteren Gemälden bis in unsere Tage kaum mehr zu sehen. Wo sie dennoch dargestellt wurden, handelt es sich in aller Regel um motivische Eigenzitate, mit denen Castelli auf sein eigenes Œuvre verweist. Trotz aller latenten erotischen Ausstrahlung, die diesen selten dargestellten Liegenden bisweilen zu eigen ist, sind diese Figuren – wie etwa am Beispiel der nach Alexandra als Modell geschaffenen Landschaftsakte auf der monumentalen Zeichnung *Kieselstein* (Abb. 271) zu sehen – im Sinn eines allegorischen Bedeutungsinhalts als Personifikationen einer landschaftlichen Umgebung zu interpretieren. Von solchen Ausnahmebildern abgesehen hat sich das Thema der Darstellung einer oder mehrerer liegender Frauen im Œuvre von Luciano Castelli fürs erste erschöpft.

¹²¹ Leonardo da Vinci, *Vulva*, 1505/09, Feder und braune Tusche über schwarzer Kreide, 19,1 c 13,8 cm, Windsor Castle, Royal Library.

4.1.1.3.2 Zwischenergebnis

Erst ab 1980, also beinahe anderthalb Jahre nach seinem Umzug nach Berlin, schuf Luciano Castelli erste Abbildungen von liegenden Frauen, wobei sich die Erscheinungswirkung dieser Darstellungen 1981 vom latent Lasziven ins hoch Erotische steigerte. 1982 verminderte sich die inzwischen in aller Direktheit auf sexuelle Bedeutungsinhalte ausgerichtete Ikonographie der Darstellungen liegender Frauen, und Castelli kehrte zu Bildern von erneut nur eher latent erotischer Erscheinungswirkung zurück. 1983 hingegen gelangte er abermals zu stark erotischen, die sexuelle Phantasie des Betrachters anregenden Abbildungen, deren motivische Direktheit sich im Lauf des Jahres 1984 ein weiteres Mal deutlich verminderte, so daß alles in allem während der ersten Jahre, in denen sich Castelli mit dem Thema der Darstellung liegender Frauen beschäftigte, ein zyklischer Wechsel von bald verhalten erotisch, bald hoch erotisch anmutenden Bildern zu beobachten ist. Gleich in welchem Ausprägungsgrad: Das Motiv der liegenden Frau stand bei Castelli bis dahin stets in erotischen Bedeutungszusammenhängen, die an den betreffenden Bildern unmittelbar abzulesen sind und den Betrachter zu entsprechenden Phantasien inspirieren sollten.

Viele Motive aus dem Themenkreis der liegenden Frau fallen zugleich auch in die Kategorien des erotischen und des autoerotischen Frauenbildes oder in die der lesbischen Liebe und wurden in den betreffenden Kapiteln bereits besprochen. Bezieht man diese Arbeiten in die Untersuchung des Gesamtwerks von Luciano Castelli mit ein, kommt man zu dem Ergebnis, daß der Anteil der Bilder mit dem Motiv einer oder mehrerer liegender Frauen an der Gesamtheit aller von 1980 bis 1984 geschaffenen Werke beinahe ein Viertel beträgt und somit einen wichtigen Bestandteil des ikonographischen Repertoires des Künstlers während dieser Jahre ausmacht. Den eher latent erotisch erscheinenden, in erster Linie allegorisch gemeinten *Schrottplatz*-Bildern und den auf die topographischen Gegebenheiten der Toskana sich beziehenden *Aktlandschaften* wird angesichts der spezifischen Bedeutung dieser Serien jeweils ein eigenes Kapitel zu widmen sein (Kap. 4.1.1.3.3 ff). Bezieht man diese Arbeiten in die Untersuchung über den Stellenwert des Motivs der liegenden Frau innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli mit ein, zeigt sich, daß auch gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre dem Motiv der liegenden Frau eine große Bedeutung innerhalb seines künstlerischen Gesamtwerks zukommt, und daß dieses Thema bis um 1993 eines der bedeutendsten Aufgabengebiete nicht nur innerhalb der Gruppe der Frauenbilder darstellt, sondern seines künstlerischen Schaffens überhaupt.

Insgesamt gibt die Entwicklung der Darstellung liegender Frauen im Œuvre von Luciano Castelli eine zyklische Verteilung zu erkennen, die mit dem Ausprägungsgrad des Erotischen korreliert: Eher latent erotische Motive führten zu einem geringeren Anteil der Darstellungen liegender Frauen an der Gesamtheit aller während der gleichen Zeit geschaffenen Bilder, Motive mit einem höheren oder hohen Ausprägungsgrad der erotischen Erscheinungswirkung hingegen führten zu einem Anstieg dieses jeweiligen prozentualen Anteils. Daraus ergibt sich, daß die Anzahl der geschaffenen Bilder in einem direkten Wirkungszusammenhang mit dem Ausprägungsgrad des Erotischen steht bzw. daß erotische Themen mit drastischen Motiven den Künstler zur Schaffung einer höheren Anzahl von Bildern inspirierten als Themen von eher verhaltener motivischer Direktheit.

Trotz des zyklisch sich entwickelnden Anteils der Darstellungen liegender Frauen an der Gesamtheit aller von Castelli ab 1980 geschaffener Werke, läßt die thematische Behandlung dieses Motivkreises alles in allem einen degressiven Verlauf erkennen: Auf lange Sicht sank der während der ersten Jahre mit etwa einem Viertel der Darstellungen liegender Frauen an der Gesamtproduktion alternierend auf hohem Niveau begonnene Anteil zunächst leicht, verminderte sich allerdings nach 1984 rapide. Dabei pendelte er sich bis einschließlich 1991 auf

einem durchschnittlichen Gesamtwert von nur noch drei bis vier Prozentpunkten ein. Erst 1992, als sich Castelli als Auseinandersetzung mit den Werken von Ferdinand Hodler zunehmend mit der allegorischen Darstellung des Schlafes und mit den Toskana-Landschaftsakten beschäftigte, stieg der Anteil der Darstellung liegender Frauen wieder auf Werte von etwas mehr als einem Fünftel seines Gesamtwerks und erreichte dieser Anteil somit beinahe die Quoten der Anfangsjahre seiner Beschäftigung mit diesem Thema. Jetzt allerdings war es nicht so sehr die erotische Ausdruckswirkung der liegenden Bildfigur, die den Künstler zu seinen Darstellungen inspirierte, sondern die Faszination an der allegorischen Repräsentation des Schlafs bzw. der Topographie der Toskana, die Castelli in der Gestalt eines liegenden Frauenaktes personifizierte. Erst im Lauf des Jahres 1993, diesmal interessanterweise mit gegenüber dem Vorjahr vermindertem prozentualen Anteil an der Jahresgesamtproduktion, waren es wieder stark erotische Darstellungen, die Castelli an das Thema der liegenden Frau gebunden hat. Daß der prozentuale Anteil dieser Bilder an der Jahresgesamtproduktion gegenüber den im Vorjahr eher verhalten erotisch wirkenden Darstellungen entgegen dem für den Zeitraum von 1980-1984 beobachteten Trend eher rückläufig ist, läßt sich auf die erschwerten Arbeitsbedingungen zurückführen, die den Künstler mangels eines geeigneten Ateliers in Paris bis 1993 getroffen haben. Im Ausgleich dazu stieg während dieser Zeit stattdessen das Interesse von Luciano Castelli an der Fotografie und an der Skulptur, die er in der Toskana ausführen konnte.

Ein Weiteres läßt sich an der quantitativen Entwicklung der Darstellungen liegender Frauen in bezug auf die künstlerische Gesamtproduktion im Œuvre von Luciano Castelli ablesen: Die Beschäftigung des Künstlers mit diesem Thema setzte erst anderthalb Jahre nach seiner Übersiedlung nach Berlin ein, also einige Zeit, nachdem er damit begonnen hatte, sich intensiver mit dem Frauenbild zu befassen. Die Darstellungen liegender Frauen beginnen quantitativ auf hohem Niveau, verlieren jedoch ab um 1984/85 rasch an Bedeutung – und zwar etwa im gleichen Maß, in dem auch das erotische Figurenbild insgesamt für das Œuvre von Luciano Castelli an Bedeutung verliert. Der zweite quantitative Höhepunkt dieses Themenkreises fällt in die Jahre 1992 und 1993, nahm also wieder etwas über einem Jahr nach einer Übersiedlung, diesmal von Berlin nach Paris, seinen Anfang, hielt jetzt aber statt vier nur zwei Jahre an und sank anschließend beinahe auf Null. Vielleicht ist diese Parallele des Ansteigens des Interesses von Luciano Castelli an der Darstellung liegender Frauen nach einiger Zeit der Eingewöhnung in eine neue Lebenssituation Zufall. Gewiß darf man bei dieser Entwicklung auch nicht übersehen, daß ein Großteil der 1992 geschaffenen Werke aus Mangel an geeigneten Arbeitsräumen nicht in Paris, sondern in der Toskana entstanden ist. Trotzdem ist es auffällig, daß die höchsten Werte der Anteile der Darstellungen liegender Frauen an der betreffenden Jahresgesamtproduktion jeweils in Zeiten veränderter Lebensumstände fallen, genauer gesagt am Ende der Eingewöhnungsphase in eine neue Lebenssituation stehen und dabei jeweils auf hohem prozentualen Niveau plötzlich auftauchen, um nach einiger Zeit rasch wieder an Bedeutung zu verlieren. Nach 1993 und von da an bis heute trat dieses Themengebiet kaum mehr in Erscheinung. Die psychologischen Implikationen dieser Entwicklung zu analysieren ist hier nicht der Ort, doch ihre statistische Auffälligkeit zu bemerken und für spätere Untersuchungen in Erinnerung zu behalten, ist es wohl.

Über zwei Drittel der Darstellungen liegender Frauen behandeln das Thema als autonomes Bildmotiv auf einfigurigen Bildanlagen. Mehrfigurige Kompositionen finden sich nur zu etwa einem Fünftel, zweifigurige Bildanlagen gar nur noch zu einem Zehntel all dieser Bilder. Ein- und zweifigurige Darstellungen zeigen die liegenden Frauen im unmittelbaren Vordergrund. Dabei wurden die Figuren in aller Regel formatsprengend ins Bild gesetzt und reichen mit ihren Gliedmaßen über die Bildgrenzen hinaus. Oft wurden sie als Halb- oder als Dreiviertelfiguren konzipiert. Ganzfigurige Darstellungen sind innerhalb dieses Themengebietes eher die Ausnahme. Bisweilen wurden die liegenden Frauen auf den Bildern von Castelli, zumal auf einfigurigen Bildanla-

gen, aus erhöhter Perspektive von oben gesehen, so daß sie auf den ersten Blick wie stehende oder halb sitzende Figuren anmuten, tatsächlich jedoch mit ihrem Rücken flach auf einer gepolsterten Fläche oder auf dem Boden liegen. Im Mittel- oder im Hintergrund angesiedelte Liegende gibt es erst gegen Ende der 80er Jahre, wobei diese – meist auf mehrfigurigen Bildanlagen dargestellt – als motivische Fortsetzung der im Vordergrund gezeigten Figuren aufgefaßt sind und keine perspektivische Verkürzungen oder proportionale Verkleinerungen erfahren, so daß auch diese Bilder keine tiefenräumliche Erstreckungen aufweisen, sondern insgesamt wie die Darstellung eines gleichermaßen nahansichtig gesehenen Figurenhaufens erscheinen (z. B. Abb. 348).

Nur selten wurde auf den Darstellungen liegender Frauen deren räumliche Umgebung wiedergegeben. Meist sind sie von abstrakten bzw. abstrakt anmutenden Pinselrhythmen umgeben oder von bunten, manchmal monochromen Farbfeldern hinterfangen, von denen sich nicht immer eindeutig bestimmen läßt, ob sie, wie etwa auf *Tiergarten* zu sehen (Abb. 283), tatsächlich freilandschaftlich gemeint sind, oder sich von den architektonischen Gegebenheiten eines Innenraumes bzw. seines Mobiliars ableiten (z. B. Abb. 213 oder Abb. 331). Gestalterisch ausgespart gebliebene, das Weiß des Bildträgers großflächig in Erscheinung treten lassende Hintergründe gibt es auf den Darstellungen liegender Frauen nicht. Allerdings sind die Liegeflächen, auf denen sich die Figuren befinden, oft kaum zu identifizieren, so daß nicht immer eindeutig zu erkennen ist, ob sich die Frau auf einem Bett bzw. einem Sofa niedergelassen hat oder auf dem blanken Boden.

Auf zwei- und mehrfigurigen Darstellungen kommt es in aller Regel zu einer körperlichen Berührung zwischen den Bildfiguren: zu zärtlichen Liebkosungen oder zu erotischen Tändeleien (z. B. Abb. 202), zumindest aber zu gegenseitigen körperlichen Überlagerungen, wobei die liegenden Frauen meist paar- oder gruppenweise angeordnet wurden (z. B. Abb. 348). Auch schuf Castelli bisweilen solche Bilder, auf denen die liegende Frau lediglich als beigeordnetes Nebenmotiv zu sehen ist (z. B. Abb. 300). Meist ist die liegende Frau selbst jedoch die Hauptfigur dieser Bilder.

Der Frauentyp, den Castelli für seine Darstellungen liegender Frauen bevorzugte, unterscheidet sich grundsätzlich kaum von dem anderer Bilder mit weiblichen Figuren. Es sind auch hier meist schlanke, groß gewachsene Frauen mit sportlich durchtrainiertem Körper und wohlgeformten Brüsten, die der Künstler zeigte. Oft haben sie lange schwarze, gelegentlich auch blonde Haare, die sie offen tragen. Nur manchmal haben sie ihre Haare hinter dem Kopf zusammengebunden. Liegende Frauen, die vollständig bekleidet sind, gibt es im Œuvre von Castelli nicht. Stets wurden sie als Aktfiguren wiedergegeben oder haben sie nichts anderes am Leib als hochhackige Stöckelschuhe und bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe. Manchmal tragen sie auch Strumpfhosen oder Strapse und Mieder oder eine offene Jacke bzw. ein offenes Hemd. In seltenen Fällen bedecken die Liegenden ihre Blöße mit Hilfe eines Tuches oder eines Negligés. Bisweilen tragen sie einteilige Leibwäsche oder einen Badeanzug mit tiefem Dekolleté. Ihre Gesichter sind mit rotem Lippenstift und schwarzer Wimperntusche, manchmal auch mit dunklem Lidschatten aufwendig geschminkt, ihre langen Fingernägel haben sie rot lackiert. Die Positionen der liegenden Frauen sind in aller Regel so angelegt, daß der Betrachter ihre nackten Brüste und den Bereich ihrer Scham, manchmal auch ihren graziösen Rücken und ihr nacktes Gesäß zur Ansicht bekommt. Oft liegen sie mit gespreizten Oberschenkeln dem Betrachter gegenüber, so daß der Zuschauer zumal dann, wenn er aus erhöhter Perspektive auf sie blickt, beste Sicht auf den Bereich ihrer Scham erhält.

Gegen Ende der 80er Jahre begann Castelli damit, das Motiv der liegenden Frau in allegorische Bedeutungszusammenhänge einzubinden, was mit einem rapiden Absinken des Ausprägungsgrads der erotischen Direktheit einher ging und mit einer Veränderung der Farbgebung des Inkarnats der Bildfiguren. Statt in zartem Rosa wurden sie nun überwiegend in Braun und Ocker wiedergegeben. Auch die Umgebung der Figuren wurde

auf den allegorischen Darstellungen oft braun und ockerfarben wiedergegeben (z. B. Abb. 348), während es zuvor (und teilweise auch später wieder, vgl. Abb. 1045) in aller Regel kräftige Farben waren, die der Künstler für den Hintergrund verwendete. Dabei verhielt es sich meist so, daß die mit Bleistift, Ölkreide oder schmalen Pinsel ausgeführte Umrisszeichnung farblich ausgefüllt wurde: manchmal mit kräftigen Tönen (z. B. Abb. 328) oder aber in ausgesprochen zarten Valeurs (in Rosa oder sonstigen Pastelltönen, z. B. Abb. 284, Abb. 337 oder Abb. 341), manchmal eher flächendeckend (z. B. Abb. 277 oder Abb. 329), manchmal aber auch nur partiell und so, daß über weite Bereiche hinweg das Weiß des Malgrunds zu sehen ist (z. B. Abb. 213 oder Abb. 281). Der Bewegungsfluß des Pinsels folgte dabei in aller Regel den körperbaulichen Gegebenheiten und dem organischen Oberflächenrelief des nackten bzw. halb nackten Leibes.

Umgeben wurden die liegenden Frauen mit entweder flächig bemalten Farbfeldern (z. B. Abb. 277, Abb. 329 oder Abb. 341) oder aber mit breit aufgetragenen Pinselrhythmen, deren Bewegungsrichtungen sich überwiegend am Verlauf der Umrisslinie der Figur und an den Formatgrenzen des Bildes orientieren (z. B. Abb. 224) oder aber eigengesetzliche Strukturen entfalten, die ihrerseits auf eine innenräumliche (z. B. Abb. 331) oder freilandschaftliche (z. B. Abb. 342), jedenfalls gegenständlich besetzte Umgebung hinweisen. Die Gestaltungen des Hintergrunds erfolgten gleichfalls überwiegend in kräftigen Valeurs. Oft wurden die Farben in starken Kontrasten bunt neben einander gesetzt (z. B. Abb. 213 oder Abb. 331), manchmal aber auch monochrom aufgetragen (z. B. Abb. 277 oder Abb. 341). Den Malgrund flächig bedeckende Farbfelder wurden meist in beruhigten Pinselbewegungen ausgeführt (z. B. Abb. 341 oder Abb. 351), während nur partiell den Bildgrund bedeckende Pinselrhythmen oft in heftigen Bewegungen aufgetragen wurden und infolge des zügigen, von vehementen Bewegungsausbrüchen getragenen Arbeitens nicht selten von scheinbar versehentlich aufs Bild geratenen Farbrinsalen und Drippings begleitet werden (z. B. Abb. 214 oder Abb. 224).

Stilistisch bzw. gestalterisch unterscheiden sich die Abbildungen liegender Frauen bei Luciano Castelli also grundsätzlich nicht oder nur geringfügig von der stilistischen und gestalterischen Behandlung anderer Motive, die jeweils im gleichen Zeitraum entstanden sind. Weder entwickelte Castelli im Zusammenhang mit dem Thema liegender Frauen neue stilistische bzw. gestalterische Ausdrucksmittel, noch hat er an ihnen bereits früher gefundene stilistische und gestalterische Ausdrucksmittel verworfen. Die charakteristischen Besonderheiten der Darstellungen liegender Frauen im Œuvre von Luciano Castelli liegen nicht im Stilistischen, sondern in erster Linie im Motivischen.

Auch im Rahmen seiner Darstellungen liegender Frauen tendierte Castelli dazu, seine einmal gefundenen Motive gestalterisch und ikonographisch verschiedentlich zu variieren. Dabei konnte es durchaus geschehen, daß das gleiche Sujet erst einige Zeit später mit veränderten gestalterischen Mitteln oder in modifizierten motivischen Zusammenhängen wiederholt wurde. Darstellungen liegender Frauen, die Castelli nur ein einziges Mal ausführte, sind eher selten (z. B. Abb. 190 oder Abb. 341 f).

Die 1986 entstandenen *Schrottplatz*-Bilder, die 1992 geschaffenen Darstellungen aus der Reihe *Der Schlaf* und die unter dem Eindruck der Landschaften der Toskana hervorgebrachten *Aktlandschaften* sind unter dem Aspekt ihrer besonderen allegorischen Bedeutungszusammenhänge gesondert zu besprechen. Während die Bilder aus der Reihe *Der Schlaf* angesichts des darauf sich abzeichnenden Nachwirkens der Gemälde von Ferdinand Hodler in dem Kapitel über Castellis künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken Ferdinand Hodlers behandelt werden (Kap. 4.2.9), sei auf die *Schrottplatz*-Bilder und die *Aktlandschaften* in den beiden nachfolgenden Unterkapiteln näher eingegangen.

4.1.1.3.3 Schrottplatz

Die Idee zu den *Schrottplatz*-Bildern kam Luciano Castelli während seiner Vorbereitungen zu dem Projekt *Ex-Change. Berlin – Manila*, das im Frühjahr 1986 von den Pinaglabanan Galleries in San Juan (Manila) initiiert wurde und die parallele Ausstellung einiger Werke von Luciano Castelli in San Juan und der Werke einiger philippinischer Künstler in Berlin (Galerie Raab) zur Folge hatte¹²². Während Castelli in San Juan Gemälde, diverse Objekte und Installationen zeigte und auch seine Filme, die er mit Rainer Fetting und Knut Hoffmeister in Berlin, auf Lanzarote und in Venedig gedreht hatte, vorgeführt wurden (*A room full of mirrors*, *Venise* und *Piratin Fu*), arrangierte er in den Straßen von Berlin gemeinsam mit Knut Hoffmeister und Dieter Schmucker das ephemere Projekt *Jeepney*, mit dem er die Ausstellung der Künstler aus Manila in der Galerie Raab begleitete. Obschon zwar nicht das *Jeepney*-Projekt an sich, sondern lediglich die Vorbereitungen dazu für die Gemälde von Castelli von Bedeutung sein sollten, sei es im folgenden in aller Kürze beschrieben:

Für das Projekt *Jeepney* wurde ein philippinisches Sammeltaxi aus Manila nach Berlin verfrachtet, das bunt bemalt und mit zahlreichen kleinen Kitschobjekten verziert gewesen ist. Es war ein rostiger und abgewrackter Kleinbus, der eine exotische Note in das Stadtbild brachte. Mit dem laut durch die Straßen rasselnden Gefährt, dem sog. *Manila-Jeepney*, wurden die Ausstellungsbesucher von der Raab-Galerie in der Potsdamer Straße an den Kurfürstendamm befördert, wo ein zweites Sammeltaxi auf sie wartete, das *Berlin-Jeepney*, das kein fahrberaites Auto gewesen ist, sondern ein gestalterisches Pendant zum *Manila-Jeepney* und zu den Sammeltaxen auf den Philippinen. Dieses zweite „Taxi“ wurde als multimediale Installation in Gemeinschaftsarbeit von Luciano Castelli, Knut Hoffmeister und Dieter Schmucker ausgeführt. Kern dieses Objekts bildete ein ausrangierter Jeep, den Castelli einige Monate zuvor aus amerikanischen Armeebeständen angekauft hatte. Zusammen mit Knut Hoffmeister und Dieter Schmucker hatte Castelli den Jeep auseinandergesägt, den Lack entfernt und das Fahrzeug dem Regen ausgesetzt, so daß es nun stark verrostet war. In diesem verwitterten Zustand wurde es um weitere ausrangierte Schrotteile ergänzt und zu einem skurrilen Vehikel zusammengesetzt, daß die drei Künstler abschließend in bunten Farben neu bemalten. Die „Räder“ des *Berlin-Jeepney* bestanden aus großen TV-Monitoren, auf denen Filme von Knut Hoffmeister gezeigt wurden, die eigens für diese Installation aus einer Drehung heraus aufgenommen worden sind. Mit ihnen sollte der Eindruck von Bewegung erzeugt werden. Auch auf dem Fahrersitz war ein Monitor aufgestellt. Dort war das Bild eines Schäferhundes zu sehen, der als virtueller Chauffeur das Fahrzeug „lenkte“. Als Gepäckstücke waren im hinteren Bereich des Sammeltaxis weitere Fernsehgeräte über einander gestapelt. Darauf wurden im bunten Durcheinander die Filme *A room full of mirrors*, *Venise* und *Piratin Fu* abgespielt. Insgesamt handelte es sich bei dem *Berlin Jeepney* um eine bunte, laute und mit den flimmernden Monitoren aus sich heraus leuchtende Installation. Sie blieb während der gesamten Dauer der Ausstellung der philippinischen Künstler in der Galerie Raab aufgebaut und war rund um die Uhr in Betrieb. Besonders nachts war diese „multimediale Lichtskulptur“ (Castelli) eine Attraktion.

Auf der Suche nach geeigneten Gegenständen, die in das *Berlin Jeepney* eingebaut werden könnten, begab sich Castelli – daher war die Erwähnung dieses Projekts bedeutsam – auf diverse Schrottplätze, um dort die Versatzstücke für seine Installation zu finden. Während seiner Erkundungstouren war es ihm erschienen, als hätten die in ihre Bestandteile zerlegten Altwaren eine Seele und als warteten sie nur darauf, durch die Hand des Künstlers zu neuem Leben erweckt zu werden. Die Idee zu den ersten großen Plastiken war geboren: Zu jenen aus Schrotteilen und Fundstücken montierten Objekten, die Castelli im Anschluß an das Projekt *Jeepney* unter

¹²² Pinaglabanan Galleries (Hrsg.), *Ex-Change. Berlin – Manila*, San Juan, 1986.

der Verwendung von verwitterten Fundstücken aus der Umgebung seines Ateliers in Montepulciano in der Toskana geschaffen hat (Abb. 1028 ff). Arbeitsmethodisch ging er dabei mit den Versatzstücken aus verrottetem Blech, rostigem Eisen und verwittertem Holz, mit den abgehalfterten Zahnrädern, Spiralfedern und Bodenblechen, den ausrangierten Fensterscharnieren, Blechdosen und Drahtgeflechten ähnlich um wie mit seinen Bildfiguren, die er ebenfalls oft aus ihrem ursprünglichen szenischen Zusammenhang herausgelöst und zu neuen figurlichen Kompositionen zusammengefügt hat (z. B. Abb. 200). Das Prinzip der additiven Motivzusammensetzung war für Castelli mittlerweile zur Methode geworden.

Auf dem Gebiet der Malerei beschäftigte sich Castelli zu dieser Zeit überwiegend mit der Darstellung weiblicher Aktfiguren. Unter dem Eindruck der Erfahrungen auf den Schrottplätzen in Berlin und in der Gegend rund um Montepulciano stellte er sich, während er im Anschluß an seine Erkundungstouren im Atelier an seinen Aktfiguren malte, vor, wie es wohl wäre, wenn die verwitterten Gegenstände, die er auf den Schuttabladeplätzen gesehen hatte, gleichermaßen weibliche Aktfiguren wären. Dieser spontane Einfall verfestigte sich in der Vorstellung des Künstlers immer mehr. Im Sommer 1988 war es schließlich soweit: Er faßte den Entschluß, seine Vision motivisch umzusetzen. Die Idee der *Schrottplatz*-Bilder war geboren, jener Darstellungen, auf denen Castelli seine Idee von der Anhäufung abgelegter Schrotteile in der Gestalt weiblicher Aktfiguren sichtbare Wirklichkeit werden ließ. Als Modelle für diese Bilder dienten Castelli Birgit Hoffmeister, die Schwester von Knut Hoffmeister, die bis um 1988/89 die Lebensgefährtin des Künstlers gewesen ist, und Alida, eine junge Mischlingsfrau, die Castelli seit 1986 verschiedentlich porträtierte. Auf seinen *Schrottplatz*-Bildern gab er die beiden Frauen gleich mehrfach wieder: Simultan auf dem selben Bildgeviert in verschiedenen Körperhaltungen und aus verschiedenen Blickwinkeln heraus gesehen, liegend zumeist, manchmal mit geschlossenen Augen als Schlafende, manchmal mit offenen Augen als diesseitsentrückt ihre Blicke im Nichts sich verlieren lassende oder verträumt vor sich hin dösende weibliche Aktfiguren.

Schrottplatz 1 (Abb. 345) zeigt im Zentrum Birgit als ruhenden Frauenakt. Sie liegt mit in die Tiefe des Bildraums fluchtender Körperachse bäuchlings auf der Erde, hat ihr linkes Bein leicht angewinkelt und ihren rechten Arm gerade ausgestreckt. Ihr Kopf lastet auf diesem ausgestreckten Arm, wurde dabei jedoch bildauswärts auf die Seite gelegt, so daß der Betrachter das Gesicht dieser Bildfigur schräg von vorne zu sehen bekommt. Ihre linke Schulter hat Birgit infolge der seitlichen Wendung des Kopfes etwas angehoben, so daß ihr linker Oberarm von dort aus in der perspektivischen Verkürzung senkrecht nach unten ragt, während der Unterarm und die Handinnenfläche eben auf der Erde liegen. Das rechte Bein der Figur ist gerade ausgestreckt und ragt, ebenso wie das angewinkelte linke, über den rechten Bildrand hinweg. Ihr Körperausdruck und der Ausdruck ihres Gesichts sind völlig entspannt. Mit gerade ausgerichteten Augen schaut sie, scheinbar ohne auf ein konkretes Ziel zu treffen, träumerisch und gedankenverloren ins Leere. Ihre Diesseitsentrücktheit ist frei von dem Versuch, beim Betrachter einen bestimmten Eindruck von sich zu erzeugen. Bei dieser Figur handelt es sich nicht um eine Frau, die sich vor den Augen des Betrachters demonstrativ in Szene setzt, sondern um die Darstellung einer natürlich sich gebenden Person, deren Nacktheit als Attribut für ihre jugendliche Reinheit steht und deren entspanntes Liegen als körpersprachlicher Ausdruck für ihr unschuldiges Wesen steht.

Überschnitten wird Birgit von der im Profil mit überproportional vergrößerten Schenkeln wiedergegebenen Alida. Sie lehnt mit ihrem Rücken an der Taille der Birgit und streckt ihren Oberkörper so weit nach hinten, daß nur noch ihr Rumpf und die nach hinten ausgestreckten Arme zu sehen sind, nicht aber ihr Kopf, der zwischen den Armen völlig verschwindet. Durch die Überdehnung des Oberkörpers verflachen sich ihre Brüste zu gelinde gewölbten, dabei nach oben weisenden Hügelchen. Ihr linkes Bein hat sie mit ausgestrecktem Fuß geradeaus ge-

richtet. Auch ihr rechtes Bein weist mit seinem Oberschenkel nach vorne. Das Knie des rechten Beines ist jedoch spitz eingewinkelt, so daß der Unterschenkel nach rückwärts verläuft und mit der Ferse gleichzeitig als Sitzfläche dient. Ihr rechter Fuß schaut unter dem Gesäß hervor. Die weit nach hinten gedehnte Körperhaltung der Alida ist nicht ganz frei von ausdrucks sprachlichem Pathos, wirkt aber trotz der physischen Anstrengung, unter der sie eingenommen wurde, dennoch graziös und mit Leichtigkeit bewerkstelligt.

Der in der Mitte des Bildes gezeigten zentralen Figurengruppe vorgelagert erscheint ein zweites, in seinen Proportionen etwas kleiner ausgefallenes Figuren paar am unteren Bildrand. Birgit, die Hellhäutige, liegt erneut bäuchlings am Boden, in umgekehrter Richtung jetzt, nämlich mit dem Kopf nach rechts, doch gleichfalls mit leicht in die Tiefe des Bildraums sich erstreckender Körperachse. Der spitz ausgestellte Ellbogen ihres linken Armes stößt beinahe an den rechten Bildrand, während der Unterarm angewinkelt wurde und mit den Fingerspitzen knapp über den unteren Bildrand hinweg reicht. Auch diesmal hat Birgit ihren Kopf seitlich auf den Oberarm gelegt, so daß ihr Gesicht in liegender Position von vorne zu sehen ist. Allerdings scheint sie – die geschlossenen Augen und der entspannte Gesichtsausdruck deuten darauf hin – in tiefen Schlaf gesunken. Durch die seitliche Wendung des Kopfes ergab es sich ähnlich, wie es bereits bei der Figur in der Mitte des Bildes zu beobachten war, daß auch hier die Schulterachse in die Schräge genommen wurde, wobei der rechte Oberarm steil nach unten weist und der angewinkelte Unterarm sowie die leicht gewölbte Hand flach auf dem Boden liegen. Quer über ihrem Rücken lastet ein weiteres Mal die Figur von Alida. Sie hat ihre Arme wieder über den Kopf genommen und lehnt ihren Oberkörper so weit zurück, daß hinter den gestrafften Brüsten von ihrem Kopf nur noch das hochgestellte Kinn zu sehen ist. Die zwar immer noch stark verkürzte, doch etwas mehr vom Oberkörper der Figur zeigende Ansicht ergibt sich aus dem veränderten Blickwinkel, aus dem heraus die Figurengruppe gegenüber dem Paar in der Mitte des Bildes zu sehen ist: nämlich aus einer leichten Draufsicht der jetzt nicht mehr im strengen, sondern nur noch im halben Profil wiedergegebenen Figur. Der veränderte Blickwinkel gibt auch die gegenüber der Alida in der Mitte des Bildes leicht modifizierte Beinhaltung zu erkennen. Ihr rechtes Bein hat sie – analog zum linken Bein der weiter oben gezeigten Alida und sicherlich nicht zufällig zu diesem parallel verlaufend – gerade ausgestreckt, ihr linkes Bein hingegen hat sie eingewinkelt und den Unterschenkel unter die Kniekehle ihres rechten Beines geschoben, so daß der linke Fuß der Figur jetzt hinter dem ausgestreckten Oberschenkel hervorschaut.

Aus einer etwas anderen Perspektive ist schließlich das dritte Figuren paar wiedergegeben, das am oberen Bildrand zu sehen ist. Die bäuchlings am Boden liegende Birgit ist diesmal schräg von hinten dargestellt. Während sie ihr linkes Bein in Richtung des Betrachters nach hinten streckt, hat sie ihr rechtes Bein angewinkelt und mit dem Unterschenkel über die Kniekehle des linken Beines geschlagen. Ihren Kopf hat sie auf die Seite gekehrt und auf den gerade ausgestreckten, dabei in die Tiefe des Bildraums weisenden linken Arm gelegt. Grundsätzlich entspricht ihre Körperhaltung ziemlich exakt der Körperhaltung der in der Mitte des Bildes gezeigten Liegenden, wenngleich Birgit jetzt aus einem anderen Blickwinkel heraus, nämlich schräg von hinten statt von der Seite, sowie in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben wurde. Die Körperhaltung der Alida hingegen sowie der Blickwinkel, in dem sie dargestellt wurde, hat sich gegenüber der mittleren Figurengruppe nicht verändert. Verändert hat sich lediglich die seitliche Ausrichtung der Figur, die jetzt nicht mehr im Profil nach links, sondern im Profil nach rechts wiedergegeben wurde. Die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiederholte Körperhaltung der Alida zeigt, mit welcher spielerischen Leichtigkeit Castelli dann, wenn er seine Bilder nach dem Prinzip der additiven Motivzusammensetzung schuf, mit den betreffenden Figuren umgegangen ist

und wie er seine zuvor fotografisch abgelichteten Modelle nach Belieben drehte und wendete, um am Ende zu einer in sich geschlossenen figürlichen Gesamtkomposition zu gelangen.

Auf *Schrottplatz 2* (Abb. 346) tauchen einige Figuren aus dem ersten Bild dieser Serie wieder auf. Im Zentrum erscheint, allerdings in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben, das Paar der schräg von hinten gesehenen Birgit und der darüber liegend streng von der Seite dargestellten Alida, das auf der ersten Fassung am oberen Bildrand zu sehen war. Rechts dahinter ist jenes Paar zu erkennen, das auf der ersten Version am unteren Bildrand gezeigt wurde; links darunter erscheint in spiegelbildlicher Seitenverkehrung das Figuren paar, das auf der ersten Fassung im Zentrum des Bildes zu sehen ist. Ergänzt werden diese drei Paare von jenen am oberen Bildrand links und rechts sowie am unteren Bildrand rechts gezeigten, motivisch einander entsprechend im Profil wiedergegebenen Büsten der entspannt und mit gelöstem Körperausdruck als Schlafende flach auf dem Rücken liegenden Alida, die mit ihrem nackten Leib jeweils über den seitlichen Bildrand hinausragt. Während die drei Figurenpaare in der Mitte des Bildes aus immer wieder veränderten Blickwinkeln und in leicht von einander abweichenden Körperhaltungen wiedergegeben wurden, handelt es sich bei den drei entlang der unteren und der oberen Formatgrenzen angeordneten Liegenden um die einander entsprechende Darstellung ein und der selben, lediglich in ihrer Seitenausrichtung variierten Bildfigur.

Schrottplatz 2 ist das figurenreichste Gemälde dieser Serie. Anschließend geschaffene Bilder zeigen nur noch ein, höchstens zwei Figurenpaare, wobei sich deren Abstand zueinander gegenüber der ersten und der zweiten Darstellung um einiges vergrößert hat, was die Komposition der betreffenden Gemälde insgesamt deutlich beruhigte. Auf *Schrottplatz 4* (Abb. 347) beispielsweise erkennt man im Vordergrund zunächst nur noch ein einziges Figuren paar. Birgit liegt diesmal nicht bäuchlings auf der Erde, sondern kauert wie kraftlos zusammengesunken mit allen Vieren am Boden. Sie stützt ihren zur Seite geneigten Oberkörper mit den Armen vom Boden ab und versucht scheinbar mit letzter Kraft, dieser Position durch ihre flach auf die Erde gelegten Unterarme Stabilität zu verleihen. Ihre Schenkel sind, als hätte sie sich bis vor Kurzem im Grätschsitz befunden, weit gespreizt. Ihr rechtes Bein ragt mit in die Höhe gestelltem Knie über die linke Formatgrenze hinaus, ihr linkes Bein wurde stark angewinkelt und seitlich auf den Boden gelegt, so daß der Oberschenkel bildflächenparallel nach rechts, der Unterschenkel bildflächenparallel nach links gerichtet ist. Der von der Wade ihres rechten Beines überschrittene Fuß scheint mit seinen Zehen den linken Bildrand zu berühren, reicht womöglich gar darüber hinaus. Die zwischen den Oberschenkeln klaffende Scham ist, ungeachtet der von links nach rechts stark abfallenden Beckenachse, in unmittelbarer Vorderansicht wiedergegeben, während der Oberkörper der jungen Frau sich vom Unterleib bis zu den Schultern hin und schließlich bis zu ihrem gesenkten Haupt vom halben ins Dreiviertelprofil und zu guter Letzt in eine strenge Seitenansicht kehrt. Ihren Kopf vermag Birgit kaum mehr aufrecht zu halten. Wohl ist er noch nicht mit seiner Stirn auf den Boden gesunken, doch die langen, über den Kopf geschlagenen Haare liegen mit ihren Spitzen bereits auf der Erde auf.

Hinter der kraftlos zusammengesunkenen Birgit kauert die diesmal mit ihrem Gesicht porträtgenau wiedergegebene Alida. Sie scheint bereits in tiefen Schlaf gesunken und lastet mit dem ganzen Gewicht ihres nackten Körpers auf dem Rücken ihrer Freundin – nicht rücklings diesmal, sondern mit ihrer Vorderseite. Ihr Haupt ruht mit aufgestütztem Kinn auf den Schultern von Birgit. Ihren rechten Arm hat Alida über den Rücken von Birgit gelegt, mit ihrer rechten Hand faßt sie ihrer Freundin wie bei einer Umarmung zärtlich an die Schulter. Ihren linken Arm hat Alida mit nach oben gerichteter Handinnenfläche kraftlos zur Seite gestreckt. Die Hand reicht dabei bis an den rechten unteren Bildrand. Wäre sie, wie es scheint, nicht in tiefen Schlaf gesunken, käme Alida dem Betrachter vor wie die Beschützerin von Birgit (vgl. Abb. 343). So aber ruht sie auf dem Rücken ihrer Freundin,

die unter dieser Last zusammengebrochen ist und der es angesichts ihrer schwindenden Kräfte nicht gelingt, sich von dem über ihr lagernden Körper zu befreien. Beinahe scheint es, als wäre das Thema dieses Bildes metaphorisch gemeint und als handele es sich hierbei um eine Allegorie auf die Nacht, die in Gestalt der dunkelhäutigen, schwer sich über die Personifikation des Tages legenden Alida als Schlafende dargestellt ist. Mit dem Gewicht ihres dunklen Körpers nimmt sie der Personifikation des Tags (der hellhäutigen Birgit) ihre letzte Kraft.

Bei genauerem Hinsehen erkennt man hinter der zentralen Figurengruppe zwei weitere weibliche Aktfiguren. Die eine liegt, mit ihrem Oberkörper rechts hinter dem Kopf der Alida zu sehen, mit ihrem ausgestreckten Bein links über den Bildrand hinaus reichend, nach der Art der Birgit am unteren Bildrand des Gemäldes *Schrottplatz 2* bildflächenparallel und bäuchlings am Boden, die andere hat sich mit weit zurück gestrecktem Oberkörper Rücken an Rücken quer darüber gelegt. Sie ist schräg von der Seite gesehen, hat ihr rechtes Knie spitz in die Höhe gerichtet und wirft ihren Kopf so weit nach hinten, daß ihr Kinn beinahe eine gemeinsame Linie mit dem Hals, den Brüsten und der oberen Bauchdecke bildet. Der vorgewölbte Unterleib ist von einem geheimnisvollen Licht beschienen, ebenfalls die Spitze des aufgestellten Knies und die Schulterpartie der unter ihr am Boden liegenden zweiten Figur. Beide Gestalten sind um einiges größer ausgefallen als das Figuren paar im Vordergrund. Doch sind sie zugleich in jenes nebulöse Dunkel getaucht, das sie vor dem Auge des Betrachters beinahe unkenntlich macht und stattdessen in eine von weichen Formen fließende Hügelandschaft verwandelt. Erst nachdem es dem Betrachter gelungen ist, den dunklen Farbnebel des Hintergrunds mit seinen Augen zu durchdringen, erkennt er nach und nach entlang der mit schwarzer Ölkreide ausgeführten Umrißzeichnung den figürlichen Zusammenhang dieser hügeligen Formationen.

Die romantische Stimmung, die das im Vordergrund gezeigte Figuren paar ausstrahlt und die sich im Hintergrund mit den dort angedeuteten Schattenwesen fortsetzt, wird durch die gestalterische Behandlung des Bildes unterstützt. Der bleierne Nebel im Hintergrund, die vorne in einen jähen, dahinter in einen diffusen Wechsel von Hell und Dunkel getauchten schwarzbraunen, goldenen und ockerfarbenen Töne, schließlich die motivische Verschleierung des figürlich besetzten Hintergrunds verleihen dieser Darstellung etwas Sphärisches und lassen sie wie eine seelenschwere Vision erscheinen. Ohne motivisch oder stilistisch unmittelbar an die Bilder der Romantik anzuknüpfen, atmet die von dramatischen Lichtwechseln und feierlichem körpersprachlichem Pathos getragene Darstellung doch die geheimnisvolle Tristesse der Gemälde von Caspar David Friedrich. Auch erinnert sie mit ihrem diffusen Hintergrund an die grandiosen Nebel von William Turner und mit ihrem dramatischen Clairobscure an das mysteriöse Helldunkel von Johann Heinrich Füssli. Gerade an Füsslis Tuschzeichnungen mag man sich erinnert fühlen, deren meist dicht hinter den Figuren gesetzte Brüche den Bildraum in ein unmittelbares Vorne und ein davon losgelöstes Dahinter zerreißen und den fließenden Übergang einer kontinuierlich sich erstreckenden Tiefenräumlichkeit jäh unterbricht. Durch die gestalterische Annäherung Castellis an die Werke einiger der wichtigsten Vertreter der Romantik bereitete der Künstler seine Auseinandersetzung mit der Malerei des 19. Jahrhunderts vor, die kurz nach den *Schrottplatz*-Bildern erfolgen sollte. Insbesondere die Bilder von Ferdinand Hodler und dessen Gemälde *Die Nacht* wurden für Castelli eine wichtige Quelle der Inspiration, jene Darstellung, auf der gleichfalls in meist paarweiser Anordnung auf dem Boden liegende, teilweise mit schwarzen Tüchern bedeckte schlafende Aktfiguren zu sehen sind, wie sie auf den *Schrottplatz*-Bildern – allerdings auf den ersten Fassungen deutlicher erkennbar als auf den letzten Versionen dieser Serie – einen unmittelbaren ikonographischen Nachklang fanden.

Das letzte Bild dieser Serie, das Gemälde *Schrottplatz 5* (Abb. 348), reduziert die figürliche Szene auf die Darstellung des bereits auf *Schrottplatz 4* im Vordergrund gezeigten, diesmal jedoch farblich nivellierten, näm-

lich in gelblichem Ocker einheitlich wiedergegebenen Figurenpaares. Die beiden Aktfiguren, hier enger von den seitlichen Formatgrenzen überschritten und aufgrund des quadratischen Bildausschnitts scheinbar aus einer näheren Ansicht heraus wiedergegeben als auf *Schrottplatz 4*, sind erneut vor einem nebelverhangenen Hintergrund dargestellt. Abermals erst nach genauem Hinsehen erkennt man unter diesem Nebel die mit weißer Farbe im Umrißlinienstil erfaßten Konturen eines mit angehobenem Oberkörper bildflächenparallel auf der Seite liegenden Frauenaktes. Diese Figur, die mit ihrem Kopf beinahe an den linken Bildrand stößt, stützt sich mit ihrem rechten Arm vom Boden ab und hat ihren linken Arm leicht eingewinkelt. Mit rückwärts gewendetem Kopf blickt sie über ihre linke Schulter hinweg in Richtung des vorderen Figurenpaares. Die rechts hinter dem Kopf der Alida zunächst wie ein Hügel erscheinende Wulst entpuppt sich dabei als die ausgestreckten, über den rechten Bildrand hinaus reichenden Beine dieser Frauenfigur, die ursprünglich mit einem braunen, an seinen lichtbeschienenen Partien ockerfarbenen schimmernden und in seinen Schattenbereichen schwarz abgedunkelten Inkarnat auf die Leinwand gebracht worden ist, später jedoch, nachdem auch die beiden Figuren des Vordergrunds fertiggestellt waren, mit reichlich über das Bild gegossenem Lösungsmittel wieder ausgeschwemmt wurde. Was nach dieser Auslöschung von der monumentalen Hintergrundfigur übrig geblieben ist, sind deren partielle Weißgrundierung an den lichtbeschienenen Stellen und einige verwischte Spuren der mit weißer Ölkreide gezogenen Konturen. Die braunen und schwarzen Töne, mit denen die Bildfigur ursprünglich ausgemalt war, lagerten sich an der unteren Bildkante des auf den Kopf gestellten Gemäldes ab und trockneten dort fest, wo sich jetzt – nach Vollendung des Bildes und dessen wieder „richtig herumgedrehter“ Aufstellung – die obere Formatgrenze befindet. Zusammen mit der ehemaligen Schwarzgrundierung des Hintergrunds bilden sie jene schwarzgrauen, unter der Beimischung von Braun und Ocker teilweise auch ins Schwarzbraune und ins Schwarzgrüne changierende Wolken, aus deren bedrohlich über den beiden Hauptfiguren lastendem Dunst sich der graubraune Nebel wie ein giftiger Niederschlag ergießt.

Außer der mit weißen Konturen umrissenen Frauengestalt, in der das Bildnis von Birgit zu erkennen ist, lassen sich im Hintergrund weitere Konturen menschlicher Gliedmaße ausmachen, die dem Betrachter suggerieren, es befänden sich noch andere „ausgelöschte“ Wesen auf diesem Gemälde. Dadurch, daß die Umrisse der monumentalen Hintergrundgestalten kaum noch zu erkennen sind und sich deren physische Präsenz in den ausgeschwemmten Farben aufgelöst hat, wirken diese Nebelgestalten noch gespenstischer als die beiden Hintergrundfiguren des Gemäldes *Schrottplatz 4*. Der überdimensionalen Größe dieser liegenden Frauenakte wegen und angesichts ihrer weich fließenden Rundungen erinnern sie an hügelandschaftlich ausgebildete Fleischberge. Dadurch aber, daß sie sich als transluzide Nebelwesen im Nichts verlieren, erinnern sie zugleich auch an Darstellungen von Geistern, Engeln, Dämonen oder geheimnisvollen Kolossen, wie sie den Menschen als mystische Archetypen in halluzinogenen Visionen erschienen sind.

Die sphärische Auflösung der Bildfiguren war ein neuer Zug auf den Gemälden von Luciano Castelli. Sie erinnert als Topos an die Aquarelle von 1976 (Abb. 84-94), läßt zugleich aber auch an die Malerei der Romantik denken: beispielsweise an die graubraunen Nebelbilder von William Turner oder an die in ein dramatisches Helldunkel getauchten Darstellungen von Alpen und Nachtmahren auf den Bildern von Johann Heinrich Füssli. Weniger neu an den *Schrottplatz*-Bildern ist hingegen die Neigung des Künstlers, auf einem Gemälde die selbe Figur gleich mehrfach von verschiedenen Seiten und in unterschiedlichen Blickwinkeln wiederzugeben. Zum ersten Mal begegnet man diesem Prinzip der motivischen Simultaneität im Œuvre von Luciano Castelli auf der 1972 entstandenen Darstellung *Hydrant* (Abb. 23), auf der mehrere bald deutlich zu erkennende, bald unter ihren Fontänen verschwimmende Wasserhydranten zu sehen sind. Im Jahr darauf fügte Castelli auf einer Seite aus

dem *Transformer*-Fotoalbum sechs Fotografien zu einem ästhetischen Ganzen zusammen, auf denen sich der Künstler in verschiedenen Posen und aus unterschiedlichen Perspektiven heraus als effeminiertes Vamp in Szene setzt (Abb. 8). Ebenfalls 1973 ist auch die Fotoserie *Spiegelsaal* entstanden, die Castelli mit seiner transvestitischen Aufmachung in verschiedenen Posen aus mehreren Blickwinkeln zeigt (Abb. 33-43). Die charakteristische Innenausstattung des Spiegelsaals bot dem Künstler zum ersten Mal die Möglichkeit, sich dem Betrachter von mehreren Seiten gleichzeitig zu präsentieren. Auf dem Gebiet der Malerei gelangte das Prinzip der motivischen Verdoppelung einer Bildfigur erstmals auf den 1981 entstandenen Gemälden mit Molinier-Frauen zur Anwendung (Abb. 198 f). Daß Castelli die figürliche Simultaneität gerade im Rückgriff auf die Motivsprache seines früheren Künstlerfreundes Pierre Molinier zur Darstellung brachte, ist nicht weiter verwunderlich, denn Molinier hatte auf seinen 1974 nach Castelli als Modell geschaffenen Fotografien durch spiegelbildliche Doppelbelichtungen und Retuschen einen ganz ähnlichen Effekt erzielt. In diesen Arbeiten liegt der eigentliche Ursprung für die simultane Figürlichkeit auf den Bildern von Luciano Castelli.

Aber auch während der Zusammenarbeit von Castelli und Salomé kam es auf deren Gemeinschaftsbildern aus den Jahren 1979 und 1980 immer wieder zur mehrfachen Abbildung der gleichen Figur, die jeweils eine unterschiedliche Körperhaltung einnimmt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus gesehen wurde (z. B. Abb. 133, Abb. 140 und Abb. 160) oder die in einander entsprechenden Posen und Blickwinkeln als motivische Wiederholung zwei- oder mehrfach auf dem selben Bildgeviert erscheint (z. B. Abb. 138). Beide Wiederholungsformen, die der exakten motivischen Verdoppelung ebenso wie die der leicht sich unterscheidenden Körperhaltung einer mehrfach wiedergegebenen Bildfigur, übernahm Castelli für seine eigenen Werke. Dabei sind unter anderem einige Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund zu nennen, die er, angeregt durch die Performance *The bitch and her dog*, ab 1982 ausgeführt hat und auf denen er sich nach einfigurigen Anfängen (z. B. Abb. 777) ab 1982 gleich mehrfach porträtierte (z. B. Abb. 781). Als Fortsetzung dieser Bildidee schuf Castelli 1984 und 1985 einige motivisch auf verschiedene Standbilder aus dem bis zu sechsfach belichteten Film *Venise* zurückgehende Darstellungen mit einer ganzen Meute von menschlichen Hunden, die in unterschiedlichen Posen zu sehen sind (z. B. Abb. 852) sowie 1987 die Serie *Rudel* (Abb. 920-922), die mit der simultanen Darstellung der selben Bildperson den 1988 geschaffenen *Schrottplatz*-Bildern unmittelbar vorausgegangen sind (Abb. 924) und im nachhinein nicht ohne Hintersinn durch den Künstler selbst als *Kleiner Schrottplatz* betitelt wurden (Abb. 926).

Nicht nur auf den Hundebildern gelangte das Verfahren der mehrfachen Darstellung der gleichen, in verschiedenen Posen und in unterschiedlichen Ansichten wiedergegebenen Bildfigur zur Anwendung, auch auf einigen seiner teilweise in Zusammenarbeit mit Rainer Fetting geschaffenen *Indianer*-Bilder (z. B. Abb. 174 f und Abb. 798), auf seinen Frauenbildern (z. B. Abb. 409 ff), auf einigen seiner Männerbilder (z. B. Abb. 613 ff) und schließlich auf seinen Selbstdarstellungen (z. B. Abb. 851 ff oder Abb. 883 f) begegnet man diesem Prinzip der Mehrfachdarstellung der selben Bildfigur immer wieder. Selbst Castellis *Papageien*-Bilder, die frühen wie die späten (Abb. 1065 ff), seine Darstellungen mit den Giacometti-Plastiken (Abb. 995 ff, Abb. 1004 f oder Abb. 1011 f) oder die etwas später entstandenen Entwürfe für das Gemeinschaftsprojekt mit Jean Tinguely (Abb. 1126) können unter diesem Aspekt der Simultaneität gesehen werden. Nach den *Schrottplatz*-Bildern von 1988 sollten es insbesondere die von den Werken Ferdinand Hodlers inspirierten Darstellungen (z. B. Abb. 422 ff, Abb. 431 f oder Abb. 495 ff) sowie einige Doppelporträts von Alexandra sein (z. B. Abb. 510 oder Abb. 521), auf denen der Künstler das Prinzip der figürlichen Simultaneität angewendet hat. Nach einer kurzen Pause an-

fangs der 90er Jahre fand das mehrfache Nebeneinander der selben Bildfigur ab 1993/94 in den *Revolving Paintings* eine arbeitsmethodische Fortsetzung (z. B. Abb. 442).

Diese kleine Übersicht belegt, daß das Prinzip der mehrfachen Darstellung ein und der selben Bildfigur, die aus gleichen oder verschiedenen Blickwinkeln heraus gesehen sowie in den selben oder in von einander abweichenden Körperhaltungen gezeigt wird, von Castelli in vielen Phasen seines künstlerischen Schaffens angewendet wurde und so, wie es auf den *Schrottplatz*-Bildern zum Einsatz gelangte, seine Voraussetzung in seinem eigenem Œuvre hat. Dabei ist diese Darstellungsmethode keineswegs die Erfindung von Castelli selbst. Die Geschichte der bildenden Kunst kennt zahlreiche Werke, auf denen die gleiche Figur zwei- oder mehrfach zu sehen ist. Eines der berühmtesten Beispiele ist die mit Pastellkreiden in Lebensgröße ausgeführte Darstellung *Erinnerungen* des Belgischen Malers Fernand Khnopff, das im simultanen Nebeneinander gleich sieben Mal das Bildnis der Schwester des Künstlers zeigt¹²³. Als Vorlagen dienten Khnopff ganzfigurige Porträtfotografien, die er motivisch zu einer vielfigurigen Gesamtkomposition zusammenfügte. Ferdinand Hodler machte sich das Prinzip der figürlichen Simultaneität zur Arbeitsmethode und entwickelte daraus das Prinzip des *Parallelismus*. Karl Hubbuch, einer der Hauptmeister der *Neuen Sachlichkeit*, schuf unter dem Titel *Zweimal Hilde* ein eigentümliches Doppelporträt, das die Frau des Künstlers in unterschiedlichen Posen mit unterschiedlicher Kostümierung zeigt, so daß die beiden Figuren wie Zwillingsschwestern neben einander erscheinen¹²⁴. Ähnlich verhält es sich auf einigen Darstellungen aus jüngerer Zeit, beispielsweise auf einigen Gemälden von Johannes Grützke oder in der 1992 in Kassel gezeigten Installation von Charles Ray, bei der die Figuren in ein körperliches Miteinander mit sich selbst treten¹²⁵. Doch nicht nur Künstler des 19. und des 20. Jahrhunderts, auch die Alten Meister übten sich bisweilen in der mehrfachen Darstellung der selben Figur, die sie allerdings oft so wiedergegeben haben, als handele es sich bei ihnen um verschiedene Personen. Peter Paul Rubens zeigt auf seinem Gemälde *Nymphen, Satyrn und Hunde* am linken Bildrand drei körperbaulich identische, mit ihren Gesichtszügen und ihren Frisuren einander entsprechende schlafende Nymphen, von denen mindestens zwei nach dem gleichen Modell geschaffen wurden¹²⁶. Eine besondere Variante der Bildniskunst war das während des 17. Jahrhunderts in Mode gekommene Mehrfachporträt, für das unter anderem Anthonis van Dyck, Philippe de Champaigne oder Hyacinthe Rigaud berühmt gewordene Beispiele lieferten. Während Doppelporträts die Person meist in zwei unterschiedlichen Ansichten zeigen, wurde die Figur auf Trippelporträts am linken Bildrand meist im Profil nach rechts, in der Mitte en face und rechts außen im Profil nach links wiedergegeben, so daß der Betrachter alles in allem eine umfassende Vorstellung vom äußeren Erscheinungsbild der oder des Porträtierten erhalten hat. Oft wurden solche Mehrfachporträts dazu angefertigt, Bildhauern als Vorlage für ihre Porträtbüsten zu dienen. Doch auch der Nachwelt sollte durch die simultane Ansicht aus unterschiedlichen Blickwinkeln ein möglichst vollständiges Abbild der betreffenden Person überliefert werden.

Daß es sich bei den Doppel- oder Dreifachporträts des 17. Jahrhunderts um die „narzißhaft reflexive Ich-Aufspaltung eines solitären Individuums“ handeln würde, „das im Dialog mit sich sein Selbst erkundet“¹²⁷, ist eine sehr moderne Interpretation, die für die Darstellungen des freudianischen und postfreudianischen Zeitalters eher zutreffen mag als für die Werke der Alten Meister. Auf solchen Darstellungen hingegen, auf denen die Figuren ihr Spiegelbild studieren, ist die reflexive Selbsterkundung durchaus ein Thema. Eines der berühmtesten Beispiele dieses ikonographischen Typus ist das Gemälde *Venus mit dem Spiegel* von Diego Velázquez (Anm.

¹²³ Ferdinand Khnopff, *Erinnerungen*, 1889, Pastell auf Leinwand, 127 x 200 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts.

¹²⁴ Karl Hubbuch, *Zweimal Hilde*, 1923, Öl auf Leinwand, 150 x 77 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

¹²⁵ Charles Ray, *Oh Charley, Charley, Charley*, 1991/92, Installation, ca. 170 x 300 x 300 cm, in Besitz des Künstlers.

¹²⁶ Peter Paul Rubens, *Nymphen, Satyrn und Hunde*, Öl auf Leinwand, Zürich, Privatsammlung.

91), auf dem es dem Künstler gelungen ist, den Blick des Betrachters auf den nackten Rücken der Liegenden mit der Darstellung ihres Antlitzes zu verbinden. Der Spiegel, der das Gesicht der Venus reflektiert, wirkt dabei wie ein „Bild im Bild“ und macht deutlich, mit welchem Darstellungstypus dieses Gemälde ikonographisch im Zusammenhang steht: mit dem des Porträtistenbildes, das den malenden Künstler zeigt, der eine vor ihm befindliche Person porträtiert und seine Staffelei so aufgestellt hat, daß der Betrachter sowohl das Porträt als auch das Modell gleichzeitig zu sehen bekommt. Der Prototyp des Porträtistenbildes ist die Darstellung des hl. Lukas, des Schutzpatronen der Maler¹²⁸, der die Muttergottes porträtiert¹²⁹. Ein thematisches und ikonographisches Äquivalent hat der Typus des Lukasbildes in den Darstellungen des griechischen Malers Apelles, der für seine naturalistische Darstellungskunst berühmt gewesen ist, oder – das gleiche Thema zu einem profanen Genre umdeutend, dabei oft nicht frei von narzißtischen Selbstbeäugungen – in den Selbstporträts eines Malers, der sein Bildnis nach einem Spiegel anfertigt. Während das Porträtistenbild (Darstellungen des Lukas, des Apelles oder des sich selbst porträtierenden Malers) eine bestimmte Person als „Bild im Bild“ aus beinahe unverändertem Blickwinkel wiederholt, zeigt Velázquez auf seiner *Venus mit dem Spiegel* die selbe Figur aus gegensätzlichen Perspektiven. Einen Schritt weiter ging Antoine Wiertz mit seiner Darstellung *Die Romanleserin*, auf der die sich auf ihrem Bett räkelnde und in dem neben ihr aufgestellten Spiegel motivisch sich wiederholende Nackte zugleich schräg von der einen und schräg von der anderen Seite betrachten läßt¹³⁰. Die simultane Darstellung disparater Ansichten der selben Bildfigur steht hier unzweifelhaft im Dienst der Augenlust des Betrachters, der im gleichen Moment sowohl die eine wie die andere Ansicht ihres nackten Leibes studieren kann. Besondere Delikatesse gewinnt die Doppelansichtigkeit der Bildfigur auf dem Gemälde der Lola Montez von Franz Xaver Winterhalter, auf dem sich die Porträtierte, während sie einen Bach überquert, so in der Wasseroberfläche spiegelt, daß unter den schweren Röcken ihre nackte Scham zu sehen ist¹³¹. In einer gewissen ikonographietypologischen Verwandtschaft mit dem Motiv der gespiegelten Bildfigur stehen schließlich auch solche Bilder, auf denen verschiedene Personen aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus wiedergegeben werden. Gerade das Motiv einer Gruppe von Badenden bietet sich als Thema für die Darstellung der verschiedenen Ansichten des menschlichen Körpers an. Aber auch Motive tanzender, spielender oder im Wettkampf sich messender Bildfiguren, deren Posen von der Kraft und der Anmut des menschlichen Leibes erzählen, auch von seiner erotischen Reizwirkung, sind für derlei multiple Figurationen geradezu prädestiniert. Vor dem Hintergrund dieser weit zurückreichenden Tradition der simultanen Darstellung ein und der selben Bildfigur oder mehrerer, konstitutionstypologisch oft stark einander sich ähnelnder Bildfiguren, die mit dem Motiv der *Drei Grazien* schließlich bis in die Antike zurückverfolgt werden kann, erweisen sich die *Schrottplatz*-Bilder von Luciano Castelli zugleich als Versuch, dem Betrachter unterschiedliche Ansichten des menschlichen Körpers zu präsentieren.

¹²⁷ Norbert Schneider, *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*, Köln 1994, S. 136.

¹²⁸ Der seit gegen Mitte des 14. Jahrhunderts nachgewiesene Typus der sog. *Lukasbilder* bzw. der *Lukasmadonnen* geht auf die Überlieferungen des Canonicus Nicolaus Maniacutius aus der Zeit um 1180 zurück, die im 13. Jh. von Jacobus de Voragine (um 1228/30-1298), dem Verfasser der *Legenda Aurea*, ergänzt und seither als *Legende von Lukas dem Maler* verbreitet wurden. Vertiefend hierzu siehe u.a. Ernst von Dobschitz, *Christusbilder. Untersuchung zur christlichen Legende. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. Neue Folge*, 3. Band, Leipzig 1899, S. 66 ff.; D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukasmadonna*, Diss. Berlin 1933; Hans Belting, *Bild und Kult*, München 1990.

¹²⁹ Auf den frühesten Darstellungen des malenden Lukas, die aus dem 14. Jh. datieren, fehlt die Gottesmutter als Modell des Malers. Erst 15. Jahrhundert, als sich bildende Künstler zu Zünften zusammengeschlossen und ihre Gildealtäre dem hl. Lukas gewidmet haben, hielt die Muttergottes als Modell des malenden Evangelisten Einzug in die Lukasikonographie – zunächst in der Buchmalerei und auf Miniaturen, gegen Ende des 15. Jahrhunderts schließlich auch in der Tafelmalerei.

¹³⁰ Antoine Wiertz, *Die Romanleserin*, 1853, Öl auf Leinwand, 125 x 155 cm, Brüssel, Musée Wiertz.

¹³¹ Franz Xaver Winterhalter, *Lola Montez oder Die verräterische Wasserspiegelung*, um 1840, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

Obschon es eine ikonographiegeschichtliche Tradition des simultanen Figurenbildes sehr wohl gibt und die *Schrottplatz*-Bilder von Castelli motivgeschichtlich durchaus in diese Tradition einzuordnen sind, obschon Castelli ferner bereits seit seinen künstlerischen Anfängen dazu neigte, die selbe Bildfigur gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln heraus wiederzugeben (zu spiegeln oder in verschiedenen Körperhaltungen den Blicken des Betrachters zu präsentieren), zitierte er auf seinen *Schrottplatz*-Gemälden weder die Werke der Alten Meister noch seine eigenen simultanmotivischen Frühwerke. Vielmehr schuf er diese Bilder alleine auf der Grundlage seiner Idee von der Anhäufung menschlicher Figuren, die ihm während seiner Streifzüge über die Schuttabladeplätze von Berlin und Montepulciano in den Sinn gekommen ist. Dabei bezieht sich die Farbgebung der *Schrottplatz*-Bilder, die überwiegend in rotbraunen und schwarzen Tönen, mitunter angereichert durch okerfarbene Valeurs erfolgte, unmittelbar auf die Vorstellung rostigen Eisens. Zugleich erfuhr diese Farbgebung einen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel, der nicht nur von den manchmal dramatisch erscheinenden Licht-Schatten-Verhältnissen sowie nicht nur von der abwechselnden Darstellung einer hell- und einer dunkelhäutigen Aktfigur herrührt, also nicht nur – wie etwa in den Abbildungen 584 und 585 zu sehen – im Motivischen gründet, sondern zugleich auch als der gestalterische Ausdruck des farbästhetisch geleiteten Denkens des Künstlers zu verstehen ist, das darauf abzielt, den Bildern einen eigenen Rhythmus zu verleihen. Dieser Rhythmus ist nicht immer stringent durchgehalten, so daß nicht jedesmal ein helles neben einem dunklen Bildelement erscheint, sondern durchaus auch zwei oder mehrere benachbarte Bildbereiche hell oder dunkel sein können. Auf diese Weise wird den Gemälden der *Schrottplatz*-Reihe ihre mechanische Strenge genommen und eine gestalterische, die Bildfiguren lebendig wirken lassende Dynamik verliehen.

Ein weiterer Effekt des rhythmischen Wechsels von Hell und Dunkel ist der, daß die einzelnen Bildfiguren, so sie nicht unter einem bleiernen Nebel verschwinden, auf Antrieb von einander abzugrenzen sind, der Betrachter also unschwer erkennt, welcher Arm und welches Bein zu welchem Rumpf gehört und wie sich die liegende Position der einzelnen Figuren jeweils verhält. Der rhythmische Wechsel von Hell und Dunkel hat demnach zugleich eine die motivischen Verhältnisse klärende Funktion. Auch die Bilder, die im Anschluß an die Gemälde aus der Reihe *Schrottplatz* entstanden sind, stehen noch ganz in der Funktion der motivischen Eindeutigkeit. Erst mit den *Revolving Paintings* von 1993/94 und mit den schwarzweißen Gemälden von 1997 sollte sich Castelli von dieser ikonographischen Klarheit verabschieden und sich auf eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion begeben.

4.1.1.3.4 Allegorische Ableitungen

Nach den *Schrottplatz*-Bildern von 1988 begann sich das Thema jener wie die Versatzstücke eines Schuttabladeplatzes angehäuften, dabei paarweise übereinander geschichteten Frauenakte ikonographisch zu verselbständigen. Am Anfang dieser Entwicklung stand die Idee der Schaffung einer sechs mal sechs Meter großen Leinwand, die Castelli in der Toskana anfertigen wollte. Zwar kam es, als sich der Künstler 1989, wie jeden Sommer jener Jahre, nach Montepulciano begeben hat, nicht zu der Ausführung dieses monumentalen Gemäldes, denn er hatte bereits seine ersten Hodler-Entwürfe im Gepäck und machte sich gleich nach seiner Ankunft daran, diese Entwürfe in große Formate umzusetzen (z. B. Abb. 422 ff), doch schuf er eine kleine Holzschnittserie, auf der er zwei aus den *Schrottplatz*-Bildern bekannte Figurenpaare motivisch isolierte und, Erdschollen oder

Hügeln ähnlich, dicht hinter einander fügte (Abb. 349). Anders, als die auf Leinwand geschaffenen *Schrottplatz*-Gemälde des Vorjahres, nannte Castelli die als Unikate abgezogenen Drucke *Toskana-Landschaft* und deutete er die darauf gezeigten Figuren zu Personifikationen der toskanischen Hügellandschaft um. Es handelt sich bei den Bildfiguren auf diesen Monotypien um die allegorische Repräsentation einer topographischen Umgebung, wie sie in der Geschichte der bildenden Kunst durchaus ihre ikonographische Tradition hat und in den Darstellungen von Erdgottheiten, von Wasser- oder Flußgöttern und Quellnymphen im Sinne einer Personifikation der landschaftlichen Gegebenheiten einer bestimmten Region bis in die Antike zurückverfolgt werden kann. Die als Schlafende wiedergegebenen Frauen auf den Holzschnittmonotypien von Castelli repräsentieren mit den kurvigen Rundungen ihrer nackten Leiber die sachten Anhöhen der toskanischen Hügel und die weiten Täler dazwischen sowie die im ständigen Wechsel von Auf und Nieder fließende Topographie der Gegend um Montepulciano, welche in den weichen Silhouetten der Aktfiguren mit den Kurven ihres Beckens, den hügeligen Brüsten und den prallen Schenkeln, mit dem Ansteigen und Abfallen der Silhouetten der Schultern und des Gesäßes ihre körperbauliche Entsprechungen findet.

Als Personifikation einer landschaftlichen Erscheinung ist auch die Figur auf dem Gemälde *Wasserfall* zu verstehen (Abb. 350). Der Titel dieses Bildes bezieht sich nicht nur auf den dünnflüssig aufgetragenen und in einer Vielzahl von Rinnsalen wie eine Kaskade über die Bildfläche stürzenden Hintergrund, sondern auch und gerade auf die weibliche Aktfigur, die an eine schlafende Quellnymphe erinnert. Der ikonographische Typus der schlafenden Quellnymphe hat seine Vorläufer in der römischen Antike, wo Quellen und Brunnen, Seen und Bäche durch lagernde Aktfiguren personifiziert wurden. Dabei bezieht sich das Motiv des Ruhens auf das monotone Rauschen des Wassers und darauf, daß dieses Rauschen die Nymphe in den Schlaf gewogen hat. Zugleich sollten die Menschen, die aus den Brunnen ihre Wasservorräte schöpften, durch die Darstellung einer ruhenden Nymphe dazu angehalten werden, deren Schlaf nicht zu stören und sich schweigend und ehrfürchtig der Quelle zu nähern („Fontis nymphe sacri somnum ne rumpe quiesco“¹³²). Die Renaissance fand im Motiv der schlafenden Quell- oder Brunnennymphe eine moralische Legitimation der Darstellung einer weiblichen Aktfigur. Lucas Cranach beispielsweise schuf eine ganze Serie von Bildern mit dem Motiv einer vor einem Brunnen liegenden und in tiefen Schlaf gesunkenen Quell- oder Brunnennymphe. Bis ins ausgehende 19. und frühe 20. Jahrhundert beschäftigten sich bildende Künstler in thematischen Variationen immer wieder mit diesem Typus des ruhenden, schutzlos den Blicken des Betrachters ausgelieferten Frauenaktes. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, da dem breiten Publikum das Interesse an antiken Mythologien verloren gegangen und der Sinn für die darin gebundenen Bedeutungsinhalte abhanden gekommen ist, scheint Castelli mit seinem Gemälde *Wasserfall* an eben diesen Typus einer schlafenden Quellnymphe wieder anzuknüpfen. Auch das Thema der liegenden Venus klingt auf dem Gemälde von Castelli leise nach, die Darstellung jener aus dem Schaum des Meeres geborenen Liebesgöttin, wie sie etwa Cabanel dargestellt hat¹³³. Dabei ging es Castelli – ähnlich wie seinen künstlerischen Vorgängern – um die allegorische Bedeutung des Motivs einer schlafenden Frau ebenso wie um die Darstellung der erotischen Reize ihres nackten Körpers.

Was die Figur des Gemäldes *Wasserfall* von den Darstellungen einer Quellnymphe oder einer liegenden Venus allerdings deutlich unterscheidet, ist ihre dunkle Hautfarbe. Alida war das Modell, nach dem Castelli diese Darstellung geschaffen hat. Anders als auf den *Schrottplatz*-Bildern von 1988, in deren Nachfolge das Gemälde *Wasserfall* entstanden ist, läßt sich die dunkelhäutige Nackte zugleich auch als Personifikation der Nacht in-

¹³² Inschrift von Lucas Cranach auf seinen Gemälden mit der Darstellung einer schlafenden Quellnymphe.

¹³³ Alexandre Cabanel, *Die Geburt der Venus*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay.

interpretieren, die sich als Gegenspielerin des Tageslichts erweist. Daß der Aspekt des Zeitlichen, genauer gesagt des Tageszeitlichen, dabei eine gewichtige inhaltliche Rolle spielt, findet im Titel dieses Gemäldes seinen begrifflichen Niederschlag. Der Wasserfall stellt einen dramatischen Höhepunkt in der Kette des Wasserkreislaufs dar und weist mit seinem immerwährenden Fließen auf die Flüchtigkeit des Augenblicks, zugleich aber auch auf den ewigen Kreislauf zeitlicher Ablaufprozesse hin, also auch auf die stets wiederkehrende Folge von Tag und Nacht. Die allegorische Bedeutung dieses Gemäldes ist nicht zu übersehen, wobei Castelli es vermieden hat, ihre Inhaltlichkeit eindeutig zu bestimmen. Als Personifikation des Wasserfalls, als Quellnymphe, als lasziv sich räkelnde Venus und als Personifikation der Nacht scheint die hier gezeigte Bildfigur alles in einem zu sein und ist sie zugleich das ganzfigurige Porträt einer die erotischen Reize ihres nackten Leibes zur Ansicht bringenden jungen Frau, die uns schwer als das Bildnis von Alida zu identifizieren ist. Gerade in der Vielzahl der Deutungsmöglichkeiten dieses Bildes liegt sein Reiz. Interessant ist die ikonographische Schlichtheit, in der Castelli das Thema behandelte. Gerade die motivische Sparsamkeit ist es, die dem Gemälde seine ambivalenten Deutungsmöglichkeiten verleiht. Mögliche Interpretationen werden nicht durch entsprechende Attribute oder sonstige der Figur beigegebene Bildgegenstände vorgegeben, sondern bleiben ganz der Phantasie des Betrachters überlassen. Faktisch zeigt das Gemälde nichts anderes als die Figur der Alida, die vor einem goldgelb sich über die Bildfläche ergießenden Hintergrund mit in die Höhe sich wölbendem Oberkörper auf dem Rücken liegt.

Die Figur der Alida ist uns so, wie sie auf dem Gemälde *Wasserfall* erscheint, aus der Darstellung *Schrottplatz 1* (Abb. 345) bekannt, wo sie in der Mitte des Bildes in ganz ähnlicher Körperhaltung mit ihrem Rücken über der bäuchlings am Boden liegenden Birgit lastend zu sehen war. Der Blickwinkel, in dem sie auf dem *Wasserfall*-Gemälde wiedergegeben wurde, hat sich gegenüber dem *Schrottplatz*-Bild von 1988 allerdings etwas verändert. Die Figur ist jetzt nicht mehr strikt von der Seite, sondern im halben Profil nach links zu sehen. Darüber hinaus hat sie ihr rechtes Bein angewinkelt und das Knie spitz in die Höhe gestellt. Verändert ist auch ihre Armhaltung. Während ihr rechter Arm nach wie vor hinter dem sich aufbäumenden Oberkörper verschwindet, hat sie ihren linken Arm jetzt auf den Boden gelegt und körperparallel bis in die Höhe ihres Beckens geführt. Markant an der Position der Figur des *Wasserfall*-Bildes ist das ausgeprägte Hohlkreuz, das sie formt und infolge dessen ihr Oberkörper mit dem weit nach hinten gestreckten Kopf stark überdehnt wird. Auf dem *Wasserfall*-Gemälde läßt sich diese pathetische Ausdrucksbewegung zunächst nicht recht erklären. Aus dem *Schrottplatz*-Bild indes wissen wir, daß die Formung des Hohlkreuzes ursprünglich dadurch zustande kam, daß die Figur nicht flach auf dem Boden, sondern mit ihrem Rücken über dem Körper von Birgit gelegen hat. Die motivische Vereinzelung der Figur auf *Wasserfall* läßt die Körperhaltung von Alida exaltiert und gekünstelt erscheinen. Beinahe kommt es einem vor, als würde sie ihren Kopf wie in erotischer Ekstase nach hinten werfen, was dem Betrachter schließlich eine letzte Deutungsmöglichkeit dieses Bildes ins Bewußtsein ruft: die Deutung der Alida als moderne Variante der Danaë mit dem Goldregen.

Die Geschichte der Danaë ist die einer schönen Königstochter, die von ihrem Vater aus Furcht vor der Prophezeiung, daß ihr Sohn ihn töten würde, in einen bronzenen Turm eingeschlossen wurde. Kein Mann sollte sie zu Gesicht bekommen, auf daß sie unverheiratet bliebe und keinen Nachwuchs bekäme. Doch Zeus gelang es, die Königstochter in Gestalt eines goldenen Regens zu beglücken, so daß sie kurz darauf den Perseus gebar, welcher seinen Großvater später versehentlich durch den Fehlflug einer Diskusscheibe erlegte (Apollodor 2, 2-4 und Hygin, *Fabulae* 63). Die symbolische Bedeutung des Goldregens und die psychologischen Implikationen, die mit diesem göttlichen Niederschlag in Verbindung stehen, sind offenkundig und regten zahlreiche Künstler zu solchen Darstellungen an, auf denen die Danaë in ekstatischer Verzückung den Goldregen empfängt. Auf dem

Gemälde von Luciano Castelli ist beides thematisiert: die erotische Ekstase, welche die Liegende zu durchdringen scheint, und der goldene Regen, der sich als Wasserfall über den Hintergrund des Bildes ergießt. Statt den Frauenakt als Quellnymphe, als ruhende Venus oder als Personifikation des Schlafs bzw. der Nacht zu interpretieren, kann er auch als Danaë gedeutet werden, die während ihrer Empfängnis in erotische Ekstase gerät.

Ein weiteres, gleichermaßen aus den *Schrottplatz*-Bildern abgeleitetes Motiv stellt das ebenfalls 1989 geschaffene, ikonographisch an die Holzschnittmonotypien (Abb. 349) anknüpfende, jetzt allerdings auf die Darstellung eines einzigen Figurenpaars konzentrierte Gemälde *Birgit & Alida* dar (Abb. 351). Dort sind zwei nackt am Boden liegende Frauen zu sehen – eine im Vordergrund des Bildes seitlich gelagerte Figur (Alida), die ihren Oberkörper mit den Armen vom Boden abstützt und sich mit rückwärts gewendetem Kopf kriechend in Richtung des Betrachters bewegt, und eine weiter hinten gezeigte zweite Gestalt (Birgit), die mit überdehntem Oberkörper in tiefen Schlaf gesunken zu sein scheint. Alida, die ihre Beine unter dem Rücken der Birgit wegzuziehen und sich von der Last deren Gewichts zu befreien versucht, hält ihren Kopf ins verlorene Profil nach unten. Ihr burschikoser Kurzhaarschnitt macht einen beim ersten Hinsehen glauben, es handele sich bei dieser Figur um die Darstellung eines jungen Mannes. Doch zwischen den vom Boden abgestützten Armen erkennt man die flache Brust dieser weiblichen Bildfigur. Auch ihr ausladendes Becken sowie die fließenden Linien der Silhouette ihres angewinkelten Schenkels deuten darauf hin, daß es sich bei ihr tatsächlich um ein weibliches Wesen handelt. Über das Geschlecht der zweiten Bildfigur kommen dem Betrachter keine Zweifel. Sie hat – ähnlich der Alida auf dem Gemälde *Wasserfall*, hier jedoch im Profil von der Seite gesehen – ihr rechtes Bein angewinkelt, während sie ihr linkes Bein über den linken Bildrand hinweg nach vorne streckt. Dabei hat der Betrachter besten Blick auf das Geschlecht der Liegenden, die während ihres Schlafs ihre rechte Hand wie zufällig in den Bereich ihrer Scham geführt und ihren linken Arm mit angewinkeltem Ellbogen über den Bauch gelegt hat. Ihre Körperhaltung wirkt völlig entspannt. Entspannt wirkt mit den geschlossenen Augen und dem halb geöffneten Mund auch der Ausdruck ihres Gesichts. Beinahe antagonistisch zu dieser Gelöstheit nimmt sich die Figur der Alida aus, die mit Leibeskräften versucht, ihre Beine unter dem Rücken ihrer schlafenden Freundin hervorzuziehen. Entkräftet hat sie in ihrem Bemühen inne gehalten und sammelt sie nun, wie es scheint, ihre letzten Energien, der über ihr lastenden Birgit zu entkommen.

Sowohl das Gemälde *Wasserfall* als auch die Darstellung *Birgit & Alida* machen deutlich, in welche Richtung sich die Bildsprache von Luciano Castelli gegen Ende der 80er Jahre entwickeln sollte: in die Richtung des allegorischen Figurenbildes. Einen entscheidenden Impuls für diese Entwicklung lieferte dem Künstler der Ankauf einer Zeichnung von Ferdinand Hodler, die Castelli 1989 in Luzern erwerben konnte und die ihn dazu anregte, eine Reihe von großformatigen, gleichermaßen allegorisch gemeinten Bildern zu schaffen, auf denen er seine Beziehung zu Alexandra thematisierte (Kap. 4.2.9). Nun könnte man annehmen, daß eben diese Skizze von Ferdinand Hodler es war, die Castelli dazu anregte, seine Arbeiten an der allegorischen Bildsprache des Symbolismus zu orientieren. Die Entwicklung seiner Gemälde aus den Jahren 1988 und 1989 zeigt jedoch, daß diese Affinität zum allegorischen Figurenbild bei Castelli bereits vor dem Ankauf der Hodler-Zeichnung vorhanden gewesen ist. Sie hat sich aus dem Thema der *Schrottplatz*-Bilder ergeben und sich aus diesen metaphorisch getragenen Anfängen heraus motivisch zusehends verselbständigt. So hat den Künstler also nicht der Erwerb der Zeichnung von Ferdinand Hodler dazu bewogen, seine eigenen Darstellungen der Bildsprache des Symbolismus anzunähern, sondern war es gerade umgekehrt das um 1988/89 in Castelli erwachte Interesse am allegorischen Figurenbild, das dafür verantwortlich gewesen ist, daß er auf die Zeichnung von Ferdinand Hodler aufmerksam

wurde und er sich für dessen Bildsprache zu interessieren begonnen bzw. er sich diese Bildsprache als ikonographietypologische Basis für seine eigenen Darstellungen genommen hat.

Wie nachhaltig die Affinität des Künstlers zum allegorischen Figurenbild nach den *Schrottplatz*-Bildern, ja selbst nach den Hodler-Bildern von 1989-1991 nachwirkten, zeigen die im folgenden Unterkapitel besprochenen *Landschaftsakte*, auf denen Castelli die topographischen Gegebenheiten der toskanischen Hügellandschaft durch die Darstellung einer oder mehrerer, ähnlich den Figuren der *Schrottplatz*-Bilder nackt am Boden liegender, diesmal jedoch ausschließlich nach Alexandra als Modell geschaffener Frauen im Sinne einer Personifikation figürlich repräsentierte.

4.1.1.3.5 Landschaftsakte

1992 schuf Castelli nach Alexandra als Modell eine Reihe von Darstellungen eines vereinzelt gesehenen Frauenaktes oder mehrerer dicht bei einander am Boden liegender Bildfiguren, deren nackte Körper mit ihren Höhlungen und Wölbungen als figürliche Analogien die hügelige Landschaft der Toskana repräsentieren (Abb. 352 f). Das Prinzip der Übertragung eines landschaftlichen Motivs in anthropomorphe Formen ist in der Geschichte der bildenden Kunst seit der Renaissance bekannt. Eines der berühmtesten Beispiele lieferte Giovanni da Bologna mit der 25 Meter hohen, als zotteliger alter Mann gezeigten Personifikation des italienischen Apennin-Gebirges¹³⁴. Aus der jüngeren Zeit stammt das Gemälde *Die Rosse des Neptun* von Walter Crane, auf dem die im ungestümen Galopp übers Meer jagenden Rosse eine monumentale Welle bilden¹³⁵. Alfred Kubin, André Masson oder Niki de Saint Phalle schufen berühmt gewordene Darstellungen der figürlichen Repräsentation einer Landschaft bzw. einer zur Landschaft stilisierten Bildfigur. Auf einer Vielzahl von Bildern beschäftigte sich auch Salvador Dalí damit, landschaftliche Motive in anthropomorphe Formen zu übertragen oder umgekehrt, figürliche Motive in eine halluzinogene Landschaft überspielen zu lassen. Gerade in der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts also, insbesondere in der Malerei symbolistischer und surrealistischer Kunstrichtungen, war die Übertragung landschaftlicher Motive in figürliche Formen ein beliebtes Thema. Ohne bewußt auf Vorbilder dieses Genres zurückzugreifen, setzte Castelli diese Tradition mit seinen *toskanischen Landschaftsakten* fort.

Ähnlich wie Salvador Dalí mit seiner „paranoia-kritischen Methode“ bzw. mit der rationalen Systematisierung seiner „anamorphen Hysterie“¹³⁶ gelangte Luciano Castelli durch eine assoziativ ergänzte Wahrnehmung zu der Idee, die toskanische Landschaft durch weibliche Aktfiguren zu ersetzen. Castelli spricht von „psychedelischen Landschaften“¹³⁷ und erzählt von einer spontanen Vision, die er eingedenk seiner *Schrottplatz*-Bilder beim Anblick der toskanischen Hügellandschaft rund um das Anwesen seines Ateliers in Montepulciano gehabt hatte: nämlich der Vision monumentaler weiblicher Aktfiguren, die mit den Höhlungen und Wölbungen ihrer nackten Leiber jene von Hügeln und Tälern charakterisierte Landschaft formen, in der sich der Künstler gerade aufgehhalten hat. Plötzlich war er wie besessen von dem Gedanken, die landschaftliche Umgebung in eine figürliche Szene zu transponieren. So schuf er nach Alexandra als Modell eine Reihe von Bildern, auf denen weibliche Aktfiguren die topographischen Gegebenheiten rund um Montepulciano allegorisch repräsentieren.

¹³⁴ Giovanni da Bologna, *Apennin*, 1581, Sandstein, Höhe 25 Meter, Park der Villa Medici in Pratolino bei Florenz.

¹³⁵ Walter Crane, *Die Rosse des Neptun*, 1892, Öl auf Leinwand, 86 x 215 cm, München, Neue Pinakothek.

¹³⁶ Salvador Dalí, *So wird man Dalí*, Wien, München und Zürich 1974, S. 177 ff.

Auf *Toskana Landschaft* (Abb. 352) erkennt man vier bildflächenparallel auf der Seite liegende Frauen, die abwechselnd von vorne und von hinten gesehen werden. Links unten ist eine stark von den Formatgrenzen überschrittene Aktfigur wiedergegeben, die alleine mit ihrem Gesäß und den Schenkeln innerhalb der Bildfläche zu sehen ist und in schwarz getöntem Ocker ausgeführt wurde. Rechts dahinter und beinahe die gesamte Bildbreite einnehmend liegt dem Betrachter eine mit gelber Farbe wiedergegebene Frau gegenüber, deren Schattenbereiche in leuchtendem Grün getönt wurden. Ihr Kopf wird von der braunen Liegenden überschritten und bleibt dem Betrachter verborgen. Rechts neben der gelben Figur ist eine von hinten gesehene Frau mit rotem Inkarnat auszumachen, die im Bereich ihres Rückens, der Schultern und des Kopfes von den ausladenden Rundungen der gelben Liegenden überschritten wird. Über all diesen Frauenakten liegt zu oberst eine in blaugrünen Farben wiedergegebene Bildfigur, die mit ihrem Becken und den Beinen von der Seite gesehen ist, mit ihrem Oberkörper indes flach auf dem Rücken liegt. Sie hat ihren linken Arm mit spitz ausgestelltem Ellbogen über den Kopf genommen und das Gesicht in Richtung Bildmitte zur Seite gelegt. Kompositorisch erfüllt sie mit ihrem charakteristischen Hüftknick eine Klammerfunktion, wobei sie die Gruppe der unter ihr liegenden Frauen optisch zusammenfaßt und zugleich gegenüber dem turbulent über der Landschaft prangenden Wolkenhimmel abgrenzt.

Aperspektivisch und keineswegs so, wie es bei einer räumlichen Staffelung der Figuren zu erwarten wäre, nehmen sich die Proportionen der liegenden Frauen aus. Würde es sich bei diesem Gemälde um die Darstellung von hinter einander gesehenen Figuren handeln, so müßten ihre Größenverhältnisse von unten nach oben – also räumlich gesehen von vorne nach hinten – abnehmen. Die zuvorderst gezeigte Liegende müßte proportional die größte, die zuhinterst gelegene Frau proportional die kleinste sein. Doch dem ist nicht so. Alle vier Frauen sind etwa gleich groß wiedergegeben. Ähnlich aperspektivische, jedenfalls nicht kontinuierlich sich entwickelnde tiefenräumliche Größenverhältnisse ließen sich bereits auf den *Schrottplatz*-Bildern beobachten, wo die unterschiedlich großen und kleinen Figuren als verschieden große und kleine Schrotteile zu interpretieren sind (z. B. Abb. 345). Hier, auf dem Gemälde *Toskana Landschaft*, stehen die Proportionsverhältnisse der Figuren stellvertretend für die Größe der durch sie repräsentierten Gebirgszüge bzw. für die flächige Ausdehnung der Vegetation, die sie symbolisieren. Dabei verkörpern der blaugrüne Frauenakt die Zypressenhaine der toskanischen Landschaft, der rote Frauenakt ihre Mohnfelder, die gelbe Aktfigur die Rapsfelder und die braune Aktfigur den trockenen Boden der Weinberge. Gebettet sind die Liegenden auf einer leichten Anhöhe, die ihrerseits in erdigen Orange- und Ockertönen wiedergegeben wurde und für den Boden unkultivierter Areale steht.

Oberhalb der letzten Bildfigur entfaltet ein in dramatischen Wirbeln sich entladender Wolkenhimmel sein gestalterisches Eigenleben, der mit der Wucht des Farbauftrags schwer über den dünnflüssig ausgeführten Frauenakten lastet. Dieser Wolkenhimmel findet sich auch auf zahlreichen anderen Bildern aus dieser Serie von *Landschaftsakten* wieder (z. B. Abb. 252). Er steht für die heftigen Wettererscheinungen, die sich während der schwülen Sommermonate über dem Gebirge der Toskana entladen. Am Horizont wird das Blau von einem gelben Schimmer durchdrungen, der von der aufgehenden Sonne kündigt, welche die dramatischen Wolkenformationen vertreibt. Gemeint ist mit *Toskana Landschaft* und mit den *Landschaftsakten* also zugleich auch eine Allegorie auf den anbrechenden Tag, der die Pracht der Farben der toskanischen Landschaft zur Geltung bringt.

Stärker noch als auf der *Toskana Landschaft* Abb. 352 kommt dieser Aspekt des Tageszeitlichen auf dem *Morgentaubild* zum Ausdruck (Abb. 354). Dort wirken die Farben des Himmels, vor allem jedoch die des Wiesengrunds wassergetränkt und fließen sie, wie durch den feuchten Frühnebel aufgeweicht, aquarellartig in einander. Ausgenommen von dem dünnflüssig erfolgten Farbauftrag ist die als Einzelfigur auf der Kuppe des mit

¹³⁷ Luciano Castelli in einem unserer Gespräche.

blaugrünen Tönen wiedergegebenen Hügels befindliche Frauengestalt. Auch diese wurde allerdings nicht mit kräftig leuchtenden Farben wiedergegeben, sondern erscheint in zart schimmerndem Hellblau, das mit sanften Übergängen ins Weiße changiert. Das Unwirkliche dieser Erscheinung, die Darstellung eines Frauenaktes in kapriziöser Ausdrucksbewegung unter nebelverhangenem Himmel auf dem Hügel einer vom naßkalten Morgentau durchtränkten Wiese, läßt die Bildfigur selbst wie eine Allegorie erscheinen: wie eine Personifikation des Morgentaus, der sich naßkalt auf den Hügel der toskanischen Landschaft niederschlägt (vgl. hierzu die unterhalb der Figur über deren Umrisse hinaustretende, naß in das Grün des Wiesengrunds fließende blaue Farbe) und sogar die Feuchtigkeit des vom Himmel sinkenden Nebels durchdringt (vgl. hierzu das oberhalb der Figur jenseits ihrer Umrisse in den weißblauen Farbnebel des Himmels diffundierende Blau).

Nicht ohne inhaltliche Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Schimmern der Umrisse weiterer weiblicher Aktfiguren durch die blaugüne Farbe des Hügels. Es scheint, als hätte Castelli beabsichtigt, als *Morgentaubild* ursprünglich eine mehrfigurige Darstellung nach dem Typus der *Toskana Landschaft* Abb. 352 zu schaffen und als hätte er während des Arbeitens an diesem Gemälde den Gedanken an eine mehrfigurige Darstellung zugunsten der einfigurigen Bildanlage verworfen. Im Hinblick auf die allegorische Bedeutung der als Personifikation des Morgens aufgefaßten Frau, erhalten die mit ihren Konturen unter der blaugrünen Farbe hindurch schimmernden Figuren ebenfalls eine symbolische Bedeutung: nämlich die der Personifikation der unter dem Frühnebel als Schimmer zu erahnenden toskanischen Vegetation, die noch nicht von der Sonne beschienen, stattdessen von der Nässe des Morgentaus zugedeckt wird. Wenn die Sonne den Nebel durchdrungen und den über der Landschaft gelegenen Tau weggeschmolzen hat, werden die darunter liegenden Mohn- und Rapsfelder, die Weinberge und der orangene Boden wie auf dem Gemälde *Toskana Landschaft* in voller Pracht erstrahlen.

Das im gleichen Zeitraum entstandene Gemälde *Toskana Landschaftsakt grün (Montepulciano)* zeigt das selbe Motiv wie das *Morgentaubild*, allerdings nicht in dünnflüssig aufgetragener, sondern in überwiegend dekkend ausgeführter Malweise (Abb. 353). Alleine im Bereich des Hügels – diesmal in dunklem Blaugrün wiedergegeben – wurde die Farbe etwas dünner aufgetragen, so daß das Weiß der Leinwand hindurch schimmert, zugleich aber auch die Konturen zweier weiterer am Boden liegender Frauenakte zu erkennen sind, die in Anlehnung an das *Morgentaubild* und in Entsprechung der Figuren des Gemäldes *Toskana Landschaft* gleichermaßen als Personifikationen der Vegetation der Gegend rund um Montepulciano zu interpretieren sind. Für den Betrachter wird diese inhaltliche Bedeutung der unter der blaugrünen Farbe hindurch schimmernden Frauenakte allerdings erst dann verständlich, wenn er die übrigen Gemälde dieser Serie und deren inhaltliche Bedeutung kennt.

Erst auf dem Gemälde *Toskana Landschaftsakt (braun)* beschränkte sich Castelli auf die Darstellung einer einzigen weiblichen Aktfigur (Abb. 252). Während der grüne Landschaftsakt Abb. 353 die Region um Montepulciano verkörpert, dabei angesichts der dominierenden blaugrünen Farbe insbesondere auf die Zypressenhaine dieser Umgebung anspielt, personifiziert der jetzt bildflächenparallel als Rückenfigur auf der Seite liegende Frauenakt mit seinem erdfarbenen Inkarnat, mit dem Auf und Nieder seiner Umrisse sowie den Höhlungen und Wölbungen seines nackten Leibes die hügelige Landschaft der Toskana ganz allgemein. Der hinter dem Becken das Blau des Himmels durchbrechende gelbe Schimmer sowie die gelben Reflexe auf dem blaugrünen Wiesengrund spielen auf eine morgendliche Stimmung mit aufgehender Sonne an, wie sie ähnlich auf dem großformatigen Gemälde *Toskana Landschaft* (Abb. 352) angedeutet wird. Wie dort prangt über der figürlich besetzten Landschaft ein in ungestümen Wirbeln sich entladendes Wolkenpiel, das mit seinem pastosen, teilweise mit der flachen Hand und mit bloßen Fingern verriebenen Farbauftrag an die heftigen Wolkenwirbel der Gemälde von

Vincent van Gogh erinnert, der insbesondere auf seinen späten Werken in den Himmeln die Kraft des Mistral sichtbar zu machen suchte. Solche sturmgepeitschte Wolken sind auf nahezu allen *Toskana Landschaften* bzw. *Toskana Landschaftsakten* von Castelli zu sehen. Alleine auf dem *Morgentaubild* wurden sie durch einen bleiernen Nebel ersetzt, der mit dünnflüssigen Farben ausgeführt wurde. Auf keinem dieser Bilder beansprucht der Himmel jedoch eine so große Fläche wie auf dem Gemälde *Toskana Landschaftsakt (braun)*, bei dem es Castelli darauf ankam, die Wolken der Toskana gleichberechtigt über der figürlich besetzten Landschaft wiederzugeben.

Die gleichlautende gestalterische Behandlung der Himmel dieser Gemälde, die von Castelli in keinem anderen motivischen Zusammenhang jemals wieder so markant wiedergegeben wurden, läßt erahnen, daß all diese Bilder in kurzem zeitlichen Abstand zueinander, ja teilweise parallel zueinander entstanden sind. Nie zuvor und auch später nicht wieder malte Castelli so atmosphärische und zugleich so dramatische Himmel. Nicht nur der Sturmwind, der die Wolken in quirligen Wirbeln über die Landschaft peitscht, auch die frühmorgendliche Stimmung, die aus diesen Himmeln spricht, sowie die Art, in der das Licht durch die manchmal diesigen, manchmal von dramatischen Wolkenformationen besetzten Himmel schimmert, sind von einer charakteristischen Erscheinungswirkung, die sich von Bild zu Bild unterscheidet. Oft schimmert am Horizont das Gelb der aufgehenden Sonne durch das Blau der Wolken hindurch und vertreibt es mit dem Schein des anbrechenden Tags die dunklen Farben der Nacht. Auch auf dem Gemälde *Toskana Landschaftsakt (braun)* sieht man hinter dem Becken der Liegenden die Sonne aufgehen (Abb. 252). Hier ist der Himmel bereits hell erleuchtet und wurden die Wolken wie an lichten Sommertagen überwiegend weiß wiedergegeben. Das dunkle Blau der Nacht hingegen erscheint beinahe vollständig aufgelöst. Etwas anders verhält es sich auf dem Gemälde *Toskana Landschaftsakt grün (Montepulciano)*, wo ein Hauch von Gelb zwar ebenfalls auf den Moment der aufgehenden Sonne anspielt, der wolkenverhangene Himmel jedoch diesig, kühl und spätsommerlich, beinahe schon herbstlich anmutet (Abb. 353). Wirklich naßkalt hingegen wirkt der Himmel auf dem *Morgentaubild* (Abb. 354). Fast scheint es, als könnte man die klimatische Stimmung, die Castelli auf diesen Bildern zum Ausdruck brachte, als Hinweis auf die chronologische Reihenfolge nehmen, in der diese Gemälde entstanden sind: im Spätsommer das Gemälde *Toskana Landschaft*, im frühen Herbst die *Toskana Landschaftsakte* und das *Morgentaubild*.

Die Figuren, die Castelli auf seinen Landschaftsbildern darstellte, sind alle nach Alexandra als Modell gemalt. Sie ist porträtgenau wiedergegeben und mit ihrer charakteristischen Physiognomie eindeutig zu identifizieren. Meist ist es nur die Hauptfigur, deren Gesicht man erkennt. Der Kopf der anderen Gestalten ist entweder durch ihre Nachbarfiguren überschritten oder nur von hinten zu sehen. Doch auch diese Figuren lassen mit ihrem charakteristischen Körperbau das Modell von Alexandra erkennen. Die Rolle, die sie auf diesen Bildern übernommen hat, ist die einer Schlafenden. Dort, wo man ihr Gesicht zu sehen bekommt, schaut man in ein völlig entspanntes Antlitz, dort, wo man nur den nackten Leib erblickt, einen gleichermaßen entspannten Körper. Dabei fügte Castelli, ähnlich wie zuvor auf seinen *Schrottplatz*-Bildern, auch auf den Landschaftsakten von 1992 vormals vereinzelt gesehene Ansichten von Alexandra nach dem Prinzip des additiven Nebeneinanders collageartig zu einem mehrfigurigen Ganzen zusammen. Jede Figur nimmt eine etwas andere Liegeposition ein und wurde aus einem anderen Blickwinkel heraus wiedergegeben. Im regelmäßigen Rhythmus wechseln sich von vorne und von hinten gesehene Figuren ab. Stets liegen sie bildflächenparallel auf der Seite, fast immer mit den Füßen nach rechts und mit dem Kopf nach links das Bild durchmessend.

Durch kontinuierlich durchgezogene Umrißlinien und durch die verschiedenen farblichen Behandlungen sind die Figuren deutlich von einander abgegrenzt und hat jede Figur eine eigene inhaltliche Bedeutung (insbesondere Abb. 352). Darin unterscheiden sich die *Toskana Landschaften* und deren motivische Variationen von

den *Schrottplatz*-Bildern, auf denen die aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus gesehenen und zugleich unterschiedliche Posen einnehmenden Figuren inhaltlich das gleiche bedeuten: in die Gestalt menschlicher Figuren übertragene Schrotteile, deren Extremitäten sich zu kreuz und quer aufgeschichteten Haufen verdichten. Darüber hinaus zeigen die *Toskana Landschaften* bzw. die *toskanischen Landschaftsakte* eine strengere Ordnung als die *Schrottplatz*-Bilder. Auf dem Gemälde *Toskana Landschaft* (Abb. 352) ergab sich diese strengere Ordnung durch die Richtungsgleichheit der Figuren sowie durch den rhythmischen Wechsel von Vorder- und Rückenansicht, auf den motivischen Variationen über dieses Thema, den *Toskana Landschaftsakt* und dem *Morgentau*-Bild, durch die Reduzierung des Personals auf eine Figur und bestenfalls zwei weitere, unter dem Grün des Hügels zaghaft hindurch schimmernde Figuren. Selbst die *Toskana Landschaft* zeigt nicht mehr als vier Figuren, während sich auf den *Schrottplatz*-Bildern bis zu neun am Boden liegende Frauenakte ausfindig machen lassen (Abb. 346). Was die liegenden Frauen der toskanischen *Landschaftsakte* überdies von denen der *Schrottplatz*-Bilder unterscheidet, ist ihr Inkarnat. Auf dem Gemälde *Toskana Landschaft* ist jeder Frauenakt in einer anderen Farbe wiedergegeben, wobei die betreffenden Farben eine ganz bestimmte inhaltliche Bedeutung haben: braune Figuren stehen für den erdigen Boden der Toskana, zugleich auch für deren Weinfelder, blaugüne Figuren für die Zypressen, gelbe Figuren für die Raps- und rote Figuren für die Mohnfelder.

Trotz der ikonographischen und gestalterischen Unterschiede zwischen den *Schrottplatz*-Bildern von 1988 und 1989 und den *Toskana Landschaftsakt* vom Sommer 1992 gibt es aber auch einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten, die diese Serien einander vergleichbar machen und die die *Schrottplatz*-Bilder als unmittelbare Vorgängerwerke zu den *toskanischen Landschaftsakt* erweisen: Beide Serien zeigen im simultanen Nebeneinander immer wieder die gleichen am Boden liegenden Aktfiguren, die mit leicht von einander abweichenden Körperhaltungen aus unterschiedlichen Ansichten heraus wiedergegeben wurden. Manchen der auf den *Schrottplatz*-Bildern gezeigten Positionen begegnet man auf den *toskanischen Landschaftsakt* in ähnlicher Weise wieder – jedoch mit verändertem Personal: Nicht Birgit und Alida, die Modelle der Berliner Zeit des Künstlers, waren es, nach denen Castelli die *Landschaftsakte* schuf, sondern Alexandra. Bei beiden Bildserien ging es Castelli um die motivische Staffelung neben und hinter einander liegender weiblicher Aktfiguren, die sich mit ihren Rundungen und Gliedmaßen gegenseitig überschneiden. Dabei erweisen sie sich im Sinne einer anthropomorphen Transformation als Repräsentationen einer nicht-figürlichen Gegenständlichkeit: Im Fall der *Schrottplatz*-Bilder verkörpern die Bildfiguren die am Boden liegenden Versatzstücke einer Schutthalde, im Fall der toskanischen *Landschaftsakte* repräsentieren sie mit dem eleganten Wechsel der Höhlungen und Wölbungen ihrer nackten Leiber die topographischen Gegebenheiten der toskanischen Hügellandschaft.

Durch die collageartige Zusammenfügung ursprünglich vereinzelt gesehener Bildfiguren entstand zumindest auf den Gemälden *Toskana Landschaft* eine panoramatische Vielfigurigkeit, wie sie Castelli bereits auf den *Schrottplatz*-Bildern dargestellt hatte. Dort waren es Figurenpaare, die hinter einander gestaffelt wurden. Auf den Gemälden *Toskana Landschaft* indessen waren es verschiedene Ansichten immer wieder der gleichen Person, die zu einer mehrfigurigen Gesamtkomposition zusammengesetzt wurden. Die Porträtgenauigkeit, mit der die Bildfigur wiedergegeben wurde, ist dabei eine eher zufällige Begleiterscheinung. Weder sind die *Schrottplatz*-Bilder als PorträtDarstellungen von Birgit und Alida gedacht, noch die toskanischen *Landschaftsakte* als persönlichkeitspezifische Individualbildnisse von Alexandra. Die auf diesen Gemälden abgebildeten Figuren sind nicht mehr und nicht weniger als jene Personen, die dem Künstler mit den unverwechselbaren Formen ihres nackten Leibes und, sofern motivisch gegeben, mit dem individuellen Gepräge ihrer Gesichter zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Bilder als Modelle zur Verfügung gestanden haben.

Was die Ikonographie der *Toskana Landschaftsakte* den *Schrottplatz*-Bildern vergleichbar macht, ist die Staffelung der Figuren bis zu einer bestimmten Höhe des Bildes. Die Silhouette der obersten Figur markiert den Horizont der betreffenden Hügellandschaft, die in der Rundung des Beckens ihre höchste Erhebung findet. Unterhalb dieser Abschlußfigur schieben sich die weiteren Frauen wie die Ketten einer Gebirgslandschaft vor den gewellten Horizont. Sie liegen meist auf der Seite und haben ihre höchstgelegenen Punkte im Bereich der Schulter oder des Gesäßes. Wie die Hügel in freier Natur, so weisen auch die Landschaftsakte auf den Gemälden von Luciano Castelli dadurch, daß die Figuren bald weiter rechts, bald weiter links hinter einander gestaffelt wurden, keine symmetrische Verteilungen hinsichtlich der Erhebungen und der Täler auf. Vergleichbar den Gebirgslandschaften eines romantischen Gemäldes, denke man etwa an die Darstellungen von C. D. Friedrich, schiebt sich Hügel vor Hügel. Dabei überschneiden sich die liegenden Aktfiguren gegenseitig und verstellen sie dem Betrachter den Blick in die Tiefe des Bildes, so daß er oft nur Ausschnitte der weiter hinten gelegenen Figuren zusehen bekommt. Ähnlich wie ein Gebirgswanderer, der auf dem Gipfel angelangt über die Höhenzüge der vor ihm sich entfaltenden Hügel hinweg schaut, befindet sich der Betrachter gegenüber den Frauenakten in erhöhter Position. Auch hierin findet sich eine versteckte Reminiszenz an die Malerei der deutschen Romantik.

Außer den *Schrottplatz*-Bildern gehen den toskanischen *Landschaftsakten* auch einige andere Werke voraus, die sich im Nachhinein als wichtige Vorläufer zu den 1992 geschaffenen Gemälden erweisen. Erste Darstellungen einer aus den Rundungen des weiblichen Körpers gebildeten Landschaft finden sich bei Castelli bereits auf den 1984 entstandenen Bildern mit dem Titel *Toskana/Landschaft*, etwa auf der Fassung Abb. 355. Dort ist eine unter blauem Himmel gezeigte Landschaft mit rechts und links je einer Zypresse zu sehen, zwischen denen sich im Mittelgrund des Bildes als landschaftliche Hügel die nackten Brüste einer Frau erheben. Anders als auf den 1992 entstandenen Darstellungen, deren topographische Formationen durch eine oder mehrere Figuren repräsentiert werden, ist es hier ein ins Monumentale gesteigertes figürliches Fragment, das die hügelige Landschaft bildet. Ebenfalls 1984 ist auch eine kleine Bildserie entstanden, auf denen eine von hinten gesehene nackte Frau zu sehen ist, die sich so, als wäre sie gerade dabei, sich ihre hochhackigen Stöckelschuhe anzuziehen, weit nach unten beugt (Abb. 251). Auch diese Figur wird rechts und links von einer Zypresse flankiert. Es zeigt sich, daß Castelli 1984 die toskanische Topographie einmal mit weiblichen Brüsten, ein anderes Mal mit der Krümmung des Rückens einer tief sich herab beugenden Frauenfigur assoziierte. Vielleicht ist es Zufall, doch dreht man die zuletzt genannte Darstellung *Toskana* (Abb. 251) um 90 Grad nach rechts, verändert sich die ursprünglich als Stehende aufgefaßte und weit nach unten sich beugende Frau zu einer seitlich auf dem Boden liegenden Rückenfigur, die mit ihren eingewinkelten Kniekehlen an die von hinten gesehene Aktfigur des Gemäldes *Toskana Landschaftsakt (braun)* (Abb. 252) bzw. an den rechts außen gezeigten Rückenakt des Gemäldes *Toskana Landschaft* (Abb. 352) erinnert.

Dem Typus des in Vorderansicht wiedergegebenen liegenden Frauenaktes, den Castelli 1992 verschiedentlich variierte, ähnelt auch die liegende Frau auf der Darstellung *Zwei liegende Mädchen* (Abb. 343), die mit ausgestrecktem Körper und angewinkelten Beinen bildflächenparallel auf der Seite liegt. Mit ihrem linken Arm stützt sie ihren Oberkörper vom Boden ab. Die Haltung ihres rechten Armes ist indifferent. Zunächst glaubt man, die Liegende habe ihn über den Kopf hinaus geradeaus gestreckt und würde ihr Haupt darauf betten. Doch bei genauerem Hinsehen ist zu erkennen, daß dieser vermeintliche Oberarm, der jenseits der Schenkel ihrer Begleiterin keine Fortsetzung findet, in Wirklichkeit der angewinkelte linke Unterschenkel des schräg hinter ihr am Boden sitzenden Mädchens ist und daß der rechte Arm der Liegenden stattdessen entlang des Bodens körperparallel nach unten geführt wird, ehe er, unterhalb der Brust angewinkelt, hinter dem ausgestellten linken Arm

der Figur verschwindet. Eine ähnliche, alleine in der Armhaltung leicht veränderte und die Beine stärker angewinkelt zeigende Liegeposition nimmt die mit gelben Farben wiedergegebene Frau des Gemäldes *Toskana Landschaft* ein (Abb. 352). Die weiter oben in blaugrüner Farbe ausgeführte Aktfigur zeigt zwar im Bereich ihres Oberkörpers eine deutlich andere Position, hat jedoch mit ihren Beinen ebenfalls eine ähnliche Haltung eingenommen. Auf dem Gemälde *Toskana Landschaftsakt (braun)* (Abb. 252) hat man gar den Eindruck, die Liegende des Bildes *Zwei liegende Mädchen* in der gleichen Körperhaltung von hinten zu sehen. Auch was die Bildfiguren der toskanischen Landschaftsakte angeht, erweist sich des Künstlers eigenes Œuvre als deren unmittelbarste ikonographische Voraussetzung.

Insgesamt, so läßt sich abschließend zusammenfassen sind die toskanischen Landschaftsakte von 1992, wiewohl es im Bereich der Kunstgeschichte eine bis in die Renaissance reichende thematische Tradition der figürlichen Repräsentation einer landschaftlichen Umgebung gegeben hat, ikonographisch in erster Linie aus dem eigenen Œuvre des Künstlers heraus entstanden und fußen sie auf der grundsätzlichen, bereits auf einigen Darstellungen aus dem Jahr 1984 vorgebildeten, am stärksten 1988 und 1989 in den *Schrottplatz*-Bildern verwirklichten Idee, ein nichtfigürliches Thema (die Darstellung der toskanischen Landschaft) figürlich zu repräsentieren. Was die Gemessenheit der Figuren dieser Bilder angeht, die Ruhe, die sie ausstrahlen, so wirken in ihnen zugleich die Hodler-Bilder aus der Zeit von 1989 bis 1991 nach (vgl. hierzu etwa Abb. 423 oder Abb. 497), so daß die Landschaftsakte von 1992 alles in allem den vorläufigen Höhepunkt einer künstlerischen Entwicklung markieren, die sich – motivisch wie bildgestalterisch – mehr und mehr von der expressiven Wucht der Darstellungen aus den späten 70er und den 80er Jahren verabschiedet und sich neuen gestalterischen Ansätzen sowie einer neuen, stilistisch wie ikonographisch beruhigten Motivsprache zugewendet hat. Daß diese motivische wie bildgestalterische Beruhigung der Werke von Luciano Castelli nur vorübergehend sein sollte, lassen die Farbigkeit dieser Gemälde sowie die dramatisch bewegten Wolkenhimmel, die über den Figurenlandschaften prangen, bereits erahnen. Schon wenige Monate später sollte Castelli erste drehbare Bilder schaffen, auf denen ganze Motivgruppen, in farbenreichen Kontrasten koloristisch verfremdet, kaleidoskopisch durcheinander gewirbelt werden (z. B. Abb. 437). In den Landschaftsakten von 1992 finden sich leise Vorahnungen zu diesem ab um 1993/94 entwickelten Gestaltungsprinzip, so daß diese Gemälde als Bindeglieder zwischen den *Schrottplatz*- bzw. den Hodler-Bildern und den *Revolving Paintings* einen festen Bestandteil der künstlerischen Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli markieren.

4.1.1.4 Die geträumte Frau – Das Idealbild des Weiblichen

In ihrem Beitrag zu dem Buch *Die geträumte Frau*¹³⁸ formulierte Erika Billeter die These, daß die Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli oft „erträumte“ Frauen seien. Damit meinte die Autorin nicht, daß die weiblichen Figuren auf seinen Bildern schiere Phantasieprodukte wären, sondern daß sie vielfach in jener Rolle zu sehen sind, in die sich Castelli selbst bereits während seiner frühen Jahre geträumt hat: nämlich in die Rolle einer *Femme fatale*¹³⁹. Tatsächlich trifft diese Beobachtung, wie in den zurückliegenden Kapiteln bereits mehrfach aufgezeigt werden konnte, auf zahlreiche Frauenbilder von Castelli zu. Zugleich birgt der Begriff der „ge-

¹³⁸ Erika Billeter, *Luciano Castelli. Die geträumte Frau*, Bern 1993.

¹³⁹ Erika Billeter, a.a.O., S. 7.

träumten Frau“ aber auch einen anderen Aspekt: nämlich den der „Traumfrau“, also den der Idealvorstellungen des Künstlers über das Wesen des Weiblichen und deren äußeren Erscheinung, die sich anhand seiner Frauenbilder unmittelbar ablesen lassen.

In aller Regel handelt es sich bei den weiblichen Figuren auf den Bildern von Luciano Castelli um die Darstellung schlanker, groß gewachsener und sportlich gebauter Frauen mit wohlproportionierten Brüsten und einem rundlich geformten Becken. Ihre langen, manchmal hinter dem Kopf zusammengebundenen Haare sind meist schwarz oder blond. Braunen, rötlichen, grauen oder weißen Haaren begegnet man auf den Bildern von Castelli grundsätzlich nicht. Es sind in aller Regel jüngere Frauen, die der Künstler auf seinen Bildern zeigt. Nur wenige Darstellungen geben eine Frau in reiferen Jahren wieder, beispielsweise die Porträts von *Meret Oppenheim* (Abb. 980 f). Zuweilen handelt es sich auf den Bildern von Castelli auch um sehr junge Frauen, die man kaum älter als 18 Jahre schätzen würde. Diese Darstellungen tragen meist den Titel *Mädchen* oder *Girl* bzw. *Girls* (z. B. Abb. 389). Doch gibt es unter dem gleichen Titel auch einige Bilder, auf denen voll ausgereifte Frauen zu sehen sind (z. B. Abb. 259, Abb. 287 oder Abb. 329).

Die Körperhaltungen, die von den Frauen auf den Bildern von Castelli eingenommen werden, sind oft ziemlich unpräzise. Selbst dann, wenn die Bildfiguren laszive oder erotische Posen eingenommen haben, tun sie dies in legeren Bewegungen und mit natürlich anmutendem, scheinbar authentischem körpersprachlichem Ausdruck (z. B. Abb. 325). Vielleicht sind einige von ihnen, die dem Betrachter verführerisch entgegen blicken, ihrem Wesen nach tatsächlich jene Femmes fatales, von denen Erika Billeter gesprochen hat (z. B. Abb. 232, Abb. 331 oder Abb. 335), doch selbst in ihrem koketten Locken (z. B. Abb. 256 oder Abb. 416) oder während ihres tabuüberschreitenden Tuns (z. B. Abb. 223 oder Abb. 230), selbst in ihren vampaften und exaltierten Ausdrucksbewegungen wirken diese Frauen natürlich und charmant (z. B. Abb. 224 oder Abb. 465).

Die erotische Ausstrahlung der weiblichen Bildfiguren spielt auf den Werken von Luciano Castelli eine zentrale Rolle. Sie wird nicht nur durch die Darstellung geschlechtlicher Handlungen bzw. durch das demonstrative Vorführen des nackten oder halb nackten Leibes thematisiert, sondern äußert sich oft viel subtiler alleine im körpersprachlichen Ausdruck der Figuren (z. B. Abb. 225 oder Abb. 243) bzw. in deren Mimik (z. B. Abb. 115, Abb. 257 oder Abb. 320). Unterstützt wird die erotische Erscheinung der Frauen auf den Bildern von Castelli oft durch kostümische Accessoires, die sie am nackten oder halb nackten Leibe tragen: durch hochhackige Stöckelschuhe (Abb. 197), durchsichtige Netzstrumpfhosen (Abb. 337) oder bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe (Abb. 284), durch Strumpfbänder und Strapse (Abb. 392), durch knappe, manchmal durchsichtig schimmernde Slips (Abb. 227), durch eng anliegende Mieder (Abb. 214), halbschalige oder transparente Büstenhalter (Abb. 319) oder andere erotisch konnotierte Requisiten. Aber auch das aufwendig geschminkte Gesicht (z. B. Abb. 115, Abb. 214 oder Abb. 243) sowie die rot lackierten Fingernägel (z. B. Abb. 245) tragen nicht selten zu der erotischen Erscheinungswirkung der jeweiligen Figuren bei.

Die Gesichter der Frauen auf den Bildern von Castelli sind meist schmal und lang und werden von einer hohen Stirn überfangen (z. B. Abb. 150 oder Abb. 114). Oft verengen sich ihre großen Augen zu mandelförmigen Spalten. Dies gilt nicht nur für die von Natur aus mit schmalen Augenschlitzen ausgestatteten Asiatinnen, die der Künstler häufig porträtierte (z. B. Abb. 223 oder Abb. 396), sondern auch für die Darstellungen nicht-asiatischer Frauen: etwa für den *Rosa Akt* (Abb. 230), für *Raquel* (Abb. 256) oder für die rassige *Spanierin* (Abb. 388). Die meist mit großen dunklen Pupillen ausgestatteten Augen sind nicht selten mit langen schwarzen Wimpern versehen und verleihen der Figur einen intensiven, bisweilen durchdringenden Blick (z. B. Abb. 257). Auffallend sind auch die manchmal buschigen (z. B. Abb. 259, Abb. 277 oder Abb. 329), manchmal mit eleganten

Schwüngen nachgezeichneten schwarzen Brauen, die den Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli ein markantes Aussehen verleihen (z. B. Abb. 258, Abb. 325 oder Abb. 378). Dabei waren es nicht nur geschmäcklerische Gründe, derentwegen Castelli diesen Gesichtstyp bevorzugte, sondern war es auch und gerade die suggestive Kraft der Augen, mit der er den Frauen auf seinen Bildern eine charismatische Erscheinungswirkung verleihen wollte.

Die Nasen der Frauen auf den Bildern von Castelli sind nicht allzu groß, haben wellig geschwungene Flügel und ein gerade verlaufendes Nasenbein (z. B. Abb. 214 oder Abb. 335). In aller Regel sind sie schmal geformt (z. B. Abb. 450). Lediglich die asiatischen und die dunkelhäutigen Frauen weisen zuweilen breit gelagerte Nasenbeine und fleischige Nasenkuppen auf (z. B. Abb. 283 oder Abb. 378). Der Mund der von Castelli dargestellten Frauen ist meist rot geschminkt. Oft tritt der Lippenstift über die natürliche Form des Mundes hinaus und läßt ihn wulstiger erscheinen, als er in natura war. Um die erotische Reizwirkung der Bildfigur zu intensivieren, korrespondieren die Lippen farblich oft mit dem Rot markierten Brustwarzen der Figur und, sofern innerhalb des Bildgevierts zu sehen, das mit roter Farbe markierte Geschlecht (z. B. Abb. 277 oder Abb. 287).

Wenn man all diese Erscheinungsmerkmale der Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli zusammenfaßt – die hoch gewachsene, schlanke, sportlich durchtrainierte Statur mit ihren wohlproportionierten Brüsten und dem ausladenden Becken, das lange, unpräntiös getragene Haar, das längliche Gesicht mit seiner hohen Stirn, die schmale, gerade geformte Nase mit ihren elegant geschwungenen Flügeln und die mandelförmig verengten Augen mit ihren großen dunklen Pupillen, die langen Wimpern schließlich und die schwarzen Augenbrauen –, gelangt man zugleich auch zu einer Beschreibung jener Modelle, nach denen Castelli am häufigsten gearbeitet hat: Irene Staub, Birgit Hoffmeister, Alida und Alexandra. Dabei veränderte Castelli auf seinen Bildern bisweilen das natürliche Aussehen der betreffenden Modelle entsprechend seiner eigenen Idealvorstellungen. Dies trifft für einige Porträts von Irene ebenso zu wie für manche nach Birgit als Modell geschaffene Frauenbilder. Alida hingegen kam dem Ideal des Künstlers ziemlich nahe – sowohl körperbaulich als auch was ihr Gesicht betrifft, dessen charakteristische Formen die afrikanische Abstammung des Modells deutlich zu erkennen geben. Ihre Darstellungen fallen in den Themenbereich des exotischen Frauenbildes und bedurften keiner gestalterischen Umformungen ihrer natürlichen Erscheinung. Erst recht keiner idealischer Modifikationen ihres Äußeren bedurften die Bildnisse Alexandras, die mit ihren körperbaulichen und physiognomischen Gegebenheiten ziemlich genau dem Wunschbild des Künstlers entsprach. Castelli konnte sie ohne abweichende gestalterische Akzentuierungen so porträtieren, wie sie tatsächlich ausgesehen hat.

Auch auf denjenigen Darstellungen, die Castelli nach seltener herangezogenen Modellen (z. B. Abb. 335 oder Abb. 470) oder nach diversen fotografischen Motivvorlagen geschaffen hat (z. B. Abb. 195 oder Abb. 197 f), entsprechen die Frauen figurentypologisch ziemlich genau den Idealvorstellungen des Künstlers. Wenn sich die von ihm als Bildvorlagen genutzten Ablichtungen bzw. die als Modelle ausgewählten Frauen zu stark von seinen Wunschvorstellungen unterschieden haben, modifizierte Castelli deren Aussehen so, daß sie auf den betreffenden Darstellungen seinem persönlichen Ideal schließlich ebenfalls ziemlich nahe gekommen sind. Insofern erweisen sich die weiblichen Figuren auf den Bildern von Luciano Castelli oft als eine Mischform aus den natürlichen äußeren Erscheinungsmerkmalen der Modelle und den Idealvorstellungen des Künstlers: als der am geschauten Vorbild entzündete Entwurf einer aus der lebendigen Phantasie heraus erträumten Frau.

Am vollkommensten entsprechen diejenigen Darstellungen weiblicher Bildfiguren den Idealvorstellungen des Künstlers, für die Alexandra als Modell zur Verfügung gestanden hat. In ihr fand Castelli die Verkörperung jenes Frauentyps, den er bereits seit Jahren immer wieder aufs neue erträumte: des Typus einer groß gewachse-

nen, schlanken, wohlproportionierten und sportlich durchtrainierten jungen Frau mit langen dunklen Haaren, hoher Stirn und wohlgeformter Nase, mit großen dunklen Augen, rassistischen Brauen und langen Wimpern. Es muß für Castelli eine wahre Offenbarung gewesen sein, als er Alexandra, deren Äußeres seinen Wunschvorstellungen so sehr entsprach, kennenlernte. Tatsächlich gibt es zahlreiche, vor der Begegnung mit Alexandra entstandene Darstellungen, deren Bildfiguren man angesichts ihrer physiognomischen Ähnlichkeit durchaus mit den späteren Alexandra-Porträts verwechseln könnte. Zu diesen Arbeiten gehören unter anderem das *Red Jumbo Girl* (Abb. 193), deren Körperbau mit seinen Proportionen, den fülligen Brüsten und dem leichten Hohlkreuz, das die Bildfigur formt, mit dem runden Becken, dem flachen Bauch und den muskulösen Schenkeln deutlich an die Alexandra-Bilder von 1990 erinnert (vgl. hierzu etwa Abb. 537), oder beispielsweise die gleichfalls 1980 geschaffene Reihe *Indian Girl* (z. B. Abb. 318 f im Vergleich zu Abb. 476). Auch die entlang der Mittelachse angesiedelte Frau des 1982 entstandenen Gemäldes *The bitch and her dog* (Abb. 220) oder die Figur der 1983 geschaffenen Darstellung *Ecstasy* (Abb. 227) ähneln stark einigen späteren Porträts von Alexandra. Im Fall des Bildes *Ecstasy* entspricht sogar die Körperhaltung der Figur ziemlich genau der Körperhaltung der linken Frau des Gemäldes *Alexandra im Rapsfeld* (Abb. 521).

Am überraschendsten sind die Ähnlichkeiten der Darstellungen einer mit dem Kopf nach rechts von der Seite gesehenen, bäuchlings auf einem Bett liegenden Frau, die ihren Oberkörper mit den aufgestützten Ellbogen in die Höhe richtet und über ihre rechte Schulter hinweg dem Betrachter verführerisch entgegenblickt (Abb. 257 f). Diese Porträts gehen auf eine bereits 1984 unter dem Titel *Raquel* geschaffene Serie von Gemälden zurück, die das gleiche Motiv im dreiviertelständigen Ausschnitt zeigen (Abb. 255 f). Die Ähnlichkeit des Gesichts der auf diesen Bildern gezeigten Frau mit den Zügen Alexandras ist verblüffend. Das ovale Gesicht mit seiner hohen Stirn, die nach hinten gekämmten langen Haare und das freigelegte Ohr, die mandelförmigen Augen, die gerade geschnittene Nase mit den elegant geschwungenen Flügeln, das spitze Kinn und die schmalen schwarzen Brauen sind physiognomische Merkmale, die Castelli auf den Alexandra-Porträts von 1988 in gleicher Weise wiedergegeben hat (z. B. Abb. 476) und die sich auf fotografischen Ablichtungen nach Alexandra als Modell verifizieren lassen.

Obwohl Castelli 1986 und 1987 überwiegend nach Birgit Hoffmeister als Modell arbeitete und er neben seinen Selbstbildnissen als Japaner oder als Chinese eine Vielzahl von Darstellungen mit ostasiatischen Frauen angefertigt hat, entstanden auch zu dieser Zeit immer wieder solche Bilder, auf denen der Künstler die äußere Erscheinung der Alexandra geradezu mysteriös antizipierte. Dabei ist besonders an die Darstellungen jener in Draufsicht wiedergegebenen Schlafenden zu denken, die motivisch und hinsichtlich des Körperbaus der Bildfigur bis hin zu deren Gesichtszügen auffallend deutlich mit den 1992 geschaffenen *Landschaftsakten* und mit den Porträts von Alexandra in ihrer Rolle als Schlafende übereinstimmen (vgl. hierzu etwa Abb. 286 f mit Abb. 353 f oder Abb. 1044). Nachdem Castelli Alexandra im Herbst 1988 kennen gelernt hatte und sie ihm von nun an regelmäßig als Modell zur Verfügung stand, konnte er darauf verzichten, phantasiegeborene Bildfiguren darzustellen oder die am Modell beobachteten Erscheinungsmerkmale seinen idealtypischen Wunschvorstellungen anzupassen. Die „geträumte Frau“ hatte als Bildaufgabe ausgedient. Erst im weiteren Verlauf der 90er Jahre, nämlich im Vorfeld der Entwicklung der drehbaren Bilder und der damit im Zusammenhang stehenden Erfindung von figürlichen Typen, die stellvertretend für die multikulturelle Vielfalt rund um den Place Pigalle das bunte Treiben am Fuß des Montmartre repräsentieren, fand Castelli zum idealisch ersonnenen Frauentyp zurück, der sich von den früheren Idealvorstellungen allerdings dadurch unterscheidet, daß die groß gewachsenen, schlanken, wohlproportionierten, nicht selten in koketten Ausdrucksbewegungen sich dem Betrachter präsentierenden

Frauen jetzt überwiegend exotischer Provenienz zu sein scheinen, nämlich als ostasiatische Frauen oder als dunkelhäutige Afrikanerinnen dargestellt wurden (z. B. Abb. 439 f oder Abb. 657). Das Ideal des Künstlers hat sich vom Typus einer lasziven Europäerin mit exaltem körpersprachlichem Ausdruck hin zum exotischen Frauentyp in natürlicher Repräsentation entwickelt.

In beiden Fällen – im Fall der erotisch konnotierten Europäerin ebenso wie im Fall der ungekünstelt sich gebenden Exotin – ist die „geträumte Frau“ auf den Bildern von Luciano Castelli stets eine, die durch ihre bloße Erscheinung fasziniert. Die Züge ihres Gesichts sind anmutig, ihr mimischer und körpersprachlicher Ausdruck charismatisch und von suggestiver Kraft. Der nackt oder halb nackt wiedergegebene, bereitwillig den Blicken des Betrachters dargebotene Körper dieser idealen Figuren ist in seiner Wohlproportioniertheit und in der Natürlichkeit seiner Bewegungen von bestrickender Schönheit, auch und gerade dann, wenn er sich ohne kapriziöse Ausdrucksformen ungezwungen und schlicht präsentiert. Die Faszination des Künstlers an diesem eleganten Frauentyp überträgt sich ohne Umschweife auf den Betrachter. Er bewundert den wohlgeformten Körper der dargestellten Frau und unterliegt dem natürlichen Charme ihres unkomplizierten, dennoch selbstbewußten und oft über ein hohes Maß an erotischer Ausstrahlung verfügenden Wesens. Dabei war der Typus der „geträumten Frau“ keineswegs immer der gleiche. Auf den aus den frühen 80er Jahren datierenden Darstellungen waren es oft mondäne und zu körpersprachlichen Exaltationen neigende Idealfiguren, die Castelli darstellte (z. B. Abb. 225 oder Abb. 243). Später wandelten sie sich zu dominanten Fetischfrauen (Abb. 971) und gegen Mitte der 80er Jahre zu koketten, die erotischen Reize ihres nackten oder halb nackten Leibes gezielt zum Einsatz bringenden und auf diese Weise den Betrachter in ihren Bann ziehende Wesen (z. B. Abb. 257 f). Im Lauf der zweiten Hälfte der 80er Jahre ist aus dieser idealtypischen Femme fatale eine gelassen sich dem Betrachter darbietende, noch immer selbstbewußte, indessen die leiblichen Reize ihres anmutigen Körpers nicht mehr strategisch zur Geltung bringende, sondern eher natürlich sich verhaltende und alleine durch die Wohlgestalt ihres nackten Leibes den Betrachter bestrickende Schönheit geworden (z. B. Abb. 287 oder Abb. 388).

Daß ein Künstler sein Frauenideal nicht nur im wirklichen Leben sucht, sondern auch und gerade in seinen Werken, hat eine lange Tradition und ist einer der zentralen Beweggründe für die Darstellung weiblicher Bildfiguren überhaupt. Eines der ältesten Beispiele in diesem Zusammenhang liefert die in den *Metamorphosen* des Ovid überlieferte Geschichte des Pygmalion, des Königs von Zypern, der sich, da er im wirklichen Leben keine Frau fand, die seinen Wünschen entsprach, eine solche Figur aus Elfenbein schnitzte. Aphrodite erhörte die Gebete des Pygmalion und verwandelte die künstlich geschaffene Frauenfigur in ein lebendiges Wesen aus Fleisch und Blut¹⁴⁰. Weniger glücklich hingegen endete die Geschichte von Oskar Kokoschka, der sich in Alma Mahler, die Witwe des Komponisten Gustav Mahler, verliebt hatte. Nachdem Kokoschka von seiner Angebeteten zurückgewiesen wurde, ließ er sich nach ihrem Ebenbild einen Puppenfetisch anfertigen, den er sich in seiner Phantasie und auf einigen seiner Bilder als lebendiges Wesen vorstellte¹⁴¹. Peter Gorsen, der diese Episode aus dem Leben und Werk von Kokoschka tiefenpsychologisch analysiert¹⁴², spricht in diesem Zusammenhang vom „sexualpathologischen Pygmalionismus und Puppenfetischismus“ des Künstlers, der durch die „sublime künstlerische Befriedigungsform“ der Malerei von seinen krankhaften Obsessionen kathartisch befreit worden sei¹⁴³.

¹⁴⁰ Ovid, *Metamorphosen* 10, 243-297.

¹⁴¹ Städtische Galerie im Städel (Hrsg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion*, Frankfurt am Main 1992.

¹⁴² Peter Gorsen, *Pygmalions stille Frau. Oskar Kokoschka und die Puppe*, in: ders., *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbeck 1987, S. 248-258.

¹⁴³ Peter Gorsen, a.a.O., S. 248.

Auch die Puppen von Hans Bellmer, an denen der Künstler seine erotischen Phantasien ausgelebt haben soll¹⁴⁴, deutet Peter Gorsen als den Versuch einer kathartischen Überwindung der „Insuffizienz der Erfüllung“ mit Hilfe eines fetischistischen Surrogats¹⁴⁵. Udo Liebelt formulierte es etwas unpräziser als er schrieb, daß das Motiv der Puppe bei Hans Bellmer (die Puppe von Oskar Kokoschka oder die Elfenbeinstatue von Pygmalion könnte man gleichlautend in diese These mit einbeziehen) „sexuelles Glück verheißen oder gar ersetzen soll“¹⁴⁶.

Obschon die idealen Frauen auf den Darstellungen von Castelli als „geträumte“ Frauen eine ähnliche Funktion zu erfüllen scheinen wie die Elfenbeinstatue des Pygmalion, wie der Puppenfetisch von Oskar Kokoschka oder wie die Puppen von Hans Bellmer, geht es bei ihnen nicht um die ersatzweise Erschaffung einer idealen Frau als Surrogat für die im wirklichen Leben nicht gefundene (Pygmalion) oder unerreichbar gebliebene Traumfrau (Kokoschka). Das Anliegen von Castelli war es vielmehr, mit den ersonnenen Bildfiguren sein persönliches Frauenideal zu entdecken und als inhaltlich begründete Formel weiterzuentwickeln¹⁴⁷. Zugleich ging es dem Künstler bei diesen Darstellungen darum, neue Erscheinungsformen des Weiblichen zu kreieren, diese Bildfiguren als ideale Wesen mit einem Seelenleben auszustatten und ihnen eine über das Hier und Jetzt hinausweisende, in diesem Sinne mystische und dauerhafte inhaltliche Bedeutung zu verleihen. Die „geträumte Frau“ war dem Künstler hedonistische Vision, Experimentierfeld und Projektionsfigur in einem. Sie ist nicht nur das Abbild eines fiktionalen Ideals, sondern zugleich auch ein figürlich getragener Indikator für den Seelenzustand ihres Erfinders. Sie läßt sich als thematischer Ausdruck der inneren Befindlichkeiten des Künstlers deuten, dessen anfangs von heftigen Affekten bewegtes Gemüt sich gegen Mitte der 80er Jahre allmählich beruhigte und seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre zu deutlich gemäßigeren, im Gestalterischen wie im Motivischen zu weniger impulsiv hervorgebrachten, stattdessen stärker vom Intellekt getragenen Ausdrucksformen finden sollte: Die Vision von einer dominanten vamphaften *Femme fatale* wandelte sich im Lauf der Jahre in die einer verführerischen *Circe* und schließlich in die einer sanftmütigen *Venus*, in der Ideal und Wirklichkeit, Traumfrau und real vorhandene Geliebte als ikonographische Synthese fließend in einander übergehen.

Gerade der Aspekt der Verschmelzung von Wirklichkeit und Phantasie rechtfertigte es durchaus, reale Personen aus dem privaten Umfeld des Künstlers (Irene beispielsweise oder Alexandra) thematisch zu überhöhen und als idealtypische Bildfiguren wiederzugeben. So sind es nicht nur die Darstellungen frei erfundener oder vom realweltlich Erlebten abgeleiteter Phantasiewesen, die innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli der Gruppe der Darstellungen einer „geträumten Frau“ zuzuordnen sind, sondern auch eine Vielzahl idealtypisch modifizierter Porträts, die in diese besondere Kategorie des Frauenbildes fallen.

Was sich an den Darstellungen einer idealtypisch stilisierten Frauenfigur im Sinne eines impliziten Selbstausdrucks ebenfalls ablesen läßt, sind die Sehnsüchte des Künstlers, seine Wünsche, seine Ideale, aber auch seine Ängste, die er zum jeweiligen Entstehungszeitpunkt der betreffenden Bilder mit der erotischen Reizwirkung des Weiblichen und deren körpersprachlichem Ausdruck in Verbindung brachte. Die „geträumte Frau“ kann der bildliche Rest eines Alptraums sein (Abb. 116) oder, ganz im Gegenteil, der einer figurentypologischen Wunschvorstellung (Abb. 256). In beiden Fällen hat das Motiv der „geträumten Frau“ mit erotischen Phantasien zu tun und mit der Faszination, die das Thema der weiblichen Bildfigur auf den Künstler von jeher ausgeübt hat: im transvestitischen Rollenselbstporträt zunächst, seit Ende der 70er Jahre dann immer häufiger in den Darstellungen weiblicher (Akt-)Figuren. Fast immer sind die Frauen auf den Bildern von Castelli zugleich auch eine

¹⁴⁴ Angelika Muthesius und Burkhard Riemschneider, *Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1992, S. 145.

¹⁴⁵ Peter Gorsen, *Die Erotik des hermaphroditischen Bildes. Hans Bellmer und die Puppe*, in: ders., a.a.O., S. 231-247, insbesondere S. 240 f.

¹⁴⁶ Udo Liebelt, *Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hannover 1984, S. 30.

Hommage an das Weibliche schlechthin bzw. an das, was Castelli mit dem Begriff des Weiblichen assoziierte. Daß die idealtypisch überhöhten Wunschvorstellungen des Künstlers dabei nicht in realistische Alltagsszenen eingebunden werden, sondern in einen motivisch isolierten oder gar verklärten Kontext, versteht sich beinahe von selbst. Nahezu sämtliche Frauen auf den Werken von Luciano Castelli werden als idealisierte Bildfiguren wiedergegeben: als faszinierende, verführerische, bezaubernde oder verehrungswürdige Inkunabeln des Weiblichen. „Frauenbilder“ sind bei Castelli nicht nur gleichbedeutend mit „erotischen Frauenbildern“, sondern zugleich auch gleichbedeutend mit der Darstellung einer idealtypisch geschönten Frau. Wiewohl die Bilder aus dem Themenkreis der „geträumten Frau“ innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli als eine besondere Kategorie des Frauenbildes zu bezeichnen sind, sind sie, ebenso wie etwa das „erotische Frauenbild“, für sein gesamtes Schaffen doch zugleich auch künstlerischer Standard geworden.

4.1.1.5 Das exotische Frauenbild

Während Castelli mit seinen japanischen Selbstporträts bereits ab 1980 die Welt des Exotischen als Themengebiet entdeckte (z. B. Abb. 745 oder Abb. 750), trat das exotische Frauenbild erst ab 1981 und mit anfangs eher verhaltener ikonographischer Entwicklung innerhalb seines Œuvres in Erscheinung. Eines der frühesten Beispiele hierfür ist das 1981 auf Papier geschaffene Gemälde *Frau mit Papageien* (Abb. 214). Die dort in Draufsicht gesehene, mit gespreizten Oberschenkeln dem Betrachter gegenüber auf dem Rücken liegende Frau wird durch das lange schwarze Haar und die wulstigen Lippen, durch die schwarzen Augenbrauen und die flache breite Nase sowie durch den hellen Teint ihrer Haut als Asiatin gekennzeichnet. Ihre exotische Erscheinung erfährt eine ikonographische Steigerung, indem sie von großen Papageien umgeben ist, die ursprünglich in den tropischen und subtropischen Regionen Südamerikas beheimatet sind. Dieser Abstammung entsprechend passen sie eigentlich nicht so recht zu der ostasiatischen Frauenfigur, doch war Castelli im Zusammenhang mit der Darstellung einer von bunten Arakangas umgebenen Asiatin nicht an einer landeskundlichen Schlüssigkeit gelegen, sondern folgte er bei der motivischen Kombination der in erotischem Bedeutungszusammenhang gezeigten Figur mit den bunten Arakangas in erster Linie gestaltungsästhetischen und thematisch assoziativen Gesichtspunkten:

Der gestaltungsästhetische Aspekt liegt in der Buntheit der Papageien, die dem Künstler die Möglichkeit gegeben haben, ein farbenfrohes Gemälde zu schaffen und das Kolorit dieser Vögel kraftvoll zu dem zarten Rosa des Inkarnats der Figur sowie zu dem Hellblau ihres Korsetts zu kontrastieren. Das bunte Gefieder der Papageien war für Castelli der eigentliche Beweggrund, diese Tiere auf seinen Bildern unterzubringen und ihnen auch als autonomem Bildgegenstand eigene Werke zu widmen (z. B. Abb. 1065). Ferner boten die Papageien dem Künstler die Möglichkeit, bunte Farbigekeit frei sich entfalten zu lassen und dennoch gegenständlich gebunden zu bleiben, also sich auf eine Gradwanderung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit zu begeben und dabei eine farb- und bewegungsrhythmische Malerei zu entwickeln, deren expressive Kraft ein ästhetisches Eigenleben zu führen beginnt.

Thematisch ging es Castelli bei der Kombination der Darstellung einer asiatischen Frau mit dem Motiv bunter Papageien um die Betonung des Exotischen einer in erotischen Bedeutungszusammenhängen stehenden Bildfigur. Die Papageien sind dabei als Attribut zu verstehen. Sie sind die geheimnisvollen Begleiter der fremd-

¹⁴⁷ Luciano Castelli in einem unserer Gespräche.

ländischen Frau und ein Hinweis auf die exotische Umgebung, in der sie sich (vermeintlich) befindet. Was Castelli dabei interessierte, war die Verknüpfung eines erotisch konnotierten Bedeutungsinhalts mit einem gestalterisch ins Expressive gesteigerten Bildmotiv. Auch auf den später ausgeführten Variationen über das Thema einer jungen Frau, die von bunten Papageien umgeben ist, spielt dieser Aspekt des expressiven Ausdrucks der Pinselführung und des Kolorits im Zusammenhang mit der Darstellung einer von erotischen Triebkräften be-seelten Bildfigur eine wichtige Rolle (vgl. hierzu etwa Abb. 215, Abb. 221 oder Abb. 280).

1981 war die Darstellung fremdländischer oder fremdländisch anmutender bzw. in einer exotischen Umgebung gezeigter Frauen noch eher die Ausnahme im Œuvre von Luciano Castelli. 1982 hingegen machte das exotische Frauenbild bereits über die Hälfte aller seiner während dieses Zeitraums entstandenen Darstellungen mit weiblichen Bildfiguren aus. Dabei zeigte der Künstler in unterschiedlichen motivischen Zusammenhängen meist ostasiatische Frauen, deren tatsächliche oder vermeintliche Herkunft in den Bildtiteln ausdrücklich genannt wird (z. B. Abb. 150 oder Abb. 357). Auch erotische Bildzusammenhänge spielten auf diesen exotischen Darstellungen immer wieder eine gewichtige Rolle. Beinahe alle exotischen Frauenbilder von 1982 sind zugleich auch erotische Frauenbilder, so daß sich in der Ikonographie der Bilder von Luciano Castelli Exotismus und Erotizismus als inhaltlich eng mit einander verknüpfte Komponenten erweisen.

Auf dem Diptychon *China Girls* (Abb. 150) ist der ikonographische Erotizismus noch eher verhalten. Dort ist auf zwei separaten Bildträgern in motivischer Entsprechung jeweils eine im Dreiviertelprofil nach links wiedergegebene Frau zu sehen, die unter der Formung eines Hohlkreuzes ihren nackten Leib so weit nach vorne schiebt, daß der über ihre Schultern getragene Kimono wie ein zur Seite geschobener Vorhang erscheint, der dem Betrachter freie Ansicht auf die darunter nackt gebliebene Figur eröffnet. Der Blick, den die Frau mit bildauswärts gewendetem Kopf dem Betrachter zuwirft, ist selbstbewußt und kokett zugleich und spricht von einer überzeugten Selbstsicherheit, mit der sie den Betrachter einlädt, ihren grazilen Körper zu betrachten.

Obwohl die Bewegungen der Figur und die ostentative Darbietung ihres halb nackten Leibes geschickt inszeniert wurden, ist die erotische Reizwirkung des *China Girl* weniger direkt als etwa die der jungen Frau auf dem Gemälde *Dschungel Love* (Abb. 215), das als thematische Variation auf die 1981 geschaffene *Frau mit Papageien* (Abb. 214) entstanden ist. Auf *Dschungel Love* wird nicht nur motivisch (Papageien), sondern auch begrifflich die exotische Umgebung, in der die Szene vermeintlich handelt (Dschungel), benannt. Motivisch verhält sich dieses Gemälde allerdings immer noch weniger direkt als die Masturbationsszenen solcher Darstellungen wie *Baby baby fuck* (Abb. 226), *Chan* (Abb. 223) oder etwa die als *Gruppensex* betitelten *Bordell*-Bilder, auf denen chinesische, japanische und thailändische Frauen während ihres erotischen Treibens zu sehen sind (Abb. 201). Auf den Darstellungen *China Girl* hingegen wird der erotische Bedeutungszusammenhang vorwiegend durch die Phantasie des Betrachters assoziiert. Zu erotischen Phantasien wird der Betrachter auch vor solchen Darstellungen wie *Gabi III* (Abb. 221) oder *Fuck me, Baby* (Abb. 239) bzw. *Porno* (Abb. 240) inspiriert, die eine körperbautypologisch gleichermaßen fremdländische oder aber, wie am Beispiel des Bildes *Gabi III* zu sehen, in eine exotische Umgebung transponierte europäische Frau in aufreizender Pose zeigen.

Für die Darstellungen von 1982 gilt beinahe ausnahmslos, daß exotische Frauenbilder zugleich auch erotische Frauenbilder sind und umgekehrt, daß erotische Bedeutungsinhalte in exotische Motivzusammenhänge eingebunden wurden. Dabei sind diese exotischen Erotizismen (bzw. erotischen Exotismen) nicht immer von jener motivischen Direktheit, wie sie etwa auf *Dschungel Love* (Abb. 215) oder *Gabi III* (Abb. 221) zu beobachten ist. Bisweilen sind sie auch von sehr viel subtilerer, ikonographisch eher latenter Art. Das Bildnis *Gabi* Abb. 356 beispielsweise zeigt eine junge Frau bei der Toilette, die mit ihrem weit über die Hüfte reichenden Wickelrock,

dem aufwendigen Armschmuck und den schwarzen Haaren wie eine Südländerin anmutet. Sie blickt, scheinbar ohne die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken, konzentriert ins Jenseits – in einen Spiegel vermutlich, vor dem sie steht und vor dem sie ihre Haare hinten steckt. Ihr Oberkörper ist nackt, beide Arme sind weit in die Höhe genommen, so daß der Betrachter beste Sicht auf ihre wohl geformten Brüste erhält. Bei diesem Motiv handelt es sich um eine moderne Variante des Themas der Bathseba oder der Susanna beim Bade, die statt von lusternen Alten nun vom Bildbetrachter selbst heimlich beäugt wird. Nicht die partielle Nacktheit der Figur macht den erotischen Reiz dieses Gemäldes aus, sondern der indiskrete Blick des Betrachters und dessen Freude am heimlichen Hinsehen, das sich als das eigentliche Thema dieser Darstellung erweist.

Ähnlich latent und eher durch die Phantasie des Betrachters hervorgebracht als durch entsprechende motivische Ausführungen, ist die sinnliche Erscheinungswirkung der Figur auf den 1982 geschaffenen Gemälden *Japanischer Rückenakt* (Abb. 357-359). Auch hier wird die dargestellte Frau, zwar diesmal von hinten, doch gleichermaßen ohne daß sie es bemerkt, scheinbar heimlich beobachtet. Manchmal erscheint sie in solchen an die *Bordell*-Bilder erinnernden figürlichen Zusammenhängen (vgl. hierzu etwa die im Hintergrund links außen gezeigte Figur in Abb. 359 mit der dritten Frau von links auf dem *Bordell*-Bild Abb. 191) und evoziert dadurch um so mehr die erotische Phantasie des Betrachters. Sie selbst jedenfalls begibt sich nicht gar so absichtsvoll in eine den Betrachter bewußt anregen wollende Pose, wie es etwa die *China Girls* getan haben (Abb. 150), sondern konzentriert sich in ihren Bewegungen ähnlich wie *Gabi* (Abb. 356), womöglich gleichermaßen in körperpflegerischer Absicht, ganz auf sich selbst. Die erotische Reizwirkung dieser Rückenakte ergibt sich durch die ungewohnte Nacktheit der Figur und durch die Schönheit ihres wohlgeformten, in einer anmutigen Drehbewegung dem Betrachter von hinten dargebotenen Körpers. Figurentypologisch entsprechen sie dabei in spiegelbildlicher Seitenverkehrung der gleichermaßen in Rückenansicht wiedergegebenen Figur auf dem Gemälde *Das türkische Bad* von Jean-Auguste-Dominique Ingres, auf dem sich in ganz ähnlicher Weise Aspekte der Körperpflege (Bad) und solche der erotischen Verfügbarkeit (Harem) zu einem ikonographischen Ganzen verschwistern.

Beide Bildreihen übrigens, sowohl die in mehreren Fassungen ausgeführten Darstellungen *Gabi* als auch die gestalterisch wie motivisch verschiedentlich variierten *Japanischen Rückenakte*, wurden trotz ihrer exotischen Erscheinungswirkung nach einheimischen Modellen geschaffen, die Castelli zu fremdländisch anmutenden und zugleich erotisch konnotierten Bildfiguren umgedeutet hat: nach *Gabi* (*Gabi*) und nach Birgit (*Japanischer Rückenakt*). Diese Feststellung erweist sich als durchaus bedeutsam, zeigt sie doch, daß Castelli zumindest einige seiner frühen exotischen Frauenbilder nicht nach authentischen Begegnungen schuf, sondern nach einem seiner Phantasie entsprungenen Wunschdenken.

Dunkelhäutige Frauen sind auf den Bildern von 1982 nur ganz selten zu sehen (z. B. Abb. 360). Dabei fällt auf, daß diese Frauen nicht in erotischen Bedeutungszusammenhängen stehen, sondern einen natürlichen Selbstausdruck zeigen, der unprätentiös und genrehaft wirkt und die Figur kaum dem Verdacht aussetzt, im Sinne der Eindruckslenkung einen ganz bestimmten Eindruck beim Betrachter erzeugen zu wollen.

Die Darstellung *Arabische Nacht* hingegen (Abb. 611) wirkt narrativ und wie die Illustration einer unbekannteren Geschichte. Zu sehen ist die aus dem Bildnis *Gabi* (Abb. 356) bekannte junge Frau, die diesmal in spiegelbildlicher Seitenverkehrung als Dreiviertelfigur vor einem dunkelhäutigen Afrikaner wiedergegeben wurde. Der nackte Mann hat ein auffallend langes, mit roter Farbe signalhaft markiertes Geschlecht, das in den gleichen Rot- und Rosatönen ausgeführt wurde wie das Inkarnat der jungen Frau. Durch diese farbliche Korrespondenz wird eine Beziehung hergestellt zwischen dem Geschlecht des Mannes und dem nackten Oberkörper der davor gezeigten Frau. Diese vollzieht mit ihren in die Höhe genommenen Armen zwar die selben Bewegungen wie auf

dem Brustbildnis Abb. 356, doch hat man jetzt, da ihr schwarzes Haar von einem gelben Kopftuch zusammengehalten wird, nicht mehr den Eindruck, sie würde ihre Frisur richten, sondern die an den Kopf gehaltenen Hände gehörten zu den Bewegungen eines koketten, ja tänzerischen Werbens um den hinter ihr stehenden nackten Mann. Die Gesichtszüge der jungen Frau verraten ihre europäische Abstammung. Exotisch wirkt nur ihre Kostümierung: ihr gelbes Kopftuch, der bunte Faltenrock und die blaue Schärpe, die sie um ihre Hüfte gewickelt hat. Eindeutig fremdländisch hingegen ist die Figur des dunkelhäutigen Mannes, der mit seinen körperbaulichen Merkmalen afrikanischer Abstammung ist. Die „arabische Nacht“ erweist sich als ein Produkt der Phantasie des Künstlers, der – die unterschiedlichen Perspektiven, aus denen die Figuren jeweils gesehen wurden, ihre unterschiedlichen Größenverhältnisse zueinander sowie die unterschiedlichen Lichtverhältnisse, denen die Figuren ausgesetzt sind, deuten darauf hin – vormals vereinzelt gesehene Bildfiguren aus ihrem ursprünglichen motivischen Zusammenhang herausgelöst und nach dem Prinzip der Collage zu einem neuen szenischen Ganzen zusammengesetzt hat. Diese Arbeitsmethode wendete Castelli bereits auf den Gemälden aus der Reihe *Frau mit Papageien* an (z. B. Abb. 214) und wurde für eine Vielzahl exotischer Frauenbilder zumal dann, wenn sie europäische Frauen in einem exotischen Ambiente bzw. in exotisch verfremdeter Aufmachung zeigen, geradezu charakteristisch.

Auch 1983 waren beinahe die Hälfte aller Frauenbilder von Luciano Castelli zugleich exotische Frauenbilder. Dabei zeigte der Künstler, wie bereits auf seinen Werken von 1982, chinesische, japanische oder philippinische, manchmal auch afrikanische Frauen in erotischen Bedeutungszusammenhängen: am nackten Leib gefesselt (Abb. 302), mit masturbatorischen Ausdrucksbewegungen (Abb. 230) oder in betont lasziven Körperhaltungen, die den Betrachter zu erotischen Phantasien anregen wollen (Abb. 249). Mit der nationalen Herkunft der Modelle nahm es Castelli dabei nicht sehr genau. So entstand beispielsweise die Darstellung *Red China Girl* (Abb. 361), die das 1982 begonnene Thema *China Girls* (Abb. 150) in spiegelbildlicher Seitenverkehrung motivisch variierte, aber auch das Gemälde *Two Japanese Girls* (Abb. 362), auf dem sich die selben, vormals als *China Girls* bezeichneten Mädchen wie Zwillingsschwestern in spiegelbildlicher Entsprechung einander gegenüber stehen. Es zeigt sich, wie austauschbar die tatsächlichen oder vermeintlichen Herkunftsorte der exotischen Frauen auf den Bildern von Castelli geworden sind, die, um die virtuelle Authentizität des Motivs zu steigern, in den Titeln zwar benannt, auf den Bildern inhaltlich jedoch nicht unterschieden wurden. Japan oder China, später auch Thailand und die Philippinen – all diese Länder stehen für den Fernen Osten ganz allgemein und für die exotische Welt, die mit den betreffenden Bildern inhaltlich in Verbindung gebracht wird. Ähnlich wie auf den späteren Selbstporträts, auf denen Castelli im immer wieder gleichen fernöstlichen Outfit zu sehen ist und auf denen er sich den Blicken des Betrachters bald in der Rolle eines Chinesen (z. B. Abb. 930), bald in der Rolle eines Japaners (z. B. Abb. 931) oder in der Rolle eines Russen präsentiert (z. B. Abb. 932), können auch die Angaben über die Herkunftsländer der ostasiatischen Frauen innerhalb eines gewissen geographischen Rahmens (Ostasien) beliebig variieren.

Die Darstellung ostasiatischer bzw. ostasiatisch erscheinender Frauen macht etwas weniger als die Hälfte aller exotischen Frauenbilder von 1983 aus. Der übrige Teil der exotischen Frauenbilder dieses Jahres zeigt andere fremdländische bzw. fremdländisch anmutende Bildfiguren, etwa eine Spanierin (Abb. 363) oder eine spanische Stierkämpferin (Abb. 364), die manchmal – ohne spezifischen Habit – zusammen mit einem Bullen zu sehen ist (Abb. 365), oder afrikanische Frauen, die sich durch ihre dunkle Hautfarbe (Abb. 334) sowie durch charakteristische Körper- und Gesichtsformen unschwer als solche identifizieren lassen (Abb. 248) und als weibliche Pendanten zu den ebenfalls 1983 in mehreren Variationen geschaffenen dunkelhäutigen Männerakten

entstanden sind (vgl. hierzu etwa Abb. 249 f). Auch schuf Castelli 1983 das Porträt einer Haitianerin (Abb. 278). Diese Ausflüge in den Bereich der Darstellung von Figuren mit einer Zugehörigkeit zu anderen ethnischen Gruppen zeigen, daß sich der Künstler darum bemühte, die überwiegend auf den ostasiatischen Raum konzentrierte Thematik des exotischen Frauenbildes regional zu erweitern. Trotz dieser Bemühungen, dies zeigt die Entwicklung des exotischen Frauenbildes bei Castelli bis weit in die 90er Jahre hinein, gelangte der Künstler auf seinen Arbeiten immer wieder zur Darstellung ostasiatischer Bildfiguren zurück.

Allerdings schuf Castelli 1983 auch solche Bilder, auf denen die ethnische Zugehörigkeit der Bildfiguren eher indifferent geblieben ist. Auf einigen Darstellungen deuten die charakteristischen physiognomischen Merkmale der Bildfiguren (etwa die wulstigen Lippen, die breiten Wangenknochen, die flache aber breit gelagerte und mit fleischigen und rundlichen Kuppen geformte Nase) auf eine ostasiatische Abstammung hin (z. B. Abb. 328 ff). Umgekehrt tragen scheinbar nach fernöstlichen Modellen angefertigte Frauenfiguren manchmal aber auch europäisch klingende Namen (etwa *Rebecca*, Abb. 330), so daß der Betrachter oft nicht darüber befinden kann, ob es sich bei den betreffenden Figuren um die Darstellung eines deutschen, eines fremdländisch europäischen (z. B. spanischen oder italienischen) oder eines aus fernerer Regionen stammenden exotischen Modells handelt. Manchen Frauen auf den Bildern von Castelli sieht man ihre fernöstliche Abstammung unmittelbar an (z. B. Abb. 366), andere, tatsächlich nach asiatischen Modellen geschaffene Figuren haben europäisch anmutende Gesichter (etwa Abb. 302). Auch gibt es den umgekehrten Fall, daß nach europäischen Modellen geschaffene Personen im Rollenspiel solche Figuren verkörpern, die fernen Kulturen angehören. Zu diesen Bildern zählen beispielsweise die Darstellungen *Japanese Portrait Birgit Luciano*, auf denen Castelli und seine Freundin Birgit Hoffmeister mit nach Kabuki-Art geschminkten Gesichtern und nach hinten gekämmten Haaren in der Rolle japanischer Schauspieler zu sehen sind (z. B. Abb. 368 f). Ähnliche Bildnisse des Künstlers und seiner damaligen Freundin als Schauspieler des Nô-Theaters betitelte Castelli drei Jahre später nicht mehr als „japanische“, sondern als „chinesische“ Doppelporträts (Abb. 370), was abermals auf die Austauschbarkeit der ostasiatischen Regionen hindeutet und darauf, daß es Castelli bei der ikonographischen Ausführung und der Titelgebung seiner Bilder nicht auf die tatsächliche Herkunft der Bildfiguren ankam, sondern eher auf ihre grundsätzliche exotische, meist fernöstliche Erscheinungswirkung an sich.

Im Lauf des Jahres 1984 sank der Anteil exotischer Frauenbilder an der Gesamtheit aller Darstellungen, auf denen weibliche Figuren zu sehen sind, auf etwa ein Viertel. Dabei waren es ausnahmslos ostasiatische oder in fernöstlicher Aufmachung gezeigte Figuren, die Castelli jetzt darstellte. Spanische, sonstwie südländisch wirkende oder afrikanische Frauen zählten jetzt nicht mehr zu seinem ikonographischen Repertoire. Allerdings schuf er jetzt erneut eine Vielzahl von solchen Darstellungen, auf denen europäische Frauen in ostasiatischen Rollen zu sehen sind. So porträtierte er beispielsweise Birgit in ihrer Rolle als japanische Tänzerin mit langen Fingerlingen und ausdrucksstarken Körperbewegungen (Abb. 464-467) oder etwa Bianca in ihrer Rolle als Japanerin mit weiß gepudertem Gesicht (Abb. 371). Das zuletzt genannte Bildnis bezieht sich nicht nur auf die Masken des japanischen Nô-Theaters, sondern diente Castelli zugleich auch als Projektionsfläche für das Dia eines Pinguins, so daß diesem Porträt implizit ein ganz anderer, auf den südlichen Polarkreis anspielender inhaltlicher Aspekt zu eigen ist, der allerdings motivisch ausgespart bleiben sollte. Lediglich die blauen, hellblauen, weißen und schwarzen Farben deuten auf diesen Zusammenhang hin. Sie verstehen sich als Farben der Polarkreise (Blau) und der schwarzweißen Pinguine und spielen in höchst subtiler Weise auf die thematische Nebenbedeutung dieses Bildes an: Auf das Thema des beliebigen Wanderns zwischen den Welten im Rollenspiel. Bianca erscheint als eine ostasiatische Eskimofrau oder als eine Frau aus dem Polarkreis in der Rolle einer japanischen

Schauspielerin. Dem uneingeweihten Betrachter bleibt dieser inhaltliche Zusammenhang allerdings verschlossen.

Abgesehen von den exotischen Porträts nach Birgit und Bianca schuf Castelli 1984 die Mehrzahl seiner exotischen Frauenbilder tatsächlich nach fernöstlichen Modellen. Die Motive, zu denen er dabei gefunden hat, waren ausgesprochen vielfältig. Nach wie vor spielte die erotische Reizwirkung des nackten oder halb nackten Leibes der Figuren eine große Rolle (z. B. Abb. 202 oder Abb. 372). Aber auch genrehafte Szenen, etwa die Verbeugung einer nackt am Boden kauernenden Geisha, wurden auf diesen Bildern thematisiert (Abb. 373). Vor allem jedoch begann sich im Lauf des Jahres 1984 die natürliche Repräsentation der Bildfigur auf den Werken von Castelli durchzusetzen, was auch an seinen Abbildungen exotischer Frauen nicht spurlos vorüber ging. So stellte er beispielsweise eine schlicht und unprätentiös dem Betrachter gegenüber stehende junge Frau dar, die, nackt wie sie ist, nichts anderes verkörpert als sich selbst: ein asiatisches Mädchen, wohlproportioniert, mit charakteristischem Pagenschnitt, ihrem Wesen nach feinsinnig, schüchtern und ruhig (Abb. 374). Auch schuf Castelli jetzt seine ersten nahansichtigen Kopf- und Büstenporträts (Abb. 375 f), die nach asiatischen Modellen entstanden sind und den Künstler als Thema bis 1985 beschäftigen sollten (Abb. 375 ff). Die Bilder von 1984 sind meist nach japanischen oder chinesischen Modellen angefertigt worden, die des Jahres 1985 in aller Regel nach philippinischen oder thailändischen Frauen. Anregung zu den Porträts von 1985 fand Castelli während seiner ersten Reise auf die Philippinen, die er im Sommer dieses Jahres mit Birgit Hoffmeister und deren Bruder Knut unternommen hat. Bereitwillig ließen sich die Frauen dort von Castelli fotografieren, so daß er nach seiner Reise ein ganzes Konvolut von eng gefaßten Ablichtungen zur Verfügung hatte, nach denen er als motivische Vorlagen seine kleinformatigen PorträtDarstellungen schaffen konnte.

Ebenfalls unter dem Eindruck der Reise auf die Philippinen entstanden die Porträts der Reihe *Piratin Fu*, die nach Birgit Hoffmeister als Modell geschaffen wurden (Abb. 380-383). Angeregt durch die Lektüre des Romans *Piratin Fu*¹⁴⁸ hatte Castelli mit Knut Hoffmeister, dem Berliner Filmemacher, verabredet, auf den Philippinen einen Spielfilm zu drehen. Mit Birgit Hoffmeister und Castelli in den Hauptrollen sollten die Abenteuer der Piratin Fu verfilmt werden: ihre Beutezüge auf See und ihr Erlebnisse an Land, ihre spannende Geschichten, die von Piraterie und Spionage handeln, von Gefangenschaft und Flucht, von Raub, von Mord und von seltsamen Liebesabenteuern. Dabei wollten sich Castelli, Birgit Hoffmeister und ihr Bruder Knut nicht strikt an die Romanvorlage halten. Vielmehr sollten auch aus anderen Piratenromanen stammende Abenteuer sowie frei erfundene, vor Ort spontan erdachte Episoden in diese Geschichten eingebunden werden. Tatsächlich entstanden auf den Philippinen jedoch nur einige wenige, in ihren Handlungsabläufen oft unvollendet gebliebene Szenen, die nie zu einem filmischen Ganzen zusammengefügt wurden. Nach einigen Standbildern dieser filmischen Fragmente und einigen parallel dazu aufgenommenen fotografischen Ablichtungen als motivische Vorlagen schuf Castelli in Berlin eine Reihe von PorträtDarstellungen, die Birgit Hoffmeister mit einem aus Bananenblättern gebastelten Kopfschmuck und einer Holzmaske vor dem weiß gepuderten Gesicht (Abb. 383) oder mit einer bunten Gesichtsbemalung zeigen (z. B. Abb. 382). Manchmal erscheint sie vor einer motivisch neutral gebliebenen monochromen Farbfläche (Abb. 381), meist jedoch vor einem bunt gemusterten Hintergrund, dessen formfarbliche Strukturen sich von dem Hintergrund jener Aufnahmen ableiten, die als motivische Vorlage für das betreffende Gemälde gedient haben (Abb. 382). Eine zweite Bildfigur dieser Serie ist Susi Wong, die Castelli als barbusige Schönheit vor dem Hintergrund einer totenkopfbesetzten Piratenflagge zeigte (Abb. 384). Sie wurde nach einem philippinischen Mädchen als Modell porträtiert, das von Castelli als junge Frau mit Schleier und offener

¹⁴⁸ Robert H. Sperling, *Piratin Fu*, München 1952.

Bluse ursprünglich in szenisch unabhängigen, ikonographisch autonom behandelten Bildzusammenhängen vor motivisch neutral gebliebenem Hintergrund dargestellt wurde (Abb. 385 f).

Auf den Philippinen fand Castelli auch weitere figürliche Motive, die er in Form von fotografischen Ablichtungen oder bebilderten Zeitschriftenartikeln mit nach Hause brachte und in Berlin als motivische Vorlagen für entsprechende Zeichnungen und Gemälden heranzog, so daß jetzt beinahe alle auf seinen Bildern dargestellte exotische Frauen tatsächlich philippinischer Abstammung sind. Zwar finden sich unter den Einwohnern der malaiischen Inseln viele unterschiedliche ethnische Gruppen (u.a. Chinesen, Japaner, Amerikaner, Spanier und Mischlinge in allen nur denkbaren Kombinationen), doch die Urbevölkerung der Philippinen sind paläomongolide Malaien und stellen den größten Teil der Einwohner dieser Inselgruppe dar. Malaiische Menschen sind von mittelgroßem Wuchs, haben ein flaches Mittelgesicht, eine niedrige Nasenwurzel, eine breite Nase, vorgeschobene Wangenknochen, flachliegende Lidspalten, wulstige Lippen, dicke, glatte schwarze Haare und eine gelbliche Haut. Mit ihrer charakteristischen Physiognomie entsprechen sie jenem Typus, den Castelli auf seinen *Kleinen Zeichnungen* abgebildet hat (Abb. 377 ff) und den er auch auf anderen Brustbildnissen verschiedentlich porträtierte (z. B. Abb. 302). Demgegenüber scheint es sich bei den Frauen auf der Darstellung *3 Philippinen Girls* (Abb. 389) eher um Mischlingsfrauen zu handeln, bei denen der paläomongolid-malaiische Typus in sinide körperbauliche Dispositionen überspielt und konstitutionstypologische Merkmale von chinesischen oder japanischen, im Falle der mittleren Bildfigur gar europäischen Frauen aufweist.

Außer diesen Darstellungen solcher trotz ihrer Nacktheit unbefangen und natürlich sich gebender Bildfiguren schuf Castelli 1985 auch einige erotisch konnotierte Frauenbilder, auf denen der Künstler die Figuren im asiatischen Typus porträtierte. Unter diese exotische Erotizismen fallen solche Darstellungen, deren Figuren den Betrachter bewußt provozieren oder ihn verführen wollen (z. B. Abb. 265), sowie solche Bilder, auf denen in aller motivischer Direktheit sexuelle Handlungen wiedergegeben werden (z. B. Abb. 206). Selbst einige allegorische oder allegorisch erscheinende Darstellungen sind 1985 nach ostasiatischen Modellen geschaffen worden, die der Künstler nicht selten porträtgenau wiedergegeben hat (z. B. Abb. 233). Auch auf solchen Bildern, deren Handlungsorte nicht in fernöstlichen Regionen liegen, sondern in europäischen Gegenden – im Berliner Tiergarten beispielsweise oder in den Lagunen von Venedig – weisen die Gesichter der weiblichen Figuren bisweilen asiatische Züge auf (z. B. Abb. 253 oder Abb. 283), so daß alles in allem zu konstatieren ist, daß Asiatinnen gegen Mitte der 80er Jahre der bevorzugte Frauentyp auf den Bildern von Castelli geworden sind und daß eben diese ostasiatische Frauen das bis dahin vorherrschende Schönheitsideal des Künstlers von einer groß gewachsenen, schlanken, sportlich durchtrainierten schwarzhäarigen Europäerin in den Hintergrund gedrängt haben.

Dieser Trend setzte sich auch auf den Frauenbildern von 1986 fort, auf denen exotische Bildfiguren jetzt ausnahmslos ostasiatische Züge zeigen, während im Lauf des Jahres 1985 zumindest noch einige wenige Darstellungen entstanden sind, auf denen auch aus anderen Regionen stammende, meist südeuropäische Frauen wiedergegeben wurden (z. B. Abb. 388). Die Themen, die Castelli 1986 auf seinen Werken anklingen ließ, unterscheiden sich von denen des Vorjahres durch eine deutliche Steigerung des erotischen Ausdrucks der Bildfiguren. Nur noch gelegentlich bildete Castelli nun solche in natürlicher Nacktheit sich den Blicken des Betrachters anbietende Frauen ab (z. B. Abb. 390). Sehr viel häufiger hingegen zeigte er stattdessen japanische, chinesische, philippinische oder thailändische Frauen, die durch den Blickwinkel, aus dem heraus sie gesehen wurden, und durch aufreizende Körperhaltungen den Betrachter zu erotischen Phantasien anregen (z. B. Abb. 254) oder ihn durch laszive Ausdrucksbewegungen zu locken und zu provozieren suchen (z. B. Abb. 291 oder Abb. 391 f). Einige dieser Bildfiguren scheinen sich dem Betrachter gar als Liebesdienerin zu unterwerfen (z. B. Abb. 242).

Manchmal werden sie aber auch als ekstatisch entrückte (Abb. 307), ungeniert sich ihren erotischen Phantasien hingebende (Abb. 236) oder einander liebkosende Asiatinnen geschildert (Abb. 393). Mit dieser motivischen Vielfalt spielte die erotische Erscheinungswirkung der Bildfiguren in der Ikonographie des exotischen Frauenbildes jetzt wieder eine zentrale Rolle. Manchmal tritt sie eher unterschwellig in Erscheinung, meist aber wurde sie in aller motivischer Direktheit offen zum Ausdruck gebracht.

Das Thema der *Piratin Fu*, das Castelli 1985 verschiedentlich variierte, spielte auf den Darstellungen von 1986 kaum mehr eine Rolle. Nur noch wenige Bilder sind jetzt entstanden, auf denen Birgit Hoffmeister in ihrer Rolle als Piratin Fu mit aus Bananenblättern geschaffenen Kopfschmuck zu sehen ist (Abb. 602). Die Vorlagen, nach denen Castelli diese Darstellungen ausgeführt hat, waren allerdings nicht neu, sondern gehen auf die im Vorjahr gedrehten Fragmente des Films *Piratin Fu* zurück.

Auf noch ältere, nämlich bereits aus dem Jahr 1983 datierende fotografische Vorlagen ist die Darstellung *Birgit Luciano (Chinesisches Doppelportrait)* zurückzuführen (Abb. 370), auf der die im Gesicht geschminkte und mit einer japanischen Kappe ausgestattete Birgit Wange an Wange neben dem gleichfalls nach Kabukiart geschminkten Luciano zu sehen ist. Auch das 1982 entstandene Motiv der *China Girls* (Abb. 150), das im Œuvre von Castelli ziemlich am Anfang der Darstellungen ostasiatischer Frauen gestanden hat, wurde 1986 unter dem Titel *2 Frauen mit Papageien* neuerlich wiederholt (Abb. 394). Diese Beispiele belegen, daß der Künstler manchmal auf deutlich ältere, bereits Jahre zuvor entwickelte Motive zurückgegriffen hat und er diese Motive seinen aktuellen künstlerischen Interessen gemäß wieder verwendete.

Um solche Wiederaufnahmen eines älteren Motivs handelt es sich auch bei den japanischen Kopfporträts, die Castelli 1986 formatfüllend ins Bild gesetzt hat (z. B. Abb. 395). Diese Bilder entstanden in ikonographischer Anlehnung an einige 1984 geschaffene Porträtdarstellungen (Abb. 375) bzw. an die *Kleinen Zeichnungen* von 1985 (Abb. 377 ff) teilweise unter der Verwendung des gleichen Fotomaterials als motivische Bildvorlagen (vgl. hierzu etwa Abb. 395 mit Abb. 375). Anfangs stellte Castelli auf diesen Kopfbildnissen, auch wenn er sie als „japanische“ Porträts bezeichnete, überwiegend thailändische oder philippinische Frauen dar. Bald sollten es aber auch tatsächlich japanische oder chinesische Mädchen sein, die er im Büstenporträt abbildete (Abb. 396-398). Nach wie vor rückte er das Auge des Betrachters nahe an das Gesicht der Porträtierten heran. Doch allmählich wurde der Abstand immer größer, so daß aus den eng gefaßten Kopfbildnissen bald von den Bildrändern überschrittene Büstenporträts (Abb. 399), halbfigurige Brustbildnisse (Abb. 400) und schließlich ganzfigurige Darstellungen geworden sind (Abb. 401). Diese motivisch erweiterten Darstellungen weisen in ihren Titeln oft auf die japanische oder chinesische Abstammung der Bildfiguren hin, deren Gesichter überwiegend sinide Formen zeigen. Selbst dann, wenn der Künstler andere als japanische oder chinesische Frauen wählte und nach europäischen Modellen arbeitete, haben die im Rollenspiel gezeigten Figuren, unterstützt durch entsprechende Kostüme, vor allem jedoch durch entsprechende kosmetische Veränderungen des Gesichts, ostasiatische Züge (Abb. 407).

Nach 1986 sank der Anteil der exotischen Frauenbilder an der Gesamtheit aller Darstellungen weiblicher Figuren rapide. Bereits 1987 fiel die Quote auf etwas weniger als ein Viertel, 1988 sank sie auf gerade ein Zehntel und in den darauffolgenden Jahren annähernd auf Null. Die Ursache hierfür liegt, von dem allmählichen Verblässen der Eindrücke der 1985 unternommenen Philippinenreise abgesehen, vor allem in den neuen Bildideen, die Castelli gegen Ende der 80er Jahre entwickelte, und in den neuen Projekten, denen er sich jetzt widmete: den Selbstporträts, den *Schrottplatz-* und den *Rudel-*Bildern, den *Passions-*Bildern, den *Faces*, den *Giacometti-*Bildern und der Hodler-Serie. Auch entstanden nun erste allegorische Darstellungen, deren formal gestalterische

Aspekte und deren inhaltliche Aussagen von völlig anderer Art sein sollten als es die der exotischen Frauenbilder waren. Die Bildsprache von Luciano Castelli hatte begonnen, sich gründlich zu ändern – nicht im abrupten Wechsel, sondern nach und nach, doch kontinuierlich und unaufhaltsam. Die figürlichen Motive verloren jene erotische Drastik, die auf den exotischen Frauenbildern vielfach zu sehen war, und wurden kontemplativer. Sie bezogen sich immer weniger auf die Lust am eigenen Leib der Bildfiguren bzw. auf die Schaulust des Betrachters und wurden stattdessen inhaltlich hintergründiger und bedeutungsschwerer. Andererseits interessierte sich Castelli jetzt immer stärker für die Abstraktion und für die Möglichkeiten des experimentellen Einsatzes der malerischen Mittel, so daß das exotische Frauenbild innerhalb seines Œuvres gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre überhaupt keine Rolle mehr spielte. Erst ab 1993, als Castelli damit begonnen hat, sich für die Menschen auf den Straßen von Paris und in der unmittelbaren Umgebung seiner Wohnung am Place Pigalle zu interessieren, gelangte das exotische Frauenbild Anbetracht der asiatischen und afrikanischen Frauen, die ihm dort begegneten, erneut zu einiger Bedeutung (z. B. Abb. 439 oder Abb. 441).

Kehren wir nach diesem Ausblick zurück ins Jahr 1987. Ähnlich, wie bereits im Lauf des Jahres 1986, griff Castelli auch 1987 gelegentlich auf früher entwickelte Bildmotive zurück – beispielsweise auf den Typus der philippinischen Porträtbüste (Abb. 402 f), auf das Motiv der *Frau mit Papageien*, die Castelli jetzt ohne Papageien darstellte und so, als wäre die Bildfigur eine Japanerin, *Yoshiko* nannte (Abb. 218), oder etwa auf die Darstellung eines seinen Busen haltenden und unterdessen seine nackte Scham bedeckenden chinesischen Mädchens (vgl. hierzu etwa Abb. 237 und Abb. 404). Auch die Serie *Gefesselte Geisha* (z. B. Abb. 305) zählt in diese Reihe der Neufassungen bereits in früheren Zeiten entwickelter Motive, hier der *Gefesselten Japanerin* (vgl. Abb. 304), wobei das Thema jetzt eine symbolträchtige Komponente erhielt: Die zuvor malerisch wiedergegebenen Stricke wurden nun durch einen brachial auf die Leinwand applizierten Stacheldraht ersetzt (Abb. 306) und ikonographisch mit jener Dornenkrone in Verbindung gebracht, die Castelli bereits auf seinen *Christus*-Bildern darstellte (vgl. hierzu etwa Abb. 555 f). Es zeigt sich, daß der Rückgriff des Künstlers auf früher behandelte Bildmotive zugleich auch eine inhaltliche Weiterentwicklung bedeutete, eine inhaltliche Ausweitung im zuletzt genannten Fall, die sowohl formal gestalterisch als auch inhaltlich mit anderen während des gleichen Zeitraums entstandenen Bildern in Beziehung steht.

Parallel zu solchen gestalterisch variierten Neuformulierungen bereits in früheren Jahren erfundener Bildmotive entwickelte Castelli 1987 aber auch völlig neue Darstellungen, auf denen die abgebildeten Frauen nicht selten im asiatischen Typus wiedergegeben werden: etwa das Bildnis eines nackt am Boden sitzenden Liebespaares (Abb. 405) oder das Motiv zweier nackt am Boden liegender Mädchen (Abb. 343). Auch bei diesen Werken kündigt sich die Hinwendung des Künstlers zum allegorischen Figurenbild an. So könnte man beispielsweise die im Vordergrund des Bildes *Japan Obsession* gezeigte Frau als Personifikation Japans deuten, von welcher der hinter ihr befindliche Männerakt (womöglich Castelli selbst oder – durch ihn repräsentiert – der europäische Kulturkreis) im Sinne einer Obsession Besitz ergreift. Die Darstellung *Zwei liegende Mädchen* läßt sich, wie oben bereits ausgeführt, als Allegorie der Nacht interpretieren bzw. als Allegorie des durch die Nacht behüteten Schlafs. Es zeigt sich, daß Castelli jetzt immer stärker dazu tendierte, das auf seinen exotischen Frauenbildern dargestellte Motiv mit semiotisch übergeordneten Bedeutungsebenen zu belegen und aus dem unpräzisen Figurenbild eine figürlich besetzte Metapher zu machen. So steht die erotische Fesselung im Sinne eines Passionsmotivs für den Leidensweg Christi, die Umarmung einer Japanerin durch einen Europäer für den Akt der (sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen) Besitzergreifung oder etwa das Wachen der einen Freundin über den Schlaf der anderen als Allegorie der Nacht.

Sehr viel öfter als in den vergangenen Jahren schuf Castelli 1987 seine exotischen Frauenbilder nach Modellen aus seinem privaten Umkreis. Birgit Hoffmeister stand ihm allerdings nur noch selten zur Verfügung. Stattdessen waren es jetzt meistens Bianca, eine Jugendfreundin des Künstlers aus Luzern, oder auch seine Schwester Cornelia, die vor den Augen des Künstlers in exotische Rollen schlüpfen und auf seinen Bildern als thailändische Fingertänzerin (Abb. 406) oder als zwei Japanerinnen zu sehen sind (Abb. 210). Vor allem aber arbeitete Castelli von 1987 an bis zu seiner Begegnung mit Alexandra immer wieder nach Alida als Modell, einer in Berlin lebenden Afrikanerin, die auf zahlreichen Kopfbildnissen porträtiert wurde (z. B. Abb. 412 ff) und die mit ihrem dunkelhäutigen Teint und mit ihrer charakteristischen Physiognomie das bisher überwiegend auf ostasiatische, manchmal auch südeuropäische Typen bezogene exotische Frauenbild innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli um einen neuen figürlichen Typus erweiterte: um den der afrikanischen Bildfigur (Abb. 408). Zeigte Castelli zuvor nur auf einigen wenigen, ausschließlich aus dem Jahr 1983 datierenden Gemälden dunkelhäutige Frauenfiguren (z. B. Abb. 231, Abb. 248 oder Abb. 334), so sollte von 1987 an die afrikanische Frau nach Alida als Modell zu einem festen Bestandteil der Ikonographie des exotischen Frauenbildes bei Castelli werden.

Auf den ganzfigurigen Alida-Bildern dominiert der natürliche Körperausdruck des Modells. So zeigte Castelli Alida beispielsweise mit angewinkelten Beinen unprätentiös und nackt vor einer Arbeitswand seines Berliner Ateliers am Boden sitzend (Abb. 408). Im Hintergrund erkennt man außer dem hellblauen Schlagschatten, den sie auf die weiße Atelierwand wirft, einige Farbspuren, deren senkrechte oder horizontale Kanten die Formatgrenzen der zuvor an dieser Stelle bearbeiteten Bilder markieren. Sinnierend und gedankenversunken richtet Alida ihre Augen nach unten. In ihrer melancholischen Gestimmtheit scheint sie die Anwesenheit des Betrachters nicht zu bemerken und macht sie keine Anstalten, ihren schönen Leib vor seinen Augen durch exaltierte Körperhaltungen bewußt in Szene zu setzen.

Nicht minder unprätentiös erscheint Alida auf den *Alida Doppelportraits*, auf denen sie als in die Hocke gegangene Bildfigur in ähnlichen Körperhaltungen aus verschiedenen Blickwinkeln heraus gleich zweifach zu sehen ist (Abb. 409 ff). In ihrer motivischen Verdoppelung wirken die beiden Bildfiguren mit ihren hochhackigen Stöckelschuhen und dem gleichen breiten Armreif am Handgelenk wie Zwillingsschwestern, die in identischer Aufmachung gemeinsam das gleiche tun. Dabei blicken sie, während sie sich mit ihren Händen nach unten abstützen, gesenkten Hauptes auf den Boden, als würden sie dort etwas suchen. Was es allerdings ist, auf das sie ihre Aufmerksamkeit richten, bleibt dem Betrachter verborgen. Auf die Darstellung der räumlichen Umgebung, in der sie sich befinden, wurde entweder völlig verzichtet (Abb. 409), oder aber der Hintergrund wurde mit einigen sparsam auf die ungrundierte Leinwand gesetzten blaugrünen Kreidestrichen ausgestattet (Abb. 410). Die überwiegend orthogonale Ausrichtung dieser Kreidestriche, die hinter dem Rücken der rechten Bildfigur rechtwinklig auf einander treffen, deutet darauf hin, daß sie sich ebenfalls auf die Farbspuren an der Arbeitswand des Ateliers von Castelli beziehen, und sich die vorgestellte Szene in den Werkräumen des Künstlers ereignet.

Was Castelli an den *Alida Doppelportraits* besonders interessierte, war nicht nur das Motiv der gedoppelten Figur an sich, das der Künstler dazu benutzte, sein Modell zweifach auf dem selben Bildgeviert zu porträtieren, sondern waren überdies die bildnerischen Mittel, mit denen er das Thema der dunkelhäutigen Aktfigur gestalterisch umsetzen konnte. Dabei verzichtete er ganz bewußt auf eine Grundierung der naturbelassenen Leinwand, um die Eigenfarbe dieses zwar fein verflochtenen, dennoch an die Jutestoffe „primitiver“ Kulturen erinnernden Materials zu den Schwarz- und Brauntönen des Inkarnats der Figuren ins Verhältnis zu setzen. Zugleich schimmert die graubeige Eigenfarbe des Bildgrunds durch die ebenfalls oft ins Graue überspielenden Schwarz- und

Brauntöne des Inkarnats der Figuren hindurch und verbindet sich mit deren Körperoberfläche zu einem samtig schimmernden, farbliche Tiefe erlangenden Hautton, der den Figuren pulsierendes Leben verleiht und ihren Leibern eine temperierte Wärme. Durch das geschickt eingesetzte Miteinander der charakteristischen Farb- und Materialwerte des Malgrunds und der gestalterischen Behandlung des Inkarnats der Figuren erhalten die beiden Bildfiguren eine so blutvolle Lebendigkeit und eine so starke physische Präsenz, daß der Betrachter beinahe glauben möchte, sie wären in seiner unmittelbaren Umgebung leiblich gegenwärtig.

Das Inkarnat der Figuren wurde dünnflüssig und in mehreren transparent einander überlagernden Schichten aufgetragen, und zwar beginnend mit hellen Ocker- und Sienatönen, weiter mit graubraunem Umbra und endend mit einem samtigen Schwarz, so daß die beiden Körper, vom Graubeige der Nesselleinwand zusätzlich durchdrungen, wie von innen heraus zu leuchten scheinen. Der fein gewobene Nesselstoff suggeriert mit seiner charakteristischen Konsistenz den Eindruck von feinporiger Hautoberfläche. Zugleich läßt der Kontrast von erdfarbenen Braun- und Schwarztönen zu dem kräftigen Rot des Lippenstifts, manchmal der Fingernägel und der roten Spange, mit der sie ihr Haar zusammengebunden haben, die Bildfiguren in den Realraum des Betrachters hinein wirken. Eine ganz ähnliche Funktion erfüllen der breite Armreif, den die beiden Frauen an ihrem Handgelenk tragen, sowie die mit gelber Farbe ausgeführten hochhackigen Stöckelschuhe, die selbst dann, wenn sie zeichnerisch und im Umrißlinienstil ausgeführt wurden (Abb. 409), wie ein farbperspektivisch in den Vordergrund drängendes, sich vom Graubeige der Nesselleinwand abhebendes und räumlich auf den Betrachter zukommendes Bildelement wahrgenommen werden. Dunkle Figuren auf unbehandelter Leinwand, durch Schichtenmalerei aus sich heraus zum Leuchten gebracht, mit intensiven Farben kraftvoll kontrastiert – das war es, was Castelli an den *Alida Doppelportraits* reizte und was er mit einem hellhäutigen Modell in der hier gezeigten Art gestalterisch kaum hätte bewältigen können. Die exotische Bildfigur ist auf diesen Gemälden nicht nur thematischer Selbstzweck, sondern zugleich eine farbgestalterische, bildästhetische und dem Betrachter mit malerischen Mitteln virtuell in greifbare Nähe gerückte Formgelegenheit.

Die zurückhaltende Mimik und der verhaltene körpersprachliche Ausdruck, den Alida auf ihren Porträts in aller Regel einnimmt, charakterisiert das Modell als eine stille und in sich gekehrte (Abb. 412), manchmal gedankenversunken (Abb. 408), manchmal melancholisch dreinblickende (Abb. 414) und meist ernst gestimmte junge Frau (Abb. 409). Auf keinem der 1987 entstandenen Bilder lacht oder lächelt sie. Wenn Alida, wie auf einigen Büstenporträts zu sehen, dem Betrachter direkt entgegen blickt, wirkt sie zwar freundlich, doch nie wirklich heiter oder gar ausgelassen (Abb. 415). Physisch mag sie sich dem Betrachter zuwenden, innerlich hingegen bleibt sie ihm gegenüber immer etwas distanziert. Ihre schönen dunklen Augen faszinieren. Die schwarzen Pupillen stechen dem Betrachter mit suggestiver Kraft entgegen. Der umgekehrte Weg indessen, das Durchdringen dieser dunklen Augen durch den Blick des Betrachters, scheint nur selten möglich. Diese Einseitigkeit des Beziehungsverhältnisses zwischen Bildfigur und Betrachter verleiht den Darstellungen der Alida etwas Unnahbares und etwas Fremdes, etwas Geheimnisvolles zugleich, das aufzulösen oder zu durchdringen dem Betrachter schier unmöglich scheint. Darin unterscheiden sich die Alida-Porträts von den Bildnissen anderer Frauen auf den Werken von Luciano Castelli, die oft in ein dialogisches Beziehungsverhältnis zu ihrem Gegenüber treten. Die Alida-Porträts hingegen sind nicht auf solche psychologische Wechselseitigkeiten ausgerichtet. Ihre Persönlichkeit bleibt dem Betrachter unerschlossen und mysteriös.

Anders als auf den frühen Darstellungen aus dem Themenkreis des exotischen Frauenbildes, etwa den Darstellungen junger Japanerinnen aus der ersten Hälfte der 80er Jahre, sind bei den Alida-Porträts Exotismus und Erotizismus keine mit einander korrelierten Größen mehr. Die Nacktheit der Figur wirkt ungezwungen und wie

ein äußeres Zeichen ihrer natürlichen Ursprünglichkeit. Ausdruck einer erotischen Gestimmtheit oder gar der Absicht, den Betrachter verführen zu wollen, ist sie indes nicht. Sie steht nicht im Zusammenhang mit der exaltierten Selbstinszenierung einer nach erotischen Abenteuern suchenden Bildperson, sondern ist der adäquate körpersprachliche Ausdruck ihres ursprünglichen, zurückhaltenden und natürlichen Wesens.

Dieser Bedeutungswandel des Exotischen im Œuvre von Castelli, das sich von den einstmals erotischen Sinnzusammenhängen aus der Zeit anfangs der 80er Jahre zum Frauenbild in natürlicher Nacktheit entwickelte, vollzog sich freilich nicht voraussetzungslos. Bereits einige Darstellungen asiatischer Frauen aus der Zeit um 1984/85 waren im Hinblick auf die erotische Ausdruckswirkung deutlich gemäßigter als die Bilder aus den Jahren 1982 und 1983. Sie zeigten keine lockenden, mit der erotischen Reizwirkung ihres nackten oder halb nackten Körpers den Betrachter provozierende Frauen, als die sie in den Jahren zuvor erschienen waren (Abb. 239), keine auf ihre Fleischeslust bedachte Verführerinnen (z. B. Abb. 201, Abb. 215 oder Abb. 230), sondern sind stille, sich ganz auf sich selbst konzentrierende Frauen geworden, die die Anwesenheit des Betrachters nicht zu bemerken (z. B. Abb. 373) oder geflissentlich zu ignorieren scheinen (z. B. Abb. 374). Sie präsentieren sich den Blicken des Betrachters natürlich und so, wie sie tatsächlich sind: ruhig und zurückhaltend (Abb. 389), melancholisch gestimmt (Abb. 376), manchmal mit einem gewissen ursprünglichen Stolz (Abb. 385), distanziert und unnahbar bisweilen (Abb. 375), durchaus kokett mitunter (Abb. 203), manchmal auch ihre Nacktheit darbietend (Abb. 312), doch nur selten den Betrachter gezielt provozierend (z. B. Abb. 416) oder gar von ihren erotischen Leidenschaften überwältigt (z. B. Abb. 202). Auf den exotischen Frauenbildern des Jahres 1986 hingegen sind erotische oder erotisch anmutende Motive wieder häufiger anzutreffen. Dabei thematisieren diese Darstellungen nicht so sehr die Trieblust der Frauen als vielmehr ihre erotische Erscheinungswirkung auf den Betrachter (Abb. 291). Auch anfangs des Jahres 1987 entstanden im Rahmen des exotischen Frauenbildes durchaus noch einige erotisch wirkende Darstellungen (z. B. Abb. 237). Doch nach der Begegnung von Castelli mit Alida und während seiner Zusammenarbeit mit ihr als Modell hat sich dieser Zusammenhang zwischen Exotismus und Erotizismus verloren. Von nun an und bis in die 90er Jahre hinein sollten keine exotischen Frauenbilder mehr entstehen, auf denen zugleich auch erotische Inhalte zum Ausdruck gebracht werden. Das zurückhaltende, introvertierte und leicht melancholische Wesen der Alida war es, das aus dem erotischen Exotismus der Frauenbilder von Luciano Castelli eine natürliche Repräsentation des Exotischen werden ließ

Nach keinem anderen Modell als nach Alida schuf Castelli jetzt seine exotischen Frauenbilder. Allerdings hat 1988 der Ausprägungsgrad des Exotischen gegenüber den Bildnissen des Jahres 1987 deutlich abgenommen. So trug Alida jetzt eine moderne Kurzhaarfrisur und schlüpfte sie immer öfter in ein modisches Bikinioberteil, das sie „europäischer“ erscheinen ließ denn je (Abb. 417 f). Anfangs des Jahres 1988 entstanden noch einige PorträtDarstellungen, auf denen das Gesicht der Alida eindeutig als das einer Afrikanerin zu erkennen ist: mit fleischiger Nase und vorstehender Mundpartie, mit krausem Haar und dunklem Inkarnat (Abb. 419). Das um die Stirn gewickelte Band wirkt dabei wie der Kopfschmuck einer Eingeborenen. Die wenig später geschaffenen Doppelporträts mit Birgit und Alida hingegen zeigen kaum mehr solche ursprünglich wirkende Accessoires (z. B. Abb. 417 f oder Abb. 420). Trotz ihrer dunklen Hautfarbe und trotz ihrer charakteristischen Physiognomie wirkt Alida auf diesen Bildern neben der hellhäutigen Birgit nur noch wenig exotisch. Castelli porträtierte Alida an der Seite von Birgit als kameradschaftlich einander um die Schultern fassende Freundinnen (Abb. 420), als in den Rapsfeldern der Toskana sich ergehende Gefährtinnen (Abb. 418) oder als im Freien am Boden sitzende Figuren (Abb. 421). Rassische Unterschiede spielen dabei keine Rolle mehr. Alida, so scheint es, hat sich an der Seite ihrer Freundin Bianca kulturell assimiliert. All diesen Darstellungen ist die meist vollständige, nur gele-

gentlich durch das Oberteil eines Bikinis partiell bedeckte Nacktheit der Figuren gemeinsam, die als äußeres Zeichen ihrer vertraulichen Beziehungsverhältnisses zu deuten ist, sowie die gegenseitige Entsprechung ihrer Posen, die stellvertretend für den sozialen und mentalen Gleichklang der Frauen steht und für das Wir-Gefühl, das sie ungeachtet ihrer ethnischen Herkunft mit einander entwickelt haben. Das exotische Frauenbild hat sich 1988 in den Typus des Freundschaftsbildes verwandelt.

Mit Alida als Modell vollzog Castelli schließlich auch die Entwicklung hin zum allegorischen Figurenbild. Eingeleitet wurde diese Phase 1989 mit den mehrfigurigen Gemälden *Der Tag* (Abb. 422), *Die Nacht* (Abb. 423) und *Vollmond* (Abb. 424 f). Sie zeigen im Fall des Gemäldes *Der Tag* Birgit Hoffmeister, im Fall der Gemälde *Die Nacht* und *Vollmond* Alida in verschiedenen Posen gleich mehrfach auf der selben Bildfläche und verstehen sich als Allegorie auf tageszeitliche Ablaufprozesse. Die großformatigen Gemälde wurden von einer Reihe einfiguriger Darstellungen begleitet, auf denen Alida mit vors Gesicht genommenem Arm zu sehen und mit ihrem dunklen Inkarnat als Personifikation des Schlafs bzw. der Nacht zu deuten ist (z. B. Abb. 426-429). Dabei handelt es sich nicht um personenspezifische Individualporträts, die das äußere Erscheinungsbild der Alida und deren charakteristische Wesensart möglichst treffend wiedergeben wollen, sondern um solche nach Alida als Modell geschaffene Allegorien, auf denen die Bildfigur mit ihren pathetischen Ausdrucksbewegungen auf einen inhaltlich übergeordneten, nämlich metaphorischen Bedeutungszusammenhang verweist. Der Körper der Alida war dem Künstler dabei nicht mehr und nicht weniger als eine anatomische Vorlage. Dennoch ist die Tatsache, daß diese Allegorien ausgerechnet nach Alida als Modell geschaffen wurden, keineswegs Zufall, denn gerade ihre dunkle Hautfarbe war es, die Castelli dazu inspirierte, sie als Personifikation des Schlafs bzw. der Nacht darzustellen. Die Personifikationen des Tages hingegen wurden durch die hellhäutige Birgit repräsentiert (Abb. 422). Wiewohl das Inkarnat der Alida stets mit dunkelbraunen oder schwarzen bzw. grauen Farben wiedergegeben wurde, versteht sich ihre Hautfarbe hier nicht als das äußere Merkmal ihrer exotischen Abstammung, sondern als farbsymbolischer Hinweis auf deren inhaltliche Bedeutung als Personifikation des Schlafs und der Nacht. Außer in ihrer dunklen Hautfarbe äußert sich der allegorische Sinngehalt der Alida zugleich auch in dem Motiv des hinter dem hoch genommenen Arm verborgenen Gesichts und der vom Lichteinfall geschützten Augen. Auf keinem dieser Bilder ist das Antlitz von Alida zu sehen. Selbst wenn sie von hinten dargestellt wird (etwa auf den Gemälden Abb. 423-425 und Abb. 428), hält sie sich schützend den Arm vors Gesicht. Das Dunkle, so scheint es, ist ihr Element: die Finsternis, die Nacht und der Schlaf, in den sie sich mit ihren empor gehobenen Armen förmlich zu wiegen scheint (Abb. 426).

Vom Gesicht der Alida sind, außer manchmal der Nasenkuppe und dem runden Kinn, bestenfalls sie wulstigen Lippen zu sehen (z. B. Abb. 427). Deren rote Farbe leuchtet zwischen dem Grau oder dem dunklen Braun ihres Inkarnats deutlich hervor und korrespondiert mit den ebenfalls rot wiedergegebenen Brustwarzen, so daß die hier in Rede stehenden allegorischen Darstellungen bisweilen durchaus auch eine sinnliche Komponente beinhalten. Auch wirkt die Figur der Alida mit der Wohlproportioniertheit ihres Leibes und den sich dehnenden, oft die Körperachse drehenden Ausdrucksbewegungen sowie in ihrer antikischen Nacktheit, die die weiblichen Rundungen der Bildfigur mit ihren fließenden Formen frei sich entfalten läßt, ausgesprochen körperlich. Ein latenter Erotizismus schwingt diesen Darstellungen mit, der in der bewegungsrhythmischen Ungezwungenheit der Figur und in der durch das zugedeckte Gesicht körpersprachlich zum Ausdruck gebrachten Verletzlichkeit seine bildliche Umsetzung findet. Eine ostentative Betonung des Erotischen hingegen ist diesen Figuren ebensowenig zu eigen wie eine ikonographische Überbewertung ihrer exotischen ethnischen Abstammung. Das dunkle Inkarnat ist hier nicht als farbgestalterische Reminiszenz an den natürlichen Hautton der Alida zu verstehen, sondern

in erster Linie als farbsymbolischer Hinweis auf deren inhaltliche Bedeutung als Personifikation der Nacht bzw. des Schlafs.

Mit den allegorischen Darstellungen, auf denen Alida als Personifikation der Nacht bzw. des Schlafes zu sehen ist, verabschiedete sich Castelli 1989 vom Typus des exotischen Frauenbildes. Auch nach anderen Modellen schuf er jetzt keine weiteren exotischen Frauenbilder mehr. Stattdessen widmete er sich auf dem Gebiet des Frauenbildes nun überwiegend dem Porträt von Alexandra und solchen nach Alexandra als Modell geschaffenen allegorischen Darstellungen (z. B. Abb. 490, Abb. 497 oder Abb. 521). Erst ab 1993 gelangte Castelli erneut zu exotischen Bildwelten und zum exotischen Frauenbild zurück: zu der Darstellung einer nun wieder ostasiatisch anmutenden, zugleich in hohem Maße erotisch sich den Blicken des Betrachters präsentierenden Bildfigur, die in aufreizenden Posen und mit anzüglichem Tun den Betrachter für sich einzunehmen versucht. Diese jetzt wieder in erotischen Motivzusammenhängen stehende exotische Frauenbilder wurden mit sparsamen Mitteln in einigen wenigen, dafür oft kontrastreich neben einander gesetzten Farben ausgeführt, deren Wirkungsintensität durch das in weiten Bereichen ausgespart gebliebene Weiß des Malgrunds zusätzlich gesteigert wird. In ihrer gestalterischen Schlichtheit erinnern die verhältnismäßig kleinformatigen Bilder an ebenfalls in weiten Teilen gestalterisch ausgespart gebliebene japanischen Holzschnitte oder an japanische oder chinesische Tuschezeichnungen. Als „japonistisch“ könnte man neben dem stilistischen Merkmal der Betonung der Umrißlinien auf diesen Bildern und neben dem reduzierten Kolorit auch die figürlichen Motive an sich bezeichnen. Dabei erweisen sie sich nicht selten als gestalterische Variationen über bereits früher entwickelte Bildmotive: etwa dem Typus einer bäuchlings am Boden liegenden und ihr nacktes Gesäß dem Betrachter entgegen streckenden jungen Frau, die jetzt mit der charakteristischen Physiognomie ihres Gesichts als Japanerin zu erkennen ist (z. B. Abb. 267 f), ferner der motivischen Wiederholung der Darstellung einer auf dem Rücken liegenden Frau mit in die Höhe gestreckten Beinen (vgl. hierzu etwa die Darstellung Abb. 434 mit dem Gemälde Abb. 230) oder das Brustbildnis einer asiatischen Frau, die sich als motivische Wiederholung eines Porträts von Susanne erweist (vgl. hierzu Abb. 435 mit Abb. 436).

Erneut ist die erotische Reizwirkung der Figuren auf den Bildern von 1993 ein wesentliches Merkmal des exotischen Frauenbildes geworden. Auch war das exotische Frauenbild jetzt wieder gleichbedeutend mit der Darstellung einer ostasiatischen, meist als Japanerin bezeichneten Bildfigur. Wiewohl sich in ihnen der anfangs der 80er Jahre begonnene Kreis zu schließen scheint, markieren die 1993 auf der Suche nach neuen gestalterischen Ausdrucksmitteln teilweise in experimentellen Techniken, z. B. in der Fingermalerei (Abb. 433), ausgeführten Bilder keineswegs das Ende des exotischen Frauenbildes im Œuvre von Luciano Castelli. Im Gegenteil bedeuten sie stattdessen den Auftakt zu einer neuerlichen Beschäftigung des Künstlers mit diesem Genre, wobei die Darstellung einer exotischen Frau nach 1993 meist in mehrfigurige Kompositionen eingebunden wurde. Exotische Frauen, Asiatinnen in aller Regel, gelegentlich auch Afrikanerinnen, begegnen auf zahlreichen *Pigalle*-Bildern, die Castelli ab 1993 geschaffen hat (z. B. Abb. 437-440), ferner auf vielen drehbaren Bildern, die ab 1983/84 entstanden sind (z. B. Abb. 441 f) sowie auf etlichen der ab 1997 in Schwarz und Weiß geschaffenen Gemälden, auf denen sich die figürlichen Motive kaleidoskopisch durchdringen (z. B. Abb. 443 f). Bis über die Jahrtausendwende hinweg waren es beinahe ausschließlich ostasiatische Frauen, die Castelli in exotischen (und zugleich erotischen) Bedeutungszusammenhängen darstellte: Philippinerinnen oder Japanerinnen, chinesische Frauen mitunter. Afrikanerinnen sind auf den Bildern aus den späten 90er Jahren und aus der Zeit anfangs des neuen Millenniums kaum mehr zu sehen, erst recht keine spanische oder südeuropäisch anmutende Figuren.

Asiatische Frauen waren es von nun an, die den Künstler erneut in ihren Bann gezogen haben und die Castelli als Synonym für das Fremdländische schlechthin bis heute auf seinen exotischen Frauenbildern zeigt.

Das exotische Frauenbild ist als Gattung innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli eines der Paradebeispiele für die schöpferische Phantasie des Künstlers. Seine Begeisterung für das Exotische, sein Interesse an charismatischen, geheimnisvollen, mit suggestiver Kraft auf den Betrachter wirkenden Bildfiguren, aber auch erotische Phantasien sowie seine Idealvorstellungen vom äußeren Erscheinungsbild und vom Wesen des Weiblichen fließen in diese Bilder mit ein und finden auf ihnen zu einer thematisch verklärten Ganzheit zusammen. Ziel dieser Bilder ist es, beim Betrachter ein Interesse für das Exotische zu wecken und eine Toleranz gegenüber dem Fremden zu etablieren. Unter diesem Gesichtspunkt überrascht es nicht, daß das exotische Frauenbild in den *Revolving Paintings*, die sich als ein Bekenntnis des Künstlers zur multikulturellen Gesellschaft verstehen und als ein Spiegel der Großstadt als Schmelztiegel der Kulturen (Kap. 5.15), seine ikonographische Fortsetzung fand und unter den gleichen inhaltlichen Vorzeichen auch auf den *Pigalle*-Bildern (z. B. Abb. 437-440) oder auf den 1997 geschaffenen Schwarzweißbildern (z. B. Abb. 443 f) eine entscheidende Rolle spielt. Nicht formal gestalterisch, wohl aber inhaltlich sind die exotischen Frauenbilder der 80er Jahre in diesem Sinne als thematische Vorläufer zu den drehbaren Bildern der 90er Jahre zu verstehen, und es zeigt sich einmal mehr, wie stringent sich das Œuvre von Luciano Castelli nicht nur in gestalterischer Hinsicht, sondern auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten aus sich selbst heraus weiterentwickelte.

4.1.1.6 Die Frau in ihrer natürlichen Repräsentation

Neben den bisher genannten Frauenbildern, auf denen die weiblichen Bildfiguren teilweise in spektakulären Posen und mit exaltiertem körpersprachlichem Ausdruck, zumindest aber als geheimnisvoll erscheinende exotische Bildfiguren zu sehen sind, schuf Luciano Castelli in verschiedenen motivischen Zusammenhängen immer wieder auch solche Darstellungen, auf denen die Figuren mit verhaltenem körpersprachlichem Ausdruck gezeigt werden und die wegen der zurückhaltenden Mimik und Gestik der Figuren als Darstellungen von „Frauen in natürlicher Repräsentation“ bezeichnet werden können. Dabei handelt es sich um solche Bilder, auf denen sich die Figuren in ihrem lapidaren Sein so, wie sie sind, den Blicken des Betrachters präsentieren: ungekünstelt, spontan, in einer aus der Laune des Augenblicks geborenen Natürlichkeit. So unspektakulär wie die Figuren auf diesen Darstellungen, so unpräzise sind auch die thematischen Zusammenhänge, in denen sie wiedergegeben werden. Wenn überhaupt, dann zeigen die Frauen auf diesen Bildern nur einfachste Aktivitäten. Sie sind bei der Toilette oder sitzen einfach nur so da und schauen, ohne bestimmte Handlungsabsichten erkennen zu lassen, schweigend in die Ferne. Motivisch wurden sie dabei aus ihrem ursprünglichen situativen Kontext herausgelöst und in eine szenisch neutrale, gegenständlich auf das Wesentlichste reduzierte räumliche Umgebung eingebunden. Die Figuren dieser Bilder wirken manchmal wie von der Anwesenheit des Betrachters überrascht. In ihrem Verhalten erscheinen sie beinahe teilnahmslos. Sie geben sich in einer abgeklärten Gelassenheit, in der sich ihr authentisches Ich ungeschminkt und echt den Blicken des Betrachters offenbart.

Die Tendenz zur natürlichen Repräsentation der Bildfigur bereitete sich schon auf den frühesten Frauenbildern vor, die Castelli 1973 und 1977 geschaffen hat: etwa auf den Darstellungen *Marina + Luciano* (Abb. 54) oder *Mr. + Mrs. Universum* (Abb. 107), auf denen sich die Frauen an der Seite ihres Partners in legerer, unge-

zwungener und natürlicher Pose dem Betrachter präsentieren. Ohne einen bestimmten Eindruck von sich erzeugen zu wollen, geben sie sich so, wie sie sind: mit einem Hang zum Mondänen zwar und durchaus selbstbewußt, doch lässig dabei und ungezwungen Marina (Abb. 54) bzw. in der Schlichtheit einer ungerührt am Rande stehenden Nebenfigur Mrs. Universum (Abb. 107). Ihre Gesten sind unpräntiös, ihre Mimik ist zurückhaltend, ihr körpersprachlicher Ausdruck frei von aufgesetzten Exaltationen. Obschon diesen Darstellungen eine gewisse repräsentative Ausstrahlung zu eigen ist und die darauf gezeigten Figuren mit ihrer ins halbe Profil genommenen Position sehr wohl auf die Betrachterwirkung hin kalkuliert zu sein scheinen, wirken die Frauen auf diesen Bildern doch unbefangen und leidenschaftslos.

Auch die ersten in Richtung des erotischen Frauenbildes sich entwickelnden Darstellungen weiblicher Aktfiguren wirken bei Castelli im Vergleich zu den später entstandenen, die erotischen Reize der Figur durch ostentative Gesten in provozierender Direktheit zum Ausdruck bringenden Frauenbilder ausgesprochen zurückhaltend. Ohne sich handlungsaktiv in Szene zu setzen, stellt sich beispielsweise das *Red Jumbo Girl* (Abb. 193) mit den anmutigen Rundungen seines halb nackten Körpers den Blicken des Betrachters in lapidarer Einfachheit zur Verfügung: überrascht, wie die Wendung des Kopfes in Richtung ihres Zuschauers auszudrücken scheint, etwas verlegen zugleich, wie das improvisierte Spiel der Hände verrät. Durch die harten Überschneidungen am oberen und am unteren Bildrand wird die Figur in ihrer Schlichtheit zum Torso verkürzt. Die motivische Aussparung des Hintergrunds zeigt, daß die Figur aus ihrem ursprünglichen szenischen Kontext herausgerissen und als schiefe Motivgelegenheit wiedergegeben wurde.

Von noch stärker vermindertem körpersprachlichem Ausdruck ist die Figur der 1980 entstandenen Darstellung *Portrait* (Abb. 445). Dort erscheint die Büste der jungen Frau in unspektakulärer Schlichtheit. Ihr mit wenigen Pinselstrichen skizzenhaft angedeuteter Oberkörper und die verhaltene Mimik ihres von langen Haaren gerahmten Gesichts sind beinahe völlig ohne Ausdruck. Der geradeaus auf den Betrachter gerichtete Blick spricht zwar von einer gewissen mentalen Offenheit, doch ihr regungslos geschlossener Mund und die entspannte Gesichtsmuskulatur unterstützen ihre augenblickliche Stimmungslage körpersprachlich nicht. Ähnlich verhält es sich auch auf der 1982 geschaffenen Darstellung *Gabi* (Abb. 356), auf der die halbfigurig wiedergegebene Frau gerade dabei ist, ihr Haar zu richten. Trotz der Nacktheit ihres vollbusigen Oberkörpers, dessen laszive Erscheinung durch die hoch genommenen Arme gesteigert wird, wirkt das Motiv unpräntiös und genrehaft. Die körpersprachlichen Ausdrucksbewegungen, die sie vor dem (motivisch ausgespart gebliebenen) Spiegel ausführt, gelten nicht dem Zuschauer, sondern sich selbst.

Die von hinten gesehene Frau auf den Bildern der Serie *Japanischer Rückenakt* (Abb. 357-359) scheint die Anwesenheit des Betrachters ebenfalls nicht zu bemerken. In lapidarer Einfachheit sitzt sie, ikonographisch dem figürlichen Typus einer Badenden nicht unähnlich, nackt und ohne erkennbaren Handlungszusammenhang am Boden. Ihre Anziehungskraft auf den Betrachter übt sie nicht dadurch aus, daß sie sich mit artifiziellen Körperbewegungen in Szene setzt, sondern durch die natürliche Schlichtheit ihrer Erscheinung und durch die Schönheit ihres in einer eleganten Drehbewegung den Blicken des Betrachters zugekehrten Rückens.

1983 schuf Castelli jedoch auch eine Reihe einfiguriger Porträtdarstellungen, auf denen die Frau die Anwesenheit des Betrachters sehr wohl zu bemerken und ganz spontan darauf zu reagieren scheint. Allerdings versucht sie auf diesen Bildern nicht, sich durch eine exaltierte Körpersprache bewußt in Szene zu setzen oder den Betrachter unmittelbar anzusprechen, möglicherweise gar in einen Dialog mit ihm zu treten, sondern verhält sie sich in einer augenblicklichen Spontaneität gerade so, wie es ihrem natürlichen Wesen entspricht: mondän beispielsweise *Susanne* (Abb. 436), zurückhaltend und eher introvertiert die Frau auf *Spanischer Akt* (Abb. 363)

oder unbekümmert in ihrer Nacktheit die Frau auf dem Gemälde *Blue Girl* (Abb. 446). Die körpersprachliche und mimische Verhaltenheit der Figur sowie ihr natürliches und ungeziertes Verhalten verleihen diesen schnappschußartigen Bildern den Ausdruck des Unprätentiösen und des Alltäglichen – und dies, obschon die darauf gezeigte Frau im wirklichen Leben keineswegs immer so, wie sie hier den Blicken des Betrachters dargeboten wird, anzutreffen ist: mit offen getragenen Haaren, barbusig und mit kaum etwas anderem bekleidet als einem um die Schultern (Abb. 436) oder um die Hüften geworfenen Tuch (Abb. 363). Gerade in der partiellen Nacktheit offenbart sich die private Atmosphäre, in der sich die Frau auf diesen Bildern gerade zu befinden scheint, sowie der intime situative Kontext, aus dem heraus sie ursprünglich gesehen wurde.

Allerdings geht der natürliche körpersprachliche Ausdruck nicht immer auch mit einer Unkompliziertheit der Pose einher – auch dann nicht, wenn die Körperhaltung der Figur aus dem Moment heraus scheinbar mit Leichtigkeit eingenommen wurde. Die Darstellung *Akt* (Abb. 447) beispielsweise zeigt eine junge Frau mit weit nach vorne gebeugtem Oberkörper bei der Pflege ihres rechten Fußes. Ihr rechtes Bein hat sie geradeaus gestreckt, ihr linkes gelenkig angewinkelt. Diese Sitzposition erfordert einiges gymnastisches Geschick. Dennoch blickt die Frau, während sie ihre Tätigkeit unterbrochen hat, dem Betrachter mit entspanntem Gesichtsausdruck freundlich entgegen. Sie scheint sich ihrer Nacktheit nicht zu schämen und wird im nächsten Moment ungeniert fortsetzen, womit sie sich bis eben beschäftigt hat. In ihrer unkomplizierten natürlichen Art legt die Frau dieses Gemäldes eine Gelassenheit an den Tag, mit der sie sich in ihrem privaten Tun nicht im mindesten durch die Anwesenheit des Betrachters stören läßt. Der Eindruck des Momentanen und des Spontanen, des schnappschußartig festgehaltenen Augenblicks geht hier einher mit dem Eindruck von freundschaftlicher Intimität. Die mentale Entspanntheit der Figur kaschiert die an und für sich anstrengende Sitzhaltung, in die sie sich auf diesem Gemälde begeben hat.

Eine andere Spielart des natürlichen körpersprachlichen Ausdrucks ist die der Offenbarung des authentischen Ich der Bildfigur. Sie zeigt sich insbesondere auf einigen halbfigurigen oder als Büstenporträts angelegten Bildnissen nach der Art der Darstellungen *Gabi* (Abb. 356) oder *Susanne* (Abb. 436) bzw. auf einigen Darstellungen gefesselter Frauen (z. B. Abb. 302 und Abb. 304), auf denen die Figur infolge der Verminderung ihres körpersprachlichen und mimischen Ausdrucks nicht als Liebedienerin oder als Lustobjekt, sondern als individuelle, nicht auf die erotische Reizwirkung ihres Leibes oder sonstwie auf ihre Außenwirkung bedachte, stattdessen mit einer empfindsamen Seele ausgestattete Frau zu sehen ist, deren natürliches Wesen dem Betrachter ungekünstelt und ganz anders zur Anschauung gebracht wird, als es etwa auf den Abbildungen solcher gezielt sich vor den Blicken des Betrachters in Szene setzender Figuren aus dem Motivkreis des erotischen Frauenbildes der Fall ist (vgl. hierzu etwa Abb. 230, Abb. 232 oder Abb. 239).

Mit Öl- oder Kunstharzfarbe kolorierte Bleistift- und Kreidezeichnungen aus den Jahren 1983 und 1984 zeigen bisweilen eine halbfigurig wiedergegebene, dabei in einfacher Pose frontal dem Betrachter gegenüberstehende Frau, die ihr Gesicht ins Profil nach links gewendet hat und gedankenversunken mit ihrer linken Hand am Ende einer Strähne ihres langen Haares spielt (Abb. 448). Die rechte Hand greift unterdessen mit in die Höhe genommenem Unterarm ins Leere. Die natürliche Unbefangenheit dieser Figur, die kindliche Geste des Spiels mit den langen Haaren, das zarte Gesicht, das die Porträtierte mit ihren elegant geschwungenen Augenbrauen und dem wulstigen Mund, mit den mandelförmigen dunklen Augen und der schmalen Stupsnase als „Kindfrau“ charakterisiert, hat etwas Berückendes. Sie wirkt still und zurückhaltend, geistesabwesend und ein wenig verträumt, doch keineswegs naiv. Statt durch kapriziöse Ausdrucksbewegungen aufzufallen, verläßt sie sich ganz auf den Liebreiz ihres Gesichts und auf die Anmut ihres nackten Leibes. Der situative Kontext, aus dem heraus

sie in ihrer Nacktheit dem Betrachter vor Augen geführt wird, bleibt ungeklärt. Auf diese Weise kann sich der Betrachter ganz auf die Figur an sich und auf die Anmut ihres unbedeckten Körpers konzentrieren.

In die Reihe der natürlichen Repräsentation eines stehenden Frauenaktes gehört auch das Bildnis *Laura*, auf dem eine im halben Profil nach links wiedergegebene Frau mit angehobenem Oberschenkel und pendelnden Armen in der Pose einer Schreitenden zu sehen ist (Abb. 449). Der Oberkörper dieser zu drei Vierteln auf der Bildfläche gezeigten Frauenfigur ist gerade auf-, ihr Blick streng nach vorne ausgerichtet. Mit den breiten Schultern wirkt ihr nackter Körper sportlich durchtrainiert. Doch die weichen Kurven ihres schlanken Beckens, die grazile Form ihres angehobenen Oberschenkels, ihre schmale Wespentaille sowie die zarten Brüste und schließlich das sanfte, von den nach hinten wehenden Haaren in aparten Linien umschmeichelte Gesicht lassen sie zugleich betont fraulich erscheinen. Die fließenden Pendelbewegungen, die die junge Frau mit ihren Armen vollführt, sowie der schwungvolle Elan, der ihre Motorik leicht und geschmeidig erscheinen läßt, verleihen ihr den Ausdruck des Selbstbewußten und des Zielstrebigen. Trotz des Aufbrechens der Silhouette durch die schwingenden Arme und das angehobene Bein wirken die aus der Geschlossenheit des Leibes ausbrechenden Bewegungen der Figur doch keineswegs exaltiert. Dennoch ist die Darstellung *Laura* ein gutes Beispiel dafür, daß der natürliche Selbstaussdruck einer Figur in körpersprachlicher Zurückhaltung nicht zwingend mit Bewegungsarmut gleichzusetzen ist.

Der überwiegende Teil der Darstellungen weiblicher Bildfiguren in natürlicher Repräsentation zeigt die Frau indes tatsächlich in weniger stark rhythmisierten Posen. Manche Frauen befinden sich mit hängenden Schultern und geschlossenen Augen als introvertierte Wesen völlig regungslos dem Betrachter gegenüber (Abb. 374), andere strahlen trotz ihrer körpersprachlichen Zurückhaltung Gelassenheit und Selbstsicherheit aus (Abb. 450) oder gar ein beachtliches Maß an Selbstbewußtsein (Abb. 451). Wieder andere haben in sachten Bewegungen inne gehalten und beschäftigen sich, ohne die Anwesenheit des Zuschauers zu bemerken, ganz mit sich selbst (Abb. 358) oder zeigen sich zwar in durchaus kokett anmutenden Posen, die sich allerdings ebenfalls nicht auf den Betrachter, sondern auf sich selbst beziehen (z. B. Abb. 356). In seltenen Fällen haben sie neben einander Aufstellung genommen und gliedern sie sich mit unpräntiösem körpersprachlichem Ausdruck in eine Reihe weiterer weiblicher Aktfiguren ein (Abb. 389).

Einige der körpersprachlich ungezwungen und leger sich gebenden Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli scheinen von einem stark zurückhaltenden Wesen zu sein, das weit entfernt ist von jenen sinnfrohen und die erotische Reizwirkung ihres nackten oder halb nackten Leibes zur Schau stellenden Gemütern, die der Künstler sonst auf seinen Bildern häufig zeigte. Der überwiegenden Mehrzahl der Figuren der in natürlicher Repräsentation gezeigten Frauen hingegen scheint ein freundlich gestimmtes Wesen zu eigen, das wachen Blickes (Abb. 391), manchmal gar ausgesprochen heiter dem Betrachter entgegen schaut (Abb. 452).

Nach den zuletzt genannten Arbeiten von 1984 und 1985, zu denen noch weitere Beispiele genannt werden könnten (etwa Abb. 374 oder Abb. 385 ff), schuf Castelli zunächst nur noch selten solche Darstellungen, auf denen sich die Frauen den Blicken des Betrachters in der natürlichen Repräsentation ihrer selbst darbieten. Die 1987 entstandene Reihe *Birgit Rückenakt* könnte man zu ihnen zählen, auf denen die Bildfigur im verlorenen Profil schräg von hinten zu sehen ist (Abb. 454). Mit angezogenen Beinen sitzt sie auf einem einfachen Holzstuhl und trägt dabei einen breitkrepigen, tief ins Gesicht gezogenen Hut. Ansonsten ist sie völlig nackt. Der körpersprachliche Ausdruck der Figur ist unpräntiös und entspannt. Eher gelangweilt, wartend vielleicht und sich unbeobachtet fühlend, hat sie es sich in ihrer lässigen Körperhaltung auf dem Stuhl bequem gemacht. Auch ihre Nacktheit wirkt unverkrampft und leger.

Die vermeintliche Intentionslosigkeit des körpersprachlichen Ausdrucks und das Fehlen einer deutlich auf den Betrachter ausgerichteten Selbstinszenierung sind wesentliche Elemente der Darstellungen solcher in ihrer natürlichen Repräsentation dem Betrachter vor Augen geführter Frauen. Sie wirken selbst dann, wenn sie nicht gänzlich unbefangen auf der Bildfläche erscheinen (z. B. Abb. 455), authentischer, vertrauter und intimer, als die durch kapriziöse körpersprachliche Exaltationen sich dem Betrachter anbietenden Bildfiguren. Oft scheint es, als träfe sie der Blick des Betrachters unvorbereitet und aus einem eher zufällig zustande gekommenen Augenblick heraus, so daß diese Darstellungen nicht selten wie spontane Schnappschüsse erscheinen.

Der Aspekt des Zufälligen und des Momentanen, der spontanen Unbefangenheit der Bildfigur und der Augenblickshaftigkeit ihrer Erscheinung eignet schließlich auch den während des Sommers 1988 in der Toskana geschaffenen Darstellungen von Birgit und/oder Alida vor einem Raps- oder einem Mohnfeld (Abb. 418 und Abb. 456) bzw. den unter dem Eindruck dieser Bilder in Berlin als motivische Variationen über dieses Thema angefertigten Darstellungen *Alida vor Berliner Mauer* (Abb. 460). Während die landschaftliche bzw. stadtländliche Umgebung dem Künstler die Möglichkeit gab, die Bildfigur(en) mit bunten Farbfeldern zu hinterfangen und auf diese Weise Abstraktion und Gegenständlichkeit zu einander ins Verhältnis zu setzen, scheinen sich die im Vordergrund meist schräg von hinten gesehenen Figuren gedanklich in diesen „Farblandschaften“ zu verlieren. Sie bemerken die Anwesenheit des Betrachters nicht, schweifen mit ihren Blicken weit in die Ferne und geben sich mit ihrem körpersprachlichen Ausdruck zurückhaltend und natürlich. Sie fühlen sich mit sich und der vor ihnen liegenden Landschaft alleine und haben in ihrer Einsamkeit keine Veranlassung, sich und ihre nackten oder halb nackten Leiber durch ausdrucksstarke Gesten in Szene zu setzen. Der ungezwungene körpersprachliche Ausdruck dieser Bildfiguren läßt sie selbstvergessen und gedankenverloren erscheinen. Sie präsentieren sich dem Betrachter nicht in der Absicht, einen bestimmten Eindruck von sich zu erzeugen, sondern geben sich so, wie sie sind. Dies gilt auch für weitere Darstellungen von Birgit und Alida, etwa für das Doppelporträt *Zwei Mädchen am See* (Abb. 421), auf dem die beiden Frauen – ähnlich wie bereits auf *Birgit & Alida* (Abb. 418) – als intime Freundinnen wiedergegeben werden, die in ihrer trauten Zweisamkeit darauf verzichten, sich gegenseitig durch körpersprachliche Exaltationen zu beeindrucken.

Daß der natürlichen Repräsentation zugleich auch etwas Selbstbezogenes zu eigen ist, der Eindruck des Introvertierten, zeigt sich in den Darstellungen einer von vorne gesehenen, am rechten Bildrand dem Betrachter gegenüber stehenden Frau (Abb. 461). Auch sie scheint die Anwesenheit des Betrachters nicht zu bemerken und beugt sich so, als habe sie jenseits des Bildausschnitts etwas vor sich am Boden entdeckt, seitlich nach vorne. Ihr rechter Arm reicht dabei steil nach unten, ihre linke Hand hat sie in einer Geste der Zurückhaltung hinter den Rücken genommen. Einerseits scheint sie sich ganz auf das, was sie auf dem Boden sieht, zu konzentrieren, andererseits ist ihr körpersprachlicher Ausdruck so zurückhaltend, daß man glauben möchte, die junge Frau hätte ihre Augen in kontemplativer Introvertiertheit geschlossen.

Geradezu gegenteilig zu diesen Darstellungen nehmen sich hingegen die ersten *Alexandra*-Porträts aus, die Castelli 1988 angefertigt hat (z. B. Abb. 476). Wie die meisten anderen, dezidiert als Individualporträts entstandenen Frauenbilder von Luciano Castelli, atmen auch diese Darstellungen den Geist der natürlichen Repräsentation der Bildfigur, doch verraten das verschmitzte Gesicht von Alexandra und ihr freundliches Lächeln einen aufgeschlossenen und heiteren Charakter. Wirklich demonstrativ wirkt ihre Körperhaltung dabei nicht. Vielmehr ist es der authentische, „natürliche“ Stolz einer attraktiven jungen Frau, der aus ihrem Bildnis spricht und der die *Alexandra*-Porträts mit ihrem authentisch wirkenden, unpräntiösen körpersprachlichen Ausdruck in die Nähe des natürlich repräsentierten Frauenbildes rückt.

Die Figuren auf den Darstellungen der in natürlichem körpersprachlichem Ausdruck den Blicken des Betrachters vor Augen geführten Frauen geben sich zwar oft zurückhaltend, doch nicht wirklich „ausdruckslos“. Es ist kein Widerspruch, wenn im Zusammenhang mit der körpersprachlichen Zurückhaltung von einem natürlichen „Selbstaussdruck“ die Rede ist, denn tatsächlich kann sich auch in körpersprachlicher Zurückhaltung das Selbst zum Ausdruck bringen: nämlich das unverstellte authentische Ich in seiner augenblicklichen, nicht publikumszentrierten, sondern sich selbst verpflichteten, manchmal sensiblen und introvertierten, manchmal melancholisch gestimmten und sinnierenden, manchmal freundlichen aber doch zurückhaltenden natürlichen Art. In diesem Sinne ist das Verhalten nicht als das Ausdruckslose oder als das Ausdrucksschwache zu interpretieren, sondern gleichermaßen als körpersprachliches Signal – als ein Signal, das zwar nicht unbedingt von Extraversion und von dem Bedürfnis nach publikumsgerichteter Selbstinszenierung getragen ist, das sich umgekehrt aber auch nicht zwingend aus solchen Persönlichkeitseigenschaften wie Introvertiertheit und Schüchternheit ableitet, sondern als neutrale Disposition irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Polen anzusiedeln ist.

Die inneren Gestimmtheiten und die Gemütsverfassungen der auf den Frauenbildern in natürlicher Repräsentation gezeigten Figuren werden nicht demonstrativ nach außen getragen und dem Betrachter ostentativ vor Augen geführt. Sie äußern sich nicht in exaltierten, pathetischen oder provozierenden Posen, nicht in ausdrucksstarken Gesten und Minen, sondern werden mit verhaltenem, ja zurückhaltendem körpersprachlichem Ausdruck dargeboten. Die Körperhaltungen dieser Figuren sind ebenso wie die Züge ihrer Gesichter locker und entspannt. Die Silhouetten der in natürlicher Repräsentation gezeigten Figuren sind in aller Regel in sich geschlossen. Nur selten kommt es zu einem Aufbrechen der figürlichen Umrisse (z. B. Abb. 447 oder Abb. 456), nur selten auch zu ausufernden Bewegungen (z. B. Abb. 449). Dies alles deutet auf eine ruhige, passive, nur wenig auf ihre Außenwirkung bedachte, kaum die Anwesenheit des Betrachters zur Kenntnis nehmende oder sich durch den Betrachter zumindest nicht weiter beeindruckend lassende Persönlichkeit, die eine gewisse Unbekümmertheit, manchmal auch eine gewisse Teilnahmslosigkeit gegenüber dem an den Tag legt, was um sie herum geschieht.

Der Typus der mit zurückhaltendem körpersprachlichem Ausdruck nüchtern den Blicken des Betrachters zur Ansicht gebrachten, dabei natürlich sich gebenden Bildfigur, die in ihrem bloßen Sein so, wie sie ist, ohne pathetische Gebärden und ohne übertriebenes Minenspiel, ohne „redende Gesten“ oder sonstige expressive körpersprachliche Ausdrucksformen auf der Bildfläche erscheint, ist freilich keine originäre Erfindung von Luciano Castelli, sondern läßt sich sowohl im Bereich der Malerei als auch in dem der Skulptur bis in die Antike zurückverfolgen. Insbesondere auf dem Gebiet der Porträtmalerei etablierte sich das authentisch repräsentierte Figurenbild zu einem weit verbreiteten Typus. In der niederländischen Bildniskunst des 16. und des 17. Jahrhunderts erlebte es einen seiner rühmlichsten Höhepunkte¹⁴⁹. Dort ist es als figürlicher Typus ebenso charakteristisch geworden wie sie es für viele PorträtDarstellungen des 18., des 19. und des 20. Jahrhunderts kanonisch wurde und wie es auch für zahlreiche Gemälde von Luciano Castelli kennzeichnend geworden ist, der mit diesem Typus den banalen Erscheinungszusammenhängen des Alltags die Aura des Lyrischen, des Schönen und des Begehrten verliehen hat. Einmal mehr zeigt sich, daß sich die Bilder von Castelli, innovativ und neuartig, wie sie auf den ersten Blick zu sein scheinen, unter dem Gesichtspunkt ihrer ikonographietypologischen Entwicklung auf eine weit in die Vergangenheit zurückreichende Tradition berufen können und daß sie sich als stringente Fortsetzung dessen erweisen, was uns die Alten Meister als kulturelles Erbe hinterlassen haben.

¹⁴⁹ Harald Olbrich und Helga Möbius, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1990, S. 80 ff und Bob Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1996, S. 95 und S. 216 f.

Inhaltlich ist die natürliche Repräsentation einer Bildfigur mit verhaltenem körpersprachlichem Ausdruck stark an das Unspektakuläre gebunden, an das Banale, das Alltägliche und das Genrehafte. Selbst dann, wenn die natürliche Verhaltenheit der Bildfigur latent ins Repräsentative überspielt, wirkt sie auf den Betrachter authentisch und privat. Dieser Eindruck des Privaten wird durch die starke Nahansichtigkeit unterstützt, in der die Figuren wiedergegeben wurden, ferner durch die starke Ausschnitthaftigkeit der betreffenden Bilder, die mit ihren oft knapp die Figur umschließenden Formatgrenzen und den meist unmittelbar hinter ihr angedeuteten Wandflächen den Eindruck von räumlicher Enge erzeugen, sowie schließlich durch die partielle oder vollständige Nacktheit der Figuren selbst, die nicht selten eine intime Atmosphäre schafft. Meist wirken die im Typus der natürlichen Repräsentation gezeigten Frauen – und darin unterscheiden sich diese Darstellungen grundsätzlich von denen der erotischen Frauenbilder – nicht „ausgezogen“ im Sinne einer ostentativen oder demonstrativen Nacktheit, sondern „nicht mehr“ bzw. „noch nicht“ oder „noch nicht vollständig“ angezogen. Bisweilen wirken sie wie unvollständig bekleidete Figuren, die sich erst noch zurecht machen müssen oder soeben dabei sind, sich zurecht zu machen. Dabei mutet ihre Nacktheit unbefangen und natürlich an. Die Frauen auf diesen Bildern geben sich entspannt und freizügig, mögen mit der Schönheit ihrer Körper und der Eleganz ihrer Bewegungen auf den Betrachter anziehend wirken, scheinen ihrerseits jedoch von verführerischen Handlungsabsichten jeglicher Art weit entfernt zu sein. Ihre Nacktheit ist ihnen nicht ein dem Betrachter vor Augen geführter Ausdruck ihrer erotischen Gestimmtheit, sondern steht im Zusammenhang mit der privaten Offenbarung ihrer Schönheit, ihrer Reinheit und ihrer Unschuld, vor allem aber im Zusammenhang mit der natürlichen Repräsentation ihres wahren, ungekünstelten und authentischen Selbst.

In diesem Sinne ist der Typus der Darstellung einer weiblichen Figur in natürlicher Repräsentation bei Castelli zugleich auch metaphorisch gemeint. Er bezeichnet nicht nur eine individualspezifische Wesensart – nämlich die der unkomplizierten, natürlich und unverstellt ihr „wahres Ich“ zum Ausdruck bringenden, dabei selbstbestimmten und ihr Verhalten aus sich selbst heraus entwickelnden Bildfigur –, sondern repräsentiert zugleich auch die Reinheit und die Unverdorbenheit des Weiblichen schlechthin. So erweist sich der Typus der in natürlicher Repräsentation gezeigten Frau bei Castelli als eine diesmal aus völlig anderen inhaltlichen Vorstellungen zustande gekommene Hommage an das Wesen der Frau: als eine Hommage, die nicht unter dem Aspekt der erotischen Anziehungskraft ihrer äußeren Erscheinung steht, sondern unter dem Aspekt ihres wahren natürlichen Wesens – eines Wesens, das zwar ichbezogen doch nicht egozentrisch ist, das sich körpersprachlich entäußert ohne dabei in mimische oder gestische Exaltationen abzugleiten, eines Wesens, das sich subtil und scheinbar intentionslos mitteilt und das gerade seiner Unverfälschtheit wegen auf den Betrachter so überzeugend wirkt. Zwar sind die Darstellungen von Frauen in ihrer natürlichen Repräsentation bei Castelli motivisch deutlich weniger spektakulär als etwa die erotischen, die exotischen oder die den Idealvorstellungen des Künstlers gehorchenden Frauenbilder, weniger spannend indes und weniger den Betrachter in ihren Bann ziehend sind sie jedoch keineswegs, ganz im Gegenteil: Die auf diesen Bildern gezeigten Frauen wirken gerade wegen der Ungerichtetheit ihres Tuns nicht selten geheimnisvoller als die in ihren Handlungsabsichten leicht zu durchschauenden Figuren der erotischen Frauenbilder, so daß sie den Betrachter oft länger und intensiver beschäftigen, als es manche Darstellungen exaltiert sich den Blicken des Betrachters zur Schau stellender Frauen vermögen. Die Darstellungen im Typus einer Frau in natürlicher Repräsentation mögen unspektakulärer sein und deutlich weniger provokativ als andere Frauenbilder im Œuvre des Künstlers, weniger intensiv hingegen wirken sie deswegen auf den Betrachter bei weitem nicht.

4.1.1.7 Die Freundinnen des Künstlers im Spiegel seiner Bilder

Wann immer es Castelli möglich war, schuf er seine figürliche Darstellungen nach dem lebenden Modell, das er fotografisch ablichtete und nach diesen Fotos als motivische Vorlagen porträtierte. Dabei bemühte er sich stets um eine möglichst genaue Erfassung der individuellen Gesichts- und Körperformen der betreffenden Person, so daß die Figurenbilder von Castelli ganz allgemein, seine Frauenbilder im besonderen selbst dann, wenn die Personen idealtypisch verändert wurden, im weitesten Sinne als PorträtDarstellungen zu bezeichnen sind. Die Namen der Porträtierten, die manchmal in den Bildtiteln genannt werden, entsprechen zwar nicht immer den wirklichen Namen der betreffenden Modelle, doch stehen sie für die Authentizität der motivisch oft aus ihren ursprünglichen Situationszusammenhängen herausgenommenen und auf dem Bild in ein neues szenisches Gefüge eingebundenen Figuren. Es mag wohl so sein, daß die Welt, die Castelli auf seinen Bildern zeigt, eine „geträumte Welt“ ist, allerdings eine geträumte Welt, die aus der sichtbaren Wirklichkeit abgeleitet wurde.

Die Darstellungen, die uns im folgenden beschäftigen, sind solche, die Castelli nach seinen Freundinnen als Modell geschaffen hat: Nach Frauen aus seinem privaten Umfeld, zu denen er ein vertrauliches, ja beinahe intimes Beziehungsverhältnis unterhielt. Für das Gelingen der figürlichen Bilder bei Castelli war und ist nicht nur die schöpferische Phantasie des Künstlers eine wichtige Voraussetzung, sondern auch das ungezwungene Verhalten seiner Modelle. Sowohl was die Aktdarstellung als auch was das Rollenporträt betrifft, war das persönliche Einvernehmen zwischen dem Künstler und seinem Modell von großer Bedeutung. Ein Modell, das sich nicht vorbehaltlos den motivischen Vorstellungen des Künstlers unterwirft, wird die gewünschten Posen und Rollen kaum je so überzeugend ausfüllen können, wie es auf den Bildern von Castelli zu sehen ist. Vermutlich wären die hier angesprochenen Darstellungen nach anderen, dem Künstler weniger gut bekannten Gelegenheitsmodellen oder nach professionellen Berufsmodellen kaum so entstanden und hätten am Ende kaum so aussehen können, wie sie sich uns heute präsentieren.

Eine besondere Gattung der Porträts der Freundinnen des Künstlers sind die Brustbildnisse, auf denen Castelli die individuellen Züge des Modells genau zu erfassen und dessen innere Befindlichkeiten auszudrücken suchte. Auf Bildnissen, die nach fremden Modellen geschaffen wurden, ist die psychologische Disposition der Porträtierten kaum etwas anderes als eine Bild gewordene Persönlichkeitsbeschreibung des Künstlers. Diese Beschreibungen können im Sinne einer Charakterstudie valide sein oder auch nicht, haben jedenfalls mit den tatsächlichen Persönlichkeitsstrukturen der Bildperson und deren individuellen Wesensmerkmalen weniger zu tun als eher mit der projektiven Phantasie des Künstlers. Ein nicht unwesentlicher Aspekt der Darstellungen der Freundinnen des Künstlers ist der des Freundschaftsbeweises. Diese Porträts sind über ihre ikonographisch sich manifestierenden Bedeutungszusammenhänge hinaus zugleich auch der Bild gewordene Ausdruck der innigen Gefühle, die Castelli seinem Modell entgegenbrachte. Was diese Darstellungen allerdings vom Typus des romantischen Freundschaftsbildes unterscheidet ist, daß das intime Beziehungsverhältnis zwischen dem Künstler und seiner Freundin auf ihnen nur selten motivisch behandelt wird. Sie zeigen, anders etwa als die Selbstporträts des Künstlers in Begleitung eines seiner Luzerner Freunde (z. B. Abb. 53) oder als die Doppelporträts von Castelli neben seinem Künstlerkollegen Salomé (z. B. Abb. 715), die Porträtierte nicht an der Seite seiner selbst, sondern erweisen sich als Freundschaftsbilder durch ihre intime Erscheinungswirkung – also durch die implizite Beziehungsqualität zwischen dem Künstler und seinem Modell. Eine Ausnahme hiervon stellt das Doppelporträt *Marina + Luciano* von 1973 dar (Abb. 54), auf dem die Bildfiguren als einander verbundenes Freundespaar geschildert werden. Von diesem Bildnis abgesehen, macht es für den uneingeweihten Betrachter, der mit dem pri-

vaten Umfeld des Künstlers und mit den Modellen, nach denen er seine Frauenbilder schuf, nicht vertraut ist, meist keinen erkennbaren Unterschied, ob die Darstellung nach einem mit Castelli befreundeten Modell oder nach einem ihm lediglich oberflächlich bekannt gewordenen Berufsmodell entstanden ist. Alleine die gesteigerte Wirkungsintensität der Figur mag ein Hinweis darauf sein, daß der Künstler zu ihr ein engeres Beziehungsverhältnis unterhalten hat als zu solchen Personen, die er mit weniger intensiv empfundenem körpersprachlichem Ausdruck wiedergab.

4.1.1.7.1 Luciano und Marina

Seine frühesten Frauenporträts schuf Castelli anfangs der 70er Jahre, zu einer Zeit also, da sich der Künstler ansonsten überwiegend mit dem Selbstbildnis in seiner Rolle als *Lucille* und mit dem Porträt seiner Freunde in Luzern beschäftigte. Das in Mischtechnik auf Papier ausgeführte Doppelporträt *Marina + Luciano* (Abb. 54) ist eine der ersten Darstellungen, auf denen sich Castelli in der Begleitung einer jungen Frau porträtierte – genauer gesagt in der Begleitung seiner damaligen Freundin Marina. Leger, selbstbewußt und mondän sitzt sie auf der Armlehne jenes Polstersessels, auf dem sich Luciano in seiner transvestitischen Rolle als *Lucille* den Blicken des Betrachters präsentiert. Beide Bildfiguren verkörpern in ihrer Aufmachung die Idealvorstellungen des Künstlers vom äußeren Erscheinungsbild einer Frau. Luciano tut dies trotz vamphafter kostümischer Aufmachung zurückhaltend und mit passivem körpersprachlichem Ausdruck, Marina mit ihrem modischen Outfit in burschikoser Nonchalance. Dabei erweist sie sich als selbstbewußte junge Frau, die es versteht, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen. Sie ist es, die das Bild beherrscht, und sie ist es, die das Beziehungsverhältnis zwischen dem Künstler und ihr dominiert.

Gegenüber der zwei Jahre früher geschaffenen Kleinplastik *Luciano + Marina* (Abb. 12) hat sich die hierarchische Ordnung der Bildfiguren des 1973 geschaffenen Doppelporträts ins Gegenteil verkehrt: Damals war es Luciano, der als dominante Person aus erhöhter Position heraus Marina in den Arm genommen hat und gegenüber äußeren Bedrohungen in Schutz zu nehmen scheint. Zwar ist diese Geste eine, die das eigene Wohlergehen dem Wohlergehen der Freundin unterordnet, doch ist sie zugleich auch eine, die Luciano als aktive Handlungsfigur ausweist, was den Verhältnissen des später geschaffenen Gemäldes geradewegs zuwider läuft. Was beiden Darstellungen indessen gemeinsam ist, ist die körpersprachlich allerdings auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck gebrachte „Kohäsion“ der Bildfiguren¹⁵⁰ und ist der emotionale Zusammenhalt, den Luciano und Marina im Sinne eines Wir-Gefühls ausgebildet haben.

Von unterschiedlicher Art hingegen ist der Charakter der weiblichen Bildfigur der beiden Darstellungen: Auf der kleinplastischen Arbeit *Luciano + Marina*, auf der die Bildpersonen nicht in porträtgenauer Wiedererkennbarkeit abgebildet wurden, sondern als stilisierte Figuren, wurde Marina als angsterfülltes und zurückhaltendes Mädchen aufgefaßt, das sich kindlich und naiv unter den Schutz ihres Freundes stellt und sich ohne Vorbehalte seinen romantischen Gefühlen unterwirft. Auf dem Gemälde *Marina + Luciano* hingegen erscheint sie als selbstbewußte und extravagante junge Frau mit einem zielstrebigem Wesen. Sie wirkt souverän und überle-

¹⁵⁰ Der Begriff der *Kohäsion* entstammt der sozialpsychologischen Gruppenforschung und bezeichnet den Grad des gemeinschaftlichen Zusammenhalts zweier oder mehrerer Personen. D. Cartwright und A. Zander, *Group dynamics: Research and theory*, New York 1968 (3).

gen, mondän dabei und emanzipiert und scheint sich in ihrer lässigen Art durch nichts aus der Fassung bringen zu lassen. Was die Dominanz des Beziehungsverhältnisses zwischen Marina und Luciano angeht, hat Marina die Führung innerhalb der Zweierbeziehung übernommen. Sie ist von der zweiten Stelle an die erste gerückt, was auch in den Titeln der beiden Arbeiten unmißverständlich zum Ausdruck gebracht wird: Aus *Luciano + Marina* ist *Marina + Luciano* geworden. Ob dieser Führungswandel mit dem Prozeß der Reifung des Mädchens zur jungen Frau zu tun hat und in den realweltlichen Verhältnissen gründet, oder ob er das Produkt der schöpferischen Phantasie des Künstlers ist, läßt sich heute kaum mehr rekonstruieren. Vermutlich kommen beide Aspekte zusammen. Jedenfalls zeigen die beiden Darstellungen *Marina + Luciano* und *Luciano + Marina*, daß die damalige Freundin des Künstlers in seinem Œuvre nicht einen festgelegten Frauentyp repräsentiert, sondern sowohl in bezug auf ihre äußere Erscheinung als auch hinsichtlich der durch sie verkörperten Charaktereigenschaften durchaus wandlungsfähig ist.

Bemerkenswert an den Darstellungen der Marina ist die Tatsache, daß Castelli seine Freundin nicht im autonomen Einzelporträt wiedergegeben hat, sondern auf Doppelbildnissen an der Seite seiner Selbst. Das Porträt seiner Freundin als eigenständiges Bildmotiv zu behandeln, kam ihm damals nicht in den Sinn – zu sehr war er mit der Darstellung seiner selbst beschäftigt und mit seiner Inszenierung im Rollenspiel. Erst gegen Ende der Luzerner Zeit und kurz nach seinem Umzug nach Berlin sollte Castelli damit beginnen, sich auf einfigurigen Bildanlagen mit dem Porträt seiner Freundin zu befassen. Diese frühesten autonomen Brust- und Büstenporträts der Freundin des Künstlers wurden jetzt allerdings nicht nach Marina als Modell geschaffen, von der er sich bereits seit geraumer Zeit getrennt hatte, sondern nach Irene Staub, die mittlerweile seine Geliebte geworden ist.

4.1.1.7.2 Irene Staub

Gegen Mitte der 70er Jahre konzentrierte sich Castelli beinahe ausschließlich auf die Kunst der Performance und auf die Fotografie, wobei er sich selbst in immer wieder anderen Rollen für geraume Zeit sein einziges Modell gewesen ist. Dies änderte sich erst 1977, als Irene Staub in sein Leben trat, jene junge Schauspielerin, die Castelli in Zürich kennen gelernt hatte und bald seine Geliebte wurde. Irene war eine attraktive junge Frau mit einem Hang zum Mondänen, selbstbewußt und emanzipiert, eine Frau, die wußte, was sie will, und tat, wozu sie Lust hatte. Sie liebte das Extravagante, das Abenteuer, Glanz und Glamour und bewegte sich gerne in der Gesellschaft von außergewöhnlichen Menschen. In Nachbars und auf Partys traf sie sich mit Schauspielern und mit Filmproduzenten, mit Modemachern und Verlegern, mit Musikern, Galeristen, Malern und Bildhauern, aber auch mit Geschäftsleuten und Industriellen. Sie liebte Champagner und Whisky auf Eis, rauchte gerne und hörte Rockmusik. Sie trug eng anliegende, tief dekolletierte Klamotten aus Lack und Leder oder aus schwarzem Satin.

In den Bildern von Castelli tauchte Irene erstmals auf einigen Fotos von 1977 auf, wo sie mit stark geschminktem Gesicht zu sehen ist (Abb. 112 f). Dabei ähnelt sie durchaus dem Typus der Marina, wie ihn Castelli auf dem Doppelporträt von 1973 wiedergegeben hat (Abb. 54). Ihr langes, in großen Locken gewelltes blondes Haar hat sie nach hinten gekämmt, so daß die ovale Form ihres elegant geschnittenen Gesichts voll zur Geltung kommt. Mit seinen weichen Zügen kontrastiert es hart zu der mondänen Art, sich zu schminken, und entsprach dabei weitestgehend dem Schönheitsideal des Künstlers, der sich in seiner Rolle als *Lucille* mit einer ganz ähnli-

chen Gesichtsbemalung porträtierte (z. B. Abb. 29 oder Abb. 50). Es fiel ihm nicht schwer, sich mit seiner neuen Freundin zu identifizieren: mit ihrem äußeren Erscheinungsbild, mit ihrer legeren Lebensart und mit ihrem mondanen Wesen. Lucille, Marina und Irene: sie alle zeigen auf den Bildern von Castelli die gleichen äußeren Erscheinungsmerkmale und entsprechen mit ihrem Wesen jenem provozierenden Frauentyp, den der Künstler auch im wirklichen Leben verehrte.

Die frühesten gemalten Bilder von Irene entstanden 1978 als nahansichtige Büstenporträts, auf denen die junge Frau dem Betrachter entgegen blickt (Abb. 114 f). Diese Darstellungen haben oben und unten, auf Abb. 114 unten und entlang der rechten Formatgrenze, einen weiß gebliebenen Rand, der darauf hindeutet, daß sie nach Polaroidfotos als motivische Bildvorlagen entstanden sind, und der zugleich als ikonographische Anspielung an die Erscheinungsästhetik des fotografierten Bildes zu verstehen ist. Ein drittes Gemälde dieser Serie ist das Büstenporträt Abb. 116, auf dem der Kopf der Irene im halben Profil nach links formatfüllend wiedergegeben wurde. Dort verbirgt die junge Frau ihre Augen unter einer schwarzen Binde. Dabei hat sie das bereits auf dem Foto *Irene + Luciano* (Abb. 112) von Castelli getragene Lederband um ihren Hals gelegt, an dem ursprünglich eine lange massive Eisenkette befestigt gewesen ist. Zur Steigerung der erotischen Erscheinungswirkung, die inhaltlich mit diesem lederfetischistischen Accessoire in Verbindung steht, hat sie ihren rot geschminkten und durch Lipgloss zum Glänzen gebrachten Mund lasziv geöffnet.

Der Hintergrund des Gemäldes ist überwiegend schwarz. Rechts und links des Kopfes erscheint jeweils ein bogig geformtes Flächensegment, das links in Rosa ausgemalt bzw. am rechten Bildrand rosa umrandet, weiß bemalt und mit einer hochovalen roten Füllung ausgestattet wurde. Vermutlich handelt es sich bei diesem Hintergrund um die Andeutung eines großformatigen Werbeplakats, dessen Lettern von der Figur stark überschritten werden (vgl. Abb. 114, auf dem Irene ebenfalls vor dem Hintergrund eines mit großen Buchstaben besetzten Plakats zu sehen ist). Die Flachheit, die monochrome Einfärbung und die scharfen Konturen dieser Felder, die rote Füllung entlang des rechten Bildrandes, die das weiße Flächensegment zu einem „O“ oder „a“ ergänzt, sprechen durchaus dafür. Von diesen farbigen Akzenten rechts und links der Büste wird der Kopf der Irene kompositorisch gerahmt. Von rechts oben trifft ein grelles Licht auf ihr Antlitz, das an das Scheinwerferlicht einer Bühne erinnert und das Gesicht der jungen Frau so stark ausleuchtet, daß es auch auf den hintersten Zuschauerplätzen noch deutlich zu erkennen ist. Bereits ein Jahr später sollte Castelli, als er seine Auftritte mit Salomé fotografisch inszenierte, systematisch mit der bühnenlichtartigen Beleuchtung der vor dunklem Hintergrund gezeigten Bildfiguren arbeiten (z. B. Abb. 118 ff). Das *Irene*-Porträt von 1978 nimmt dieses an die Beleuchtung einer Theaterbühne erinnernde Licht der späteren Bilder ikonographisch vorweg.

Der Typus des vor einem motivisch stark reduzierten, sei es leer belassenen oder, wie hier, flächig beruhigten Hintergrund gezeigten Büstenporträts geht ikonographiegeschichtlich auf die frühesten Darstellungen der neuzeitlichen Porträtmalerei zurück. In der spezifischen Art mit einer durch eine Augenbinde geknebelten Frau bezieht er sich allerdings weniger auf traditionelle Porträttypen als vielmehr auf fotografische Ablichtungen aus dem Bereich des erotischen Fetischismus, wie er etwa während der zweiten Hälfte der 40er Jahre in der Zeitschrift *Bizarre* verschiedentlich illustriert wurde¹⁵¹. Berühmt geworden ist auch das Plattencover der *Eurythmics*, auf dem Annie Lennox, die Sängerin der Gruppe, mit einer ähnlichen Augenbinde zu sehen ist¹⁵². Auf der Suche nach ikonographischen Vorbildern wird man sich im Zusammenhang mit dem Motiv der Augenbinde und deren erotisch fetischistischem Sinngehalt eher mit der modernen Pinup- und Populärfotografie beschäftigen müssen

¹⁵¹ John Willie (Hrsg.), *Bizarre*, 26 Bände, New York und Montreal, 1946 bis 1959.

¹⁵² Eurythmics, *Touch*, RCA Records 1983.

als mit den Werken aus dem Bereich der bildenden Kunst, wo dieses Attribut am ehesten im Zusammenhang mit Folterszenen und Martyrien gezeigt wird. Die bei Castelli verschiedentlich zu beobachtende Tendenz, sich motivisch mehr von der Ästhetik der zeitgenössischen Modefotografie inspirieren zu lassen als von den ikonographischen Traditionen der Hochkunst, nimmt – zumindest was das Frauenporträt betrifft – mit dem hier in Rede stehenden Bildnis *Irene* Abb. 116 seinen Anfang.

Zugleich gibt es für das Motiv der Augenbinde allerdings auch einen zeitgeschichtlichen Aspekt, der im Zusammenhang mit dem Bildnis der Irene von Bedeutung ist: Es bezieht sich auf den Entführungsfall des italienischen Politikers Aldo Moro, der 1978 von den „Roten Brigaden“ verschleppt und getötet wurde. Um ihren Forderungen Nachdruck zu verleihen, verbreiteten die italienischen Terroristen ein Foto, das in allen Medien veröffentlicht wurde und den Entführten mit einer dunklen Augenbinde zeigte. Dieses Foto wurde für viele Menschen zu einer Ikone für die Greuelthaten des Terrorismus und für das Leiden des ermordeten Staatsmanns. Freilich sah Castelli, als er seine Freundin mit einer Augenbinde porträtierte, in Irene nicht das Opfer einer wie auch immer gearteten Gewalt, aber doch verband er mit diesem Motiv zugleich auch eine politische Aussage: nämlich die, daß mit Aldo Moro die ganze Bevölkerung ein Opfer des Terrorismus geworden sei und daß wir alle Opfer solcher Kräfte sind, die uns in unserer Handlungsfreiheit einschränken. Die Augenbinde auf dem Porträt der Irene ist beides: erotisches Accessoire und Symbol der Unterdrückung zugleich.

Mit den *Irene*-Porträts von 1978 gelangte Castelli zu Darstellungen, die – anders etwa als das Doppelporträt *Marina + Luciano* (Abb. 54) – weniger mit der sozialen Rolle der Frau und ihrem Beziehungsverhältnis zum Künstler zu tun haben, als vielmehr mit der erotischen Reizwirkung der Bildfigur auf ihren Betrachter. Dies gilt insbesondere für die Büstenporträts Abb. 114 und Abb. 115, auf denen Irene en face mit bildauswärts gerichtetem Blick zu sehen ist. Auf dem Gemälde Abb. 115 erscheint sie als Vamp mit schwarzer Lederjacke und nietenbesetzter Schildkappe. Ihre heißblütigen Katzenaugen durchdringen den Betrachter mit paralytisierendem Blick. Ihre rot glänzenden Lippen sind wulstig und fest verschlossen, die Mundwinkel streng nach unten gezogen. Und doch wirkt Irene auf diesem Bild nicht grimmig oder zänkisch, sondern impulsiv und mondän, unnahbar dabei und dominant. Mit suggestivem mimischem Ausdruck changiert sie zwischen heißblütigem Erotizismus und berechnender Gefühlskälte. Gestalterisch getragen wird diese ambivalente Erscheinungswirkung durch den Kontrast von leuchtend roten bzw. rosa Tönen und einem durch weiße Pinselhiebe und Lichteffekte in seiner Wirkungsintensität gesteigerten Schwarz. Die Farben sind in vehementen Pinselbewegungen zügig aufs Papier gebracht und weisen eine Vielzahl von Tropfspuren und Rinnsalen auf, welche die Figur erschaffen und sie zerreißern zugleich.

Der Hintergrund, vor dem die Büste der Irene zu sehen ist, zeigt eine schwarze Wand. Ein rechts hinter der Figur mit Sprühfarbe erzeugter Lichtreflex deutet darauf hin, daß es sich hierbei um jene mit Gummifolie ausgekleidete Wandfläche des Ateliers von Luciano Castelli handelt, vor der er und Salomé sich später in ihrer Rolle als *Geile Tiere*, als *Zebbras* oder in anderen exotischen Rollen in Szene setzten (Abb. 118 ff und Abb. 151 ff). Castelli gab diese Folie später gelegentlich in bunten Farben, meist jedoch ebenfalls als schwarze Fläche wieder (z. B. Abb. 134, Abb. 719 oder Abb. 721). Als Bildgegenstand hat die schwarze Hintergrundfolie mit der Plakatwand der *Irene*-Porträts Abb. 114 und Abb. 116 zwar nichts zu tun, doch zeigt dieser ikonographische Kontext, daß die dunklen Hintergrundflächen auf den Darstellungen aus der Zeit um 1979/80 in solch einer Plakatwand ihren bildtypologischen Ursprung haben.

Das Porträt *Irene* in Abb. 114 wird stark von der schwarzen Farbe des Hintergrunds beherrscht. Dort erkennt man ein mit großen Lettern bedrucktes Werbeplakat, auf dem am oberen Bildrand große gelbe Buchstaben

angeschnitten wurden und darunter in weißen Zügen einige Wortfragmente zu lesen sind. Die Botschaft des Plakats spielt für den Inhalt des Bildes keine entscheidende Rolle. Sie könnte mit der beruflichen Tätigkeit Irenes zu tun haben, die als Schauspielerin in verschiedenen Filmen mitgewirkt hat oder als Mannequin für avantgardistische Modemacher über den Laufsteg ging. Statt den Inhalt des Blattes durch die Vollständigkeit der Schriftzüge aufzuklären, nutzte Castelli dessen Druckbuchstaben als abstraktes formfarbliches Muster, vor dem die Bildfigur mit ihrem nackten Oberkörper eingebunden wurde. Mit dem Plakat als Attribut erscheint Irene wie eine fest in der modernen Konsumwelt verankerte junge Frau, die zugleich den Moden des Konsums und des Zeitgeistes verpflichtet ist.

Der Gesichtsausdruck von Irene unterscheidet sich hier kaum von dem des Porträts in Abb. 115. Allerdings hat die junge Frau die schwarze Schildkappe abgenommen und ihre schwarze Lederjacke ausgezogen, so daß sie sich dem Betrachter jetzt mit nacktem Oberkörper präsentiert. Ihre langen blonden Haare hat sie hinter dem Kopf zusammengebunden. Die Bewegung ihres Mundes ist gegenüber dem Porträt von Abb. 115 unverändert. Die rot gefärbten, zum Glänzen gebrachten Lippen sind fest verschlossen. Sie wirken wulstig und wurden im Bereich der äußeren Mundwinkel leicht nach unten gezogen. Die Augen hingegen, die in breit gelagerte Schlitze eingebunden wurden, haben jenen feurigen Ausdruck, der auf dem zuvor genannten Bild zu sehen war, verloren. Stattdessen wirken sie müde und abgespannt. Die roten Ränder unter den Augen verstärken diesen Eindruck ebenso wie das blaugrüne Inkarnat, das dem Gesicht eine angeschlagene Erscheinungswirkung verleiht. Der leicht zur Seite genommene Kopf ist von einem erhöhten Standpunkt aus gesehen, so daß der Betrachter jetzt nicht mehr zu Irene aufblickt, sondern auf sie herab sieht. Dieser nur geringfügige perspektivische Wechsel, der sich erst im unmittelbaren Vergleich des Porträts Abb. 114 mit dem Porträt in Abb. 115 bemerkbar macht, hat eine Veränderung des psychologischen Verhältnisses zwischen dem Betrachter und der Bildperson zur Folge: Auf dem Porträt Abb. 115 ist es die selbstsichere und mondäne junge Frau, die mit paralyisierendem Blick das Beziehungsverhältnis zwischen ihr und dem Betrachter dominiert, auf dem Porträt Abb. 114 indes ist es der Betrachter selbst, der – allem Anschein nach – die Situation beherrscht.

Der stilistische Unterschied der drei unmittelbar nach einander geschaffenen Irene-Porträts ist minimal und definiert sich eher über das Kolorit als über die Pinselhandschrift des Künstlers. Letztere zeugt von der malerischen Verve und von der energetischen Kraft, mit der Castelli um 1978 seine Motive auf die Bildfläche bannte. Die Irene-Porträts gehören zu den ersten Bildern, die der Künstler nach seiner Ankunft in Berlin geschaffen hat. Mit Irene, die Castelli darin bestärkt hat, nach Berlin zu ziehen, personifiziert sich der Übergang von der Luzerner Zeit Castellis hin zu seinen Berliner Jahren. Noch hatte er, als er die Irene-Porträts malte, die Künstler vom Moritzplatz nicht kennen gelernt und schuf er seine Bilder auf der Grundlage dessen, was er sich zuvor in Luzern und in Rom erarbeitet hatte. Doch bald schon sollte Claudia Skoda Castelli in die Oranienstraße führen und ihn dort mit Salomé und den anderen Malern aus dem Dunstkreis der *Galerie am Moritzplatz* bekannt machen. Dies war eine Begegnung, die sich für die weitere Entwicklung Castellis als äußerst bedeutsam erweisen sollte. So begann in den ersten Monaten des Jahres 1979 für Castelli die fruchtbare Zeit seiner Zusammenarbeit mit Salomé, in deren Folge er zahlreiche Selbstbildnisse und Doppelporträts geschaffen hat (z. B. Abb. 133 ff). Es waren also auch jetzt überwiegend Porträts und Freundschaftsbilder, mit denen sich Castelli beschäftigte, allerdings Porträtarstellungen, auf denen der Künstler sich selbst oder andere Männerfiguren abbildete. Die wenigen Frauen, die er 1979 und während der ersten Hälfte des Jahres 1980 porträtierte, entstanden nach Gelegenheitsmodellen und orientierten sich oft an der Bildästhetik zeitgenössischer Modeaufnahmen (z. B. Abb. 195) oder erotischer Fotografien (z. B. Abb. 194 oder Abb. 196 f). Wohl wurden die Frauen dort mit ihren individuellen Zügen

porträtgenau abgebildet, doch um persönlichkeitspezifische, im Sinne einer Charakterstudie gar psychologisch erfaßte Individualporträts handelt es sich bei diesen idealfigurlichen Frauenbildern nicht. Erst 1980 besann sich Castelli erneut auf seine Freundin Irene Staub als Modell und widmete er sich abermals ihrem persönlichkeitszentrierten Individualporträt.

Das Bildnis *Irene* Abb. 462 steht stilistisch auf der Stufe des Selbstporträts *Luciano guckt auf Japan* (Abb. 750) und ist wie dieses in der zweiten Hälfte des Jahres 1980 entstanden. Es wurde wie eine überlebensgroße Pinselzeichnung mit schwarzer Farbe auf weißem Grund locker skizziert und hat mit des Künstlers zuvor gezeigtem Bemühen um eine möglichst porträtgenaue Erfassung der individuellen Züge seiner Modelle zugunsten einer kalligraphisch befreiten Pinselführung gebrochen. Deutlich ist auf diesem Bildnis der Einfluß fernöstlicher Tuschzeichnungen spürbar. Wie dort hat Castelli einige Schriftzüge entlang der Bildränder angebracht: Links oben ist in ansteigender Schreibschrift der Name der Porträtierten zu lesen („Irene“), rechts unten in abfallendem Schriftzug das Schlüsselwort „love“. Weitere, mit roter Farbe über den Oberarm der Bildfigur und über ihr Gesicht geschriebene Chiffren sind vom Betrachter nicht zu entziffern und sollen von ihm auch nicht entziffert werden. Bei diesen typographisch verfremdeten Schriftzeichen handelt es sich um kryptisch verschlüsselte Liebesbekundungen, die das Bildnis als eine Hommage des Künstlers an seine in Zürich gebliebene Freundin ausweisen.

Anders als auf den früheren *Irene*-Darstellungen, die als Büstenporträts nur den Kopf der jungen Frau und einen knappen Ausschnitt ihrer Schultern zeigen, gab Castelli seine Freundin jetzt im Brustbildnis wieder. Sie ist mit ihrem Oberkörper im halben Profil nach links zu sehen und wendet ihren Kopf in Richtung des Betrachters, dem sie über ihre linke Schulter entgegenblickt. Kostümiert ist sie mit einem tief dekolletierten, im Brustbereich mit kleinen Punkten gemusterten Sommerkleid sowie mit bis zu den Oberarmen reichenden Handschuhen. Ihre streng nach hinten gekämmten Haare hat sie zu einem langen Pferdeschwanz zusammengebunden, der ihr bis auf die rechte Schulter reicht. Aus den Spitzen dieses Pferdeschwanzes entspinnt sich unten der beinahe senkrecht verlaufende Schriftzug „love“, aus seinem Ansatz der mit breitem Pinsel ausgeführte Namenszug „Irene“. Die Umrißlinien des Gesichts wurden mehrfach wiederholt und durch *Pentimenti* graphisch verunklärt. Die Nase erscheint breit und fleischig, ganz und gar nicht so, wie sie auf den früheren *Irene*-Bildern zu sehen ist; der Mund wirkt wulstig, die Augen klobig und durch expressive Pinselbewegungen grob stilisiert. Bei dieser Darstellung handelt es sich um ein aus der Erinnerung gemaltes Bildnis, das die Gefühle des Künstlers gegenüber seiner Freundin treffender wiedergibt als deren individuelle Physiognomie. Trotz der gestalterischen Vergrößerungen wirkt Irene auf diesem Gemälde erotisch und begehrenswert. Nicht so sehr ihr durch die expressive Pinselführung und durch die kalligraphischen Beschwörungsformeln verfremdetes Gesicht, wohl aber ihr wohlgeformter Körper war es, der mit seinen lasziven Ausdrucksbewegungen das Interesse des Künstlers an Irene wach gehalten hat und der ihn mit Wehmut und Sehnsucht an seine Freundin hat zurückdenken lassen.

Während sich Castelli in Berlin neuen künstlerischen Aufgaben widmete und er gemeinsam mit Salomé neue Projekte in Angriff genommen hat, flaute sein Interesse daran, Irene zu porträtieren, allmählich ab. Seine letzten *Irene*-Bilder schuf Castelli 1981 mit jenen Darstellungen, die an das Motiv der Büste der Irene mit Augenbinde anknüpfen (Abb. 116) und auf denen die junge Frau als erotisierte Vamp mit lasziv geöffnetem Mund zu sehen ist (Abb. 320-322). Obwohl einige ältere, nach Irene als Modell aufgenommene Fotografien die motivischen Vorlagen für diese Darstellungen abgegeben haben, spürt man auf den auf Papier ausgeführten Arbeiten Abb. 321 und Abb. 322 den größer gewordenen emotionalen Abstand des Künstlers zu seiner Freundin, die mit ihrem körpersprachlichen Ausdruck nicht mehr gar so unmittelbar und weniger eindringlich auf den Betrachter

wirkt, als es auf den früheren Irene-Darstellungen der Fall gewesen ist. Von unvermindert starkem Ausdruck hingegen ist das auf Leinwand geschaffene Gemälde Abb. 320, das nicht nur seines monumentalen Formats wegen und wegen der Intensität der in kraftvollen Kontrasten mit dynamisch bewegtem Pinsel neben einander gesetzten Farben stärker wirkt als die Arbeiten auf Papier, sondern das auch mit den grün funkelnden Pupillen, die unter der schwarzen Augenbinde hervor leuchten, sowie mit der körpersprachlichen Bewegtheit und mit dem mimischen Ausdruck von suggestiver Kraft erscheint. In diesem Sinne ist das auf Leinwand geschaffene Gemälde ein Bekenntnis des Künstlers zur Malerei im Stil der *Neuen Wilden*. Es trägt dem impulsiven, von erotischen Triebkräften beseelten Wesen der Irene Rechnung und versteht sich zugleich als Manifest einer pinselrhythmisch entfesselten, gegenständlich gebunden gebliebenen, als reine Malerei eruptiv auf die Leinwand gebrachten Ausdrucksmalerei.

Das Wesen von Irene, das sich auf ihren Porträts ablesen läßt, ist dem der Marina auf dem Doppelporträt *Marina + Luciano* (Abb. 54) nicht unähnlich und entspricht der Art jenes Frauentyps, den Castelli auf seinen Bildern wie im wirklichen Leben bevorzugte: dem Typus einer attraktiven, mondänen, dabei ausgesprochen feminin sich gebenden jungen Frau, die sich stark schminkt und der es mit ihrem exaltierten Wesen gelingt, die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zu lenken. Sie ist impulsiv, extrovertiert und vermag es, sich mit ihrer erotischen Ausstrahlung in Szene zu setzen. Mit ihrem Charme, ihrer Eleganz und ihrer Selbstsicherheit ist es ihr ein Leichtes, die Menschen um sie herum in den Bann zu ziehen. Sie ist eine *Femme fatale* mit einer extravaganen Ausstrahlung, eine Frau, die durch ihr Charisma ebenso fasziniert wie durch ihr betörendes Äußeres.

Insgesamt waren es ganze drei Jahre (1978-1981), innerhalb derer sich Castelli mit dem Porträt von Irene beschäftigte. Wenngleich Castelli dieses Thema nicht kontinuierlich entwickelte, sondern es eher sporadisch aufgegriffen hat, und es alles in allem kaum mehr als sieben Porträts gewesen sind, die er nach Irene schuf, entstanden nach ihr als Modell doch wesentlich mehr Porträts als nach Marina, vor allem aber überraschend viele Porträts angesichts der Tatsache, daß das Frauenbild Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli ansonsten eine ziemlich untergeordnete Rolle spielte. Insofern war Irene ein vergleichsweise häufig porträtiertes Modell, dessen Bildnis den Künstler nicht zuletzt deshalb besonders faszinierte, weil er in ihr zugleich auch seine eigenen Idealvorstellungen vom Weiblichen verkörpert sah. Irene war für Castelli beides in einem: realweltliche Wirklichkeit und phantasiegeborene Traumfrau zugleich. Die nach ihr geschaffenen Porträts waren ihm nicht nur eine schiere Motivgelegenheit, sondern zugleich auch eine Hommage an das Weibliche schlechthin. Seit den Irene-Porträts – das macht sie für die Entwicklung der Bildsprache des Œuvres von Luciano Castelli so bedeutsam – wurde das Thema der gemalten Hommage zu einem festen Bestandteil seines künstlerischen Schaffens. So spielte Irene nicht nur in der Biographie von Luciano Castelli eine wichtige Rolle, sondern übte sie, wissentlich oder nicht, auch auf die thematische Entwicklung seiner Bilder einigen Einfluß aus. Mit den Irene-Porträts hat Castelli den Typus des Porträts seiner Freundin zwar nicht wirklich begründet, wohl aber innerhalb seiner Themenwelt als autonomes Bildmotiv zu einer ersten Blüte gebracht.

4.1.1.7.3 Birgit Hoffmeister

Erst drei Jahre nach seinem Umzug von Luzern nach Berlin hatte Castelli Birgit Hoffmeister und deren Bruder Knut kennengelernt, jenen experimentellen Filmmacher, mit dem er später den Film *Venice by night* und die Fragmente zu dem Film *Piratin Fu* drehen sowie die Installation *Jeepney* realisieren sollte. Castelli ging mit Birgit Hoffmeister eine feste Beziehung ein, die bis gegen Ende der 80er Jahre bestehen blieb. Birgit war dem Künstler Freundin, Lebensgefährtin, Muse und Assistentin in einem. Sie diente ihm von 1982 bis 1989 als Modell und war jene Frau, die Castelli während seiner Berliner Jahre am häufigsten porträtierte.

Eines der ersten Bilder, das Castelli nach Birgit Hoffmeister als Modell geschaffen hat, ist das Gemälde *Birgit mit schwarzem Panther* (Abb. 341). Es zeigt die junge Frau vor flächig ausgemaltem rotem Hintergrund als auf der Seite liegende Rückenfigur, die von einem schwarzen Panther beschützt wird. Mit funkelnden Augen lauert der Panther dem Betrachter entgegen. Dabei scheint er ihn zu ermahnen, der Liegenden bloß nicht zu nahe zu kommen. Der schwarze Panther, ein Symbol für Wildheit und für animalische Triebkräfte, ist Luciano Castelli selbst, dem die junge Frau mit verträumtem Blick ihre zärtlichen Gefühle angedeihen läßt und dessen Wildheit sie (und vermutlich nur sie alleine) mit ihren sanften Berührungen zu bändigen vermag.

In thematischer Anlehnung an Danneckers *Ariadne auf dem Panther*¹⁵³ und mit den Worten der ersten Besprechung des Gipsmodells zu dieser Plastik könnte man das Gemälde von Castelli als Allegorie auf die „Be-zähmung der Wildheit durch die Schönheit“ deuten¹⁵⁴. Sie „ist in der Fülle des Lebens, als Jungfrau von vier- bis fünfundzwanzig Jahren dargestellt (...): das Gesicht idealisch schön, und doch sehr charakteristisch; groß, und doch zur Liebe einladend; der Hals, weich und voll elastischen Lebens (...). – Das reizende Muskelspiel unter dem Busen, und an beiden Hüften hinab; der schöne Bau, und das muthwillig spielende Leben des so schwer zu behandelnden Unterleibs (...); ihre Attitüde ist nachlässig, muthwillig (...), üppig, zur Wollust einladend (...), be-rauschend durch weibliche Reize; hinreißend durch eine alle Zauber der Weiblichkeit verrathende Stellung (...)“¹⁵⁵. Auch die von Friederike Brun verfaßte Deutung der Ariadne von Dannecker läßt sich auf die Figur der Liegenden bei Castelli übertragen: Sie ist „ein Götterkind voll Leben, Kraft, Freude und Fülle! Willig zu geben und zu empfangen, was Götter und Menschen entzückt! (...). Der ganze Körper ist rein, frisch, schön, edel und schwellend von Leben, in lauter weichen, fliehenden Schönheitslinien“¹⁵⁶. Mit ihrem gedankenverlorenen Blick und den zärtlichen Bewegungen, mit denen Birgit die Flanke des Panthers und ihr eigenes Gesäß berührt, wirkt sie sinnlich, begehrenswert und aufreizend zugleich. Sie ist eine Personifikation der Schönheit – aber keine, die dem Publikum im Sinne einer Göttin als kollektives Allgemeingut zur Verfügung steht, sondern eine, die den privaten Idealen des Künstlers entspricht. Trotz ihres lasziven körpersprachlichen Ausdrucks dient sie dem Betrachter als Anschauungsfigur. Durch die Gegenwart des schwarzen Panthers wird sie seinem (virtuellen) Zugriff entzogen.

Mit dieser unwirklichen, inhaltlich zwar aus dem realen Leben abgeleiteten (nämlich aus der Liebesbeziehung zwischen der eher romantisch veranlagten Birgit und dem „wildem“ Luciano, der sich bereits während seiner Luzerner Zeit im Rollenspiel als ein von animalischen Triebkräften beseeltes Tier in Szene setzte), motivisch indes phantasiegeborenen allegorischen Bedeutungsebene unterscheidet sich das Gemälde *Birgit mit schwarzem*

¹⁵³ Johann Heinrich Dannecker, *Ariadne auf dem Panther*, 1804-14, Marmor, 157 x 136 x 63 cm, Frankfurt a.M., Liebighaus, Museum alter Plastik.

¹⁵⁴ Ohne Verfasser, *Ariadne auf dem Panther (Vom Hofbildhauer Dannecker)*, in: *Teutscher Merkur*, Januar 1905, S. 152-159.

¹⁵⁵ *Teutscher Merkur*, a.a.O.

¹⁵⁶ Friederike Brun in: Adolf Spemann, *Dannecker*, Berlin und Stuttgart 1909, S. 110 ff.

Panther deutlich von den Porträtbildnissen, die Castelli von sich und Marina bzw. von Irene geschaffen hat. Bemerkenswert an dem Gemälde der Birgit mit schwarzem Panther ist die Kombination der weiblichen Bildfigur mit dem Motiv einer Raubkatze. Zwar ist eine entsprechende motivische Gegenüberstellung auf den früheren Bildnissen der Freundinnen des Künstlers nicht anzutreffen, doch wird auf einigen *Irene*-Porträts deren katzenhaftes Wesen durch entsprechende mimische oder körpersprachliche Exaltationen zum Ausdruck gebracht (vgl. hierzu Abb. 115 f und Abb. 320). Bereits auf diesen Darstellungen ist das Katzenhafte als Ausdruck der erotischen Triebkräfte der Bildfigur und ihres ungebändigten, impulsiven und heißblütigen Wesens zu deuten. Aber es war auch das äußere Zeichen für die Eleganz und Geschmeidigkeit ihrer Bewegungen, also ihrer Erscheinung, mit der sie ihre Mitmenschen in den Bann zu ziehen vermochte. Auf *Birgit mit schwarzem Panther* hingegen ist nicht die liegende Frau von einem katzenhaften Wesen, sondern der Panther, der in erotischen und protektionistischen Bedeutungszusammenhängen zugleich zu sehen ist und der die inhaltliche Bedeutung dieses Gemäldes nach der Art einer Allegorie ins Triebgesteuerte und ins Aggressionslüsterne zugleich überspielen läßt.

Birgit mit schwarzem Panther ist kein Porträt im herkömmlichen Sinn, sondern ein nach Birgit als Modell gemaltes Bild, auf dem der Künstler das Beziehungsverhältnis zwischen sich und seiner Freundin im Sinne einer Allegorie metaphorisch repräsentiert. Sich selbst zeigte Castelli dabei in der bedeutungsambivalenten Gestalt einer wilden Raubkatze, die einerseits mit ihren funkelnden Augen dem Betrachter wehrhaft und aggressionslüstern entgegenblickt und sich andererseits mit geschmeidigem körpersprachlichem Ausdruck von Birgit streicheln läßt. Birgit indes wird als versonnene Person geschildert, die sich in den großen schwarzen Panther verliebt hat. Hingebungsvoll kraut sie sein dunkles Fell, zugleich aber auch ihr eigenes, dabei günstig in Position gebrachtes nacktes Gesäß, worin sich als körpersprachliche Metapher ihre erotische Gestimmtheit ausdrückt und zugleich ihr Wunsch nach physischer Nähe. In diesem Sinne versteht sich *Birgit mit schwarzem Panther* als motivische Variation über das Thema „Die Schöne und das Biest“ und als eine neue Fassung des antiken Topos von der Liebe einer jungen Frau zu einem wilden Tier.

Auch die weiteren Darstellungen von 1982, auf denen Birgit als zentrale Bildfigur zu sehen ist, sind keine Porträts im engeren Sinn, sondern inhaltlich über das Modell hinausweisende Figurenbilder, auf denen sich die Vorstellungen des Künstlers von der äußeren Erscheinung einer jungen Frau in idealer Weise manifestieren. Zu diesen Bildern zählen die Gemälde *Frauenakt Birgit* (Abb. 326) und die Serie *Japanischer Rückenakt* (z. B. Abb. 357 ff). Dort ging es dem Künstler nicht um die „Referentialität“ des Modells im Sinne einer bildlichen Repräsentation des authentischen Ich der Bildfigur¹⁵⁷, sondern um die Darstellung eines weiblichen Aktes ganz allgemein. Der szenische Kontext, in dem das Modell wiedergegeben wurde, ist der von erträumten Lebensumständen, in denen die idealtypische Vorstellungen des Künstlers ihren motivischen Kontext finden.

Erst ab 1983 sollte Castelli damit beginnen, Birgit nicht als Modell wiederzugeben, sondern als individuelle Bildperson. Er tat dies zuerst in einem schlichten Büstenporträt (Abb. 463), das in dreierlei Hinsicht bemerkenswert ist: Erstens gibt es die Züge von Birgit in stilisierter Skizzenhaftigkeit wieder, so daß die Porträtgenauigkeit der Bildfigur und ihre Wiedererkennbarkeit im Vergleich zu anderen Darstellungen deutlich abgenommen hat. Zweitens zeigt es mit dem hellblauem Inkarnat und der rosafarbenen Mittelsenkrechten Birgit in einer farblichen Behandlung, die an das Bildnis von Rainer Fetting in dessen Rolle als Indianer erinnert (vgl. Abb. 178), was insofern überrascht, als Castelli ansonsten niemanden anderen als sich selbst und Fetting in der Rolle eines Indianers porträtierte. Es scheint, als hätte Castelli seine Freundin Birgit nachträglich an dem auf Lanzarote filmisch inszenierten Handlungsgeschehen beteiligen wollen und als hätte er sie aus diesem Grund in der Rolle einer In-

¹⁵⁷ Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hrsg.), *Portrait*, Berlin 1999, S. 17.

dianerin wiedergegeben. Drittens nimmt das Büstenporträt, das formatfüllend den Kopf und am unteren Bildrand eben noch den Hals sowie einen knappen Ausschnitt der Schultern von Birgit zeigt, den Typus der später überwiegend nach asiatischen Modellen ausgeführten Porträtardarstellungen vorweg (z. B. Abb. 375). Dieser Typus des nahansichtigen Büstenporträts geht bei Castelli ikonographisch auf einige frühe Selbstporträts von 1973 zurück (vgl. hierzu etwa Abb. 47 oder Abb. 46, linke Seite) sowie auf die Selbstbildnisse von 1976 (Abb. 84 ff), die ihrerseits ihre bildtypologische Fortsetzung in den *Irene*-Porträts von 1978 (z. B. Abb. 114 und Abb. 116), später dann in den Bildnissen der Bandmitglieder der *Geilen Tiere* (Abb. 598 ff), in den *Irene*-Bildern von 1981 (z. B. Abb. 321 f) und in einigen Indianerbildern von 1982 fanden (z. B. Abb. 792 oder Abb. 795). Es zeigt sich, daß das Bildnis *Birgit* sich typologisch nahtlos in die ikonographische Entwicklung der Bilder von Luciano Castelli einfügt, es seine motivischen Vorläufer und seine bildtypologischen Nachfolger in des Künstlers eigenem Œuvre hat und sich, obschon es innerhalb des motivischen Repertoires der Birgit-Bilder zunächst einen Bruch zu markieren scheint, in das Gesamtwerk des Künstlers schlüssig einordnen läßt.

Häufig und gerne ließ sich Birgit Hoffmeister von Castelli porträtieren. Dabei stellte sie sich dem Künstler am liebsten im Rollenspiel als Modell zur Verfügung. 1983 waren es meist ostasiatische Figuren, die sie verkörperte. So assistierte sie dem Künstler mit langgliedrigen Fingerlingen an den Händen und einer vors Gesicht gehaltenen Theatermaske als Fotomodell ebenso wie für eine kleine Reihe von Doppelporträts, auf denen ihr nach der Art einer japanischen Schauspielerin geschminktes Gesicht dicht neben dem Selbstbildnis von Castelli zu sehen ist (Abb. 367 ff). 1984 ließ sie sich als japanische Ausdruckstänzerin porträtieren, die mit vorgebeugtem Oberkörper dem Betrachter eindringlich entgegenschaut (Abb. 464-467). Inmitten eines schmalen Bühnenraums und hinterfangen von einem kräftigen Schlagschatten wirkt Birgit mit ihrer pathetisch gesteigerten, zugleich auf das Publikum gerichteten Körpersprache wie die Aktionsfigur eines asiatischen Tanztheaters.

Darstellungen, auf denen Birgit niemanden anderen verkörpert als sich selbst, blieben auch 1984 eher die Ausnahme. Zu diesen Bildern zählen eine Wiederholung des bereits früher behandelten Motivs der schlafenden Birgit (Abb. 327) sowie eine kleine Serie von Darstellungen, auf denen die junge Frau als Aktfigur mit einem spanischen Hut auf dem Kopf zu sehen ist (Abb. 450). Völlig entspannt sitzt sie dort im Profil nach rechts mit locker über die angewinkelten Knie geschlagenen Armen am Boden. Ihr Blick richtet sich mit weit geöffneten Augen über ihre rechte Schulter hinweg nach hinten, wo sie jenseits des Bildausschnitts auf den Boden schaut. Was genau sie dort zu sehen bekommt, bleibt dem Betrachter, dessen Anwesenheit sie nicht zu bemerken scheint, zwar verborgen, doch deuten der wache Gesichtsausdruck und die aufmerksam in die Augenwinkel gewanderten Pupillen darauf hin, daß ihr Blick einem bestimmten Fixpunkt zustrebt. Den situativen Kontext auszumachen, in dem Birgit auf der Bildfläche erscheint, ist dem Betrachter nicht möglich – zu eng ist der motivische Ausschnitt der Szene gefaßt und zu uneindeutig verhält sich der körpersprachliche Ausdruck der Figur, deren entspanntes Sitzen das eigentliche Thema dieses Bildes zu sein scheint. Alleine der hinter ihr aufragende Schlagschatten trübt die idyllische Szene. Er mutet gespenstisch an und bedrohlich, zumal er hinter der wie eine Bühnenschauspielerin beleuchteten Bildfigur ein physisch verselbständigtes Eigenleben zu führen scheint. Trotz der theatralischen Lichtführung und trotz des dämonisch hinter der Figur aufragenden Schlagschattens wirkt dieses Gemälde genrehaft und schnappschußartig. Authentischer, lebensnaher und mit einem höheren Ausprägungsgrad an personaler Referentialität hat Castelli Birgit kaum jemals wieder porträtiert.

Die 1985 geschaffenen Porträts zeigen Birgit in ihrer Rolle als *Piratin Fu* (Abb. 380-383). Dabei ist sie mit einer braunen Holzmaske vor ihrem weiß gepuderten Gesicht (Abb. 383) oder aber mit einer farbigen Kriegsbeimahlung zu sehen (Abb. 382). Stets wird sie im Büstenporträt wiedergegeben und erscheint sie vor einem bunt

gemusterten Hintergrund, der jedoch viel zu eng gefaßt ist, als daß man seine gegenständliche Bedeutung verifizieren könnte (Abb. 382 f). Auf ihrem Haupt trägt sie einen aus Bananenblättern geschaffenen, mit einem weißen, manchmal auch hellblau wiedergegebenen Stirnband zusammengehaltenen Kopfschmuck, unter dem ihre langen Haare völlig verschwinden. Lediglich das Gemälde *Piratin Fu mit Maske* (Abb. 383) zeigt statt der Krone aus Bananenblättern einen aufwendigen Kopfputz mit bunten Applikationen, die der Figur rechts und links des Gesichts in diagonalen Verlaufsrichtungen teilweise bis auf die Schultern reichen. Es scheint, als präsentierte sich Birgit auf diesem Gemälde den Blicken des Betrachters nicht in der Rolle einer Seeräuberin, sondern in der einer repräsentativ sich in Szene setzenden Indianerprinzessin. Obschon Birgit in ihrer Rolle als *Piratin Fu* wiedergegeben und die Physiognomie ihres Gesichts durch seine Bemalung verfremdet wurde, ist ihr Porträt doch unschwer wiederzuerkennen.

Interessant an den Gemälden aus der Reihe *Piratin Fu* ist die Tatsache, daß sie Birgit zwar in ihrer rollenspezifischen Aufmachung, nicht aber in rollengebundenen Aktionszusammenhängen zeigen. Stattdessen entsprechen diese Bilder dem Typus handlungsloser Büstenporträts. Wiewohl sie keineswegs ohne individuellen Ausdruck sind, die Figur auf ihnen ernst und mit einer gewissen Skepsis dem Betrachter entgegen schaut, scheint nicht so sehr die psychologische Situation der Birgit das zentrale Thema dieser Bilder zu sein, sondern in erster Linie die Dokumentation ihrer kostümischen Aufmachung. So handelt es sich bei den Darstellungen der *Piratin Fu* nicht um Rollenporträts im strengen Sinne, sondern um Schauspielerporträts, die das Mienenspiel an sich zum Thema haben: die Frage nach dem Beziehungsverhältnis zwischen dem „wahren Ich“ und der Maske, die Frage nach der wahren Identität des Schauspielers, nach den Prozessen des Verbergens der eigenen Person hinter der Rolle, die der Schauspieler auf der Bühne oder im Film spielt. Es geht auf diesen Bildern um Prozesse der Ichfindung im Rollenspiel, um die Dichotomie „gespielte Identität“ versus „wahre Identität“, um Identität in virtueller Realität oder auch um das Thema der multiplen Identitäten als Ausdruck der postmodernen Persönlichkeit¹⁵⁸. Es geht auf ihnen aber auch um das Thema Exotismus und um die Sehnsucht der westlichen Zivilisation nach ursprünglichen Lebensformen.

1986 schuf Castelli im Zuge seiner Begeisterung für die Erscheinungsformen fernöstlicher Kulturen einige Doppelporträts, auf denen er in motivischer Fortführung der Bilder nach der Art des Gemäldes Abb. 369 sich selbst an der Seite von Birgit Wange an Wange als japanische Schauspieler porträtierte, wobei auf die porträtgenaue Erfassung der Gesichter verzichtet wurde (Abb. 370). Die beiden Akteure wurden durch die Gesichtsbe- malung, die nach dem Vorbild der Schauspieler der Pekingoper und des japanischen Nô-Theaters erfolgte, in ihrer individuellen Physiognomie so sehr verfremdet und durch die skizzenhaft offene Malweise gestalterisch so stark stilisiert, daß kaum zu entscheiden ist, wer von den beiden Bildpersonen nun Luciano und wer seine Freundin Birgit repräsentiert. Dem Titel zufolge und eine Namensnennung vorausgesetzt, die – wie es bei Castelli üblich ist – der Leserichtung des Bildes von links nach rechts entspricht, müßte es sich bei dem links gezeigten Gesicht mit der schwarzen Kappe auf dem Kopf um das Bildnis von Birgit handeln und bei dem rechts gezeigten Gesicht mit der weißen Binde über der Stirn um das Porträt von Luciano. Andere Darstellungen hingegen, die Castelli im Selbstbildnis wiedergeben, deuten darauf hin, daß möglicherweise doch der Kopf mit der schwarzen Kappe der des Künstlers ist (vgl. hierzu etwa Abb. 891 und Abb. 894), so daß zu einer endgültigen Lösung dieses Identitätsproblems weder der bloße Augenschein noch der motivische Bildvergleich beitragen kann. Das Dilemma, das sich dem Betrachter angesichts der physiognomischen Indifferenz der Porträtierten stellt, ist allerdings Teil des inhaltlichen Programms dieser Bilder, auf denen es, vom ikonographischen Kontext der exoti-

¹⁵⁸ Wolfgang Welsch, *Identität im Übergang*, in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 168-200.

schen Erscheinungsformen abgesehen und abgesehen von der zum Ausdruck gebrachten Japan- bzw. Chinabegeisterung des Künstlers, erneut auch und gerade um die Frage nach der wahren Identität des Ich bzw. nach der Austauschbarkeit des Ich im Rollenspiel geht. Abermals handelt es sich bei diesen Darstellungen nicht um personenspezifische Individualporträts, sondern um identitätsübergreifende Rollenporträts, die bewußt auf die Wiedergabe der physiognomischen Details der Modelle verzichtet.

Weitere nach Birgit als Modell geschaffene Darstellungen zeigen die Geliebte des Künstlers nicht mehr als exotische, im Rollenspiel in Szene gesetzte Bildfigur, sondern geben sie nach der Art fotografischer Schnappschußaufnahmen in lebensnahen authentischen Situationszusammenhängen wieder. Zu diesen Bildern gehört die Darstellung *Birgit Rückenakt* (Abb. 454). Sie zeigt die mit angewinkelten Knien im verlorenen Profil nach links auf einem Holzstuhl sitzende Frau als schräg von hinten gesehene Aktfigur. Sie hat sich jenen aus den Bildern von 1984 bekannten, breitrempigen schwarzen Hut aufgesetzt (vgl. hierzu Abb. 450) und ihn tief ins Gesicht gezogen. Ihren Kopf hat Birgit so weit nach rechts gedreht, daß er streng von hinten zu sehen ist. Zugleich neigt sie ihn, als würde sie neben dem Stuhl auf den Boden blicken, nach unten. Ihr linker Arm wurde mit dem Ellbogen lässig auf dem linken Knie aufgestützt. Die Position ihres rechten Armes, vermutlich auf das rechte Knie gestützt, entzieht sich den Blicken des Betrachters. Im Hintergrund erkennt man eine japanische Theatermaske mit traurigem Gesichtsausdruck. Obschon Birgit ihren schwarzen Hut tief ins Gesicht gezogen hat und sie ihren Kopf so weit nach unten neigt, daß ein Blickkontakt zwischen ihr und der Maske kaum möglich ist, obschon ferner die Maske nicht der jungen Frau entgegen, sondern über den linken Bildrand hinaus in die Ferne blickt, assoziiert der Betrachter doch eine Wechselbeziehung zwischen Birgit und der Maske. Welcher Art diese Beziehung ist, ob die Maske eventuell mit des Künstlers kurz zuvor entstandenen Selbstdarstellungen als Chinese zu tun hat (Abb. 370 und Abb. 884), bleibt jedoch offen. Offen bleibt auch, wie die Rückenfigur überhaupt dazu kommt, sich mit ihrem spanischen Hut nackt auf einen Holzstuhl vor diese Fratze zu setzen, ob etwa die mit vertikalen Strichzügen versehene Wand mit einem Vorhang ausgestattet ist und ob dieser Vorhang vielleicht einen Bühnenvorhang bedeutet, der mit einem öffentlichen Auftritt von Birgit zu tun haben könnte. So bleiben die spezifischen Situationszusammenhänge dieses Bildes der Phantasie des Betrachters überlassen.

Außer Alexandra zeigte Castelli kein anderes Modell so oft in Rückenansicht wie Birgit Hoffmeister. Was ihn am Motiv des weiblichen Rückenaktes interessierte war die Möglichkeit, eine nackte Frau darzustellen, ohne ihre Intimsphäre zu verletzen. Der Rückenakt ist traditionell ein eher unverfängliches Thema, bei dem der Künstler nichts zu verstecken und auf keine Schamgrenzen Rücksicht zu nehmen braucht: nicht auf die des Modells, nicht auf die des Betrachters und nicht auf seine eigenen. Das Motiv einer von hinten gesehenen nackten Frau ist unverfänglich und reizvoll zugleich. Es bietet dem Künstler Gelegenheit, die erotische Anziehungskraft einer Bildfigur, ihren wohlgeformten Körper, die Eleganz ihrer Bewegungen und die Makellosigkeit ihres nackten Leibes wiederzugeben, ohne dabei in den Verdacht zu geraten, die voyeuristische Schaulust des Publikums zu bedienen. Obschon der weibliche Rückenakt hüllenlos gezeigt wird, wirkt seine Nacktheit unschuldig und rein. In der traditionellen Ikonographie sind in Rückenansicht wiedergegebene Aktfiguren meist ganz mit sich selbst beschäftigt: damit, als Badende in die Fluten des Wassers zu steigen oder damit, bei der Toilette sich der Pflege ihres Körpers zu widmen. Sitzende Rückenakte werden oft im Zustand der Kontemplation oder in dem der Entspannung wiedergegeben. In gewisser Weise hat die Nacktheit der Rückenfigur etwas Geschlechtsloses, das erotische Bedeutungszusammenhänge auszuschließen scheint. Weniger unverfänglich hingegen ist die Funktion, die dem Betrachter des Bildes einer nackten Rückenfigur zugeschrieben wird. Dieser wird in die Rolle eines heimlichen Beobachters versetzt, der, den lüsternen Alten aus den Geschichten der Bathseba bzw. der Su-

sanna nicht unähnlich, mit neugierigen Blicken die arglose Schöne von hinten belauscht. Die Bildfigur selbst scheint die Anwesenheit ihres Zuschauers nicht zu bemerken. Der einzige, der mit der Anwesenheit des Betrachters rechnet, ist der Künstler, der die sinnliche Erscheinungswirkung der Bildfigur auf die Reaktionen des Betrachters hin kalkuliert.

Die charakteristischen Merkmale des weiblichen Rückenaktes greifen auch auf den Bildern von Luciano Castelli und gelten insbesondere für die nach Birgit als Modell geschaffenen Darstellungen, auf denen die junge Frau in scheinbar alltäglichen Lebenszusammenhängen zu sehen ist: vor oder nach der Toilette im Fall der *Japanischen Rückenakte* (Abb. 357 ff) oder etwa im Zustand der gelassenen Entspannung im Fall der auf einem Stuhl sitzenden Rückenfigur nach der Art der Darstellung Abb. 454. Selbst dann, wenn die Rückenfigur, wie beispielsweise auf *Birgit mit schwarzem Panther* zu sehen (Abb. 341), in erotischer Gestimmtheit wiedergegeben wird, wirkt ihr körpersprachlicher Ausdruck doch keineswegs anzüglich. Vielleicht ist es das gesteigerte Maß, in dem sich der Betrachter mit einer in Rückenansicht wiedergegebenen Bildfigur identifiziert, das dafür verantwortlich ist, daß das autoerotische Tun der Birgit nicht als unsittlich empfunden wird, sondern als natürliche Geste.

Obschon die schräg von hinten gesehene Rückenfigur durch die motivische Ausparung des Gesichts an Wiedererkennbarkeit verliert, ist den nach Birgit als Modell geschaffenen Rückenfiguren aufgrund ihrer lebensnahen Erscheinung ihre individuelle Referentialität erhalten geblieben. Diese Figuren haben Charakter. Sie wirken in der Ruhe, die sie ausstrahlen, in ihrer Entspannung und in ihrer Zartheit nicht wie figürliche Stereotypen, sondern wie unverwechselbare Geschöpfe mit einem eigenen Wesen und einer eigenständigen Persönlichkeit. Man könnte diese Rückenakte als „gesichtslose PorträtDarstellungen“ bezeichnen, auf denen der Künstler seine Wunschvorstellungen vom Wesen der Frau mit den individuellen Persönlichkeitsmerkmalen des Modells verschmolzen hat: Im Fall der Birgit mit deren ruhigen, ausgeglichenen und sanften Art.

Etwas anders verhält es sich auf den 1988 nach Birgit und Alida geschaffenen Darstellungen, die nur selten den Charakter persönlichkeitspezifischer Individualporträts haben. Meist handelt es sich bei diesen Bildern um die Darstellung weiblicher Aktfiguren, die nicht wirklich sich selbst und ihr charakteristisches Wesen repräsentieren, sondern mit ihren nackten oder halb nackten Leibern dem Künstler als Studienobjekte dienen. Für die individuelle Persönlichkeitsstruktur der Bildfiguren interessierte sich Castelli in diesem Zusammenhang nur wenig. Beispiele für solche Darstellungen weiblicher Aktfiguren sind die *Schrottplatz*-Bilder, die nach Birgit und Alida als Modelle geschaffen wurden (Abb. 345 ff), und die Bilder aus der Serie *Birgit + Alida* (Abb. 417) bzw. die ikonographisch damit in Zusammenhang stehende Reihe *Birgit und Alida im Rapsfeld* (Abb. 418). Gerade bei den zuletzt genannten Darstellungen handelt es sich trotz der physiognomischen Wiedererkennbarkeit der Bildfiguren nicht um Porträts im engeren Sinne, sondern um die nach ihnen als Modelle geschaffene Abbildungen zweier neben einander ungezwungen in freier Natur sich ergehender weiblicher Aktfiguren. Daß diese Bilder nicht als Individualporträts zu verstehen sind, wird deutlich, wenn man sie mit den ebenfalls im Sommer 1988 entstandenen Darstellungen der vor einem Raps- oder einem Mohnfeld hockenden Alida vergleicht (Abb. 456 ff). Dort nämlich zeigt sich, daß die junge Frau trotz ihrer physiognomischen Wiedererkennbarkeit ganz allgemein als nackte bzw. halb nackte Frau inmitten der toskanischen Landschaft gemeint ist und im Sinne einer Allegorie die Schönheit, die Ruhe und die Harmonie dieser toskanischen Landschaft personifiziert. Es handelt sich bei diesen Darstellungen um symbolistische Bilder, auf denen sich die körperbaulichen und physiognomischen Unverwechselbarkeiten der Modelle eher beiläufig erhalten haben.

Aus dem zuletzt gesagten ist jedoch nicht abzuleiten, daß Castelli 1988 nicht auch solche Darstellungen geschaffen hätte, auf denen Birgit sehr wohl im personenspezifischen Individualporträt zu sehen ist. Auch bei diesen Darstellungen handelt es sich um zweifigurige Bildanlagen, die Birgit Hoffmeister im kameradschaftlichen Miteinander mit Alida zeigen. Das Doppelporträt *Birgit + Alida* beispielsweise (Abb. 420) gibt im Profil nach rechts die beiden Freundinnen im Büstenporträt wieder. Sie stecken ihre Köpfe zusammen und legen sich, mit ernstem Gesichtsausdruck sinnierend und gedankenversunken ins Jenseits blickend, gegenseitig den Arm über ihre Schultern. Durch ihr einander entsprechendes Verhalten und durch ihren analogen körpersprachlichen Ausdruck wirken die beiden Bildfiguren auf den Betrachter wie Seelenverwandte, die vom gleichen Handeln, Denken und Fühlen geleitet werden und sich gegenseitig Halt und Schutz, Geborgenheit und Vertrauen geben.

Auch *Zwei Mädchen am See* zeigt die beiden Freundinnen in einander entsprechender Körperhaltung und Blickrichtung (Abb. 421). Mit seitlich abgewinkelten Beinen hocken die beiden Aktfiguren am Ufer eines Sees. Ihre Oberkörper stützen sie mit den Armen vom Boden ab. Alida, rechts vorne dargestellt, ist mit ihrem nackten Leib von vorne zu sehen, Birgit, links dahinter, im halben Profil nach links. Beide haben ihre Gesichter in Richtung des linken Bildrandes gewendet und blicken mit gesenkten Augen in die Tiefen eines jenseits des Bildausschnitts gelegenen Sees, an den das links unten in aquarellhafter Dünflüssigkeit aufgetragene Dunkelblau farblich erinnert. Die beiden Frauen wirken gedankenversunken und scheinen in ihrem Wesen so sehr mit einander übereinzustimmen, daß es zwischen ihnen keiner Worte bedarf. Auch hier erzählt der körpersprachliche Ausdruck der Bildfiguren von einer Seelenverwandtschaft, aus der Ruhe und Ausgeglichenheit sprechen, die Fähigkeit zur Kontemplation und dazu, sich ohne Worte harmonisch und einvernehmlich in die gleichen Gedanken zu vertiefen. Birgit und Alida werden als Freundinnen geschildert, die mit ihrem introvertierten, ernsten, sensiblen und ruhigen Charakter eine Wesensgemeinschaft entwickelt haben, die etwas Mystisches hat und in einer langen Zeit des gemeinschaftlichen Miteinanders organisch gewachsen zu sein scheint. So charaktertypisch und so individuell wie auf diesen Freundschaftsbildern hatte Castelli Birgit bis dahin noch nie porträtiert. In diesem Sinne markieren diese Bilder den Höhepunkt der nach Birgit als Modell geschaffenen Frauenbilder und zugleich ihr Ende, denn nach diesen Darstellungen sollten nur noch einige wenige Arbeiten entstehen, auf denen Birgit als Modell zu sehen ist.

Die letzten nach Birgit als Modell geschaffenen Bilder entstanden im Sommer 1989, zu einer Zeit, da sich die Wege von Castelli und seiner Geliebten bereits zu trennen begonnen haben. Diese Darstellungen sind abermals nicht als Individualporträts im engeren Sinne zu verstehen, sondern als inhaltlich übergeordnete Figurenbilder, die in ihrer symbolischen Bedeutung von der Persönlichkeit des Modells und seinen charakteristischen Wesensmerkmalen unabhängig sind. Es handelt sich bei ihnen um zwei- oder mehrfigurige Rollenporträts, auf denen die Bildfiguren (Birgit und Alida in aller Regel) sich in ihrem körpersprachlichen Ausdruck strikt an die Instruktionen des Künstlers gehalten und auf denen sie, Schauspielerinnen gleich, ihre eigene Persönlichkeit zugunsten der ihnen angetragenen Regieanweisungen zurückgenommen haben. So dienten Birgit und Alida als Modelle für einige Variationen über die Motive aus der Serie *Schrottplatz* (z. B. Abb. 351) sowie für eine Reihe symbolistischer Darstellungen, auf denen die Birgit im simultanen Nebeneinander gleich mehrfach auf dem selben Bild als Allegorie des Tages zu sehen ist (Abb. 422). Dabei bildet sie das Gegenstück zu der dunkelhäutigen Alida, die auf einfigurigen Darstellungen (Abb. 426 ff) oder in akkumulierter Simultaneität mehrfach als Allegorie der Nacht erscheint (Abb. 423-425). Tatsächlich sind die meisten Bilder dieser allegorischen Reihe nach Alida als Modell entstanden. Mit Birgit Hoffmeister, zu der Castelli, nachdem er im Herbst 1988 Alexandra kennen gelernt hatte, eine immer größere Distanz entwickelt hat, sollte der Künstler von nun an nicht mehr zusammen-

arbeiten. Die Bilder aus der Serie *Der Tag* waren die letzten, die Castelli mit Birgit Hoffmeister als Modell geschaffen hat.

Bis zu seiner Begegnung mit Alexandra war Birgit Hoffmeister das von Castelli am häufigsten porträtierte Modell. Von 1982 bis 1989 war sie mit dem Künstler liiert und wurde während dieser Zeit zunächst im Rollenporträt, bald auch im personenspezifischen Individualporträt und schließlich auf persönlichkeitsübergreifenden Bildern dargestellt, auf denen sie als Verkörperung einer idealtypischen Bildfigur in allegorischen Bedeutungszusammenhängen steht. Anfangs war sie meist auf einfigurigen Bildanlagen zu sehen, ab um 1986 immer öfter auch im Doppelporträt und ab 1988 auf zwei- oder mehrfigurigen Kompositionen, auf denen sie manchmal mehrfach dargestellt wurde.

Ihrem Wesen nach repräsentiert Birgit einen anderen Frauentyp als Marina oder Irene. Sie war nicht von mondäner, vamphafter und extrovertierter Art, sondern eine eher ruhige und zurückhaltende junge Frau, die als Modell ungekünstelt und mit natürlichem körpersprachlichem Ausdruck jene Aufgaben erfüllte, die ihr der Künstler stellte. Selbst in der artifiziellen Pose einer japanischen Ausdruckstänzerin wirkt sie beinahe scheu. Impulsive Exaltationen waren ihr ebenso fremd wie exzentrische Selbstinszenierungen. Nicht selten sieht man sie mit nachdenklichem und sinnierendem Gesicht, dessen Blick sich im Nichts zu verlieren scheint. Selbst wenn sie aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen schaut, hat man oft das Gefühl, sie sähe, ohne einen wirklich wahrzunehmen, durch einen hindurch. Manchmal wird sie als Schlafende wiedergegeben, oft aber auch mit tagträumerisch und hingebungsvoll geschlossenen Augen. Auffallend ist ihre Neigung, gesenkten Hauptes mit nach unten gerichtetem Blick ins Jenseits zu schauen – nicht zielgerichtet, sondern gedankenversunken und mit melancholischem Gesichtsausdruck. Nicht selten wurde sie dabei als schräg von der Seite oder strikt von hinten gesehene Rückenfigur wiedergegeben. Mit ihrer zurückhaltenden, in sich gekehrten und nachdenklichen Art war Birgit geradezu prädestiniert, in Rückenansicht wiedergegeben zu werden. Während es einiger Anstrengungen bedarf, ein exaltes, auf Selbstinszenierung und Außenwirkung bedachtes Modell davon zu überzeugen, sich in unspektakulärer Rückenansicht abbilden zu lassen, ist dieser Darstellungstyp für eine körpersprachlich eher zurückhaltende Person geradezu ideal. Sie muß keine gekünstelten Posen einnehmen, sondern kann sich als Rückenfigur so verhalten, wie es ihrem tatsächlichen Wesen entspricht. Unter dem gleichen Aspekt stehen auch die Darstellungen von Birgit als Schlafende. Auch hier kann sich das Modell natürlich und ungezwungen geben, ohne mimische oder körpersprachliche Exaltationen entwickeln zu müssen, unpräntiös und in seinem ungeschminkten Sein so, wie es ist.

Hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung entsprach Birgit durchaus jenem Frauentyp, für den sich Castelli auf seinen Bildern sehr interessierte: Sie war groß, schlank, hatte schulterlange Haare und große dunkle Augen. Allerdings war sie mit ihrem zurückhaltenden Wesen keine Frau, die sich stark schminkt, sich extravagant kleidet oder sich mit auffälligen Accessoires dekoriert. So unkompliziert und natürlich wie ihr Wesen, so schlicht und unspektakulär war auch ihre äußere Aufmachung. Nicht zuletzt deshalb empfahl sie sich dem Künstler vor allem als Aktfigur. Selbst im Rollenporträt wurde sie nur mit einigen wenigen, dabei aussagekräftigen Requisiten ausgestattet: mit langen Fingerlingen in ihrer Rolle als japanische Ausdruckstänzerin, mit einem weiß gepuderten Gesicht als Japanerin oder als Chinesin und mit einer aus Bananenblättern gebundenen Krone als Piratin Fu. So unterscheidet sich Birgit auf den Bildern von Luciano Castelli deutlich von Darstellungen seiner früheren Freundinnen Marina und Irene. Auch ihr Verhalten ist ziemlich anders. Dabei waren es völlig neue Motive, zu denen Castelli unter dem Eindruck des zurückhaltenden, introvertierten und nachdenklichen Wesens von Birgit

gefunden hat. Nicht die mondäne Ausstrahlung einer extravaganten Frau war das Thema dieser Bilder, nicht die suggestive Kraft, mit der sie den Betrachter in ihren Bann zu ziehen vermag, sondern ihre unprätentiöse, zur Nachdenklichkeit neigende und in ihrer ungeschminkten Natürlichkeit anmutig wirkende Erscheinung. In diesem Sinne sind die Birgit-Porträts, die gewissermaßen das Prinzip der *vita contemplativa* (Aristoteles) repräsentieren, deutlich anders geartet als die Darstellungen von Marina und Irene, die mit ihrem impulsivem Temperament, ob schon auch sie nur selten in aktiven Handlungszusammenhängen wiedergegeben wurden, das Prinzip der *vita activa* vertreten¹⁵⁹. Die Ikonographie der Birgit-Porträts deutet bereits darauf hin, daß sich Castelli im Lauf der 80er Jahre mehr und mehr von den glamourösen Themen seiner Frühzeit verabschiedet und sich stärker dem natürlich erscheinenden, von körpersprachlichen Exaltationen befreiten Figurenbild zugewendet hat. Diese Tendenz zur Darstellung einer unprätentiös sich gebenden, dabei eher in sich gekehrten Bildfigur setzte sich auch auf den Darstellungen von Bianca und von Alida fort, denen die beiden folgenden Kapitel gewidmet seien.

4.1.1.7.4 Bianca

Über Bianca ist aus den Bildern von Luciano Castelli nicht viel zu erfahren. Als identifizierbare Bildfigur trat sie im Œuvre des Künstlers erst relativ spät in Erscheinung, und ebenso plötzlich, wie sie dort aufgetaucht ist, ist sie nach einer kurzen Phase aus den Bildern von Luciano Castelli auch wieder verschwunden. Die Gründe für dieses sporadische Auftauchen sind in den biographischen Zusammenhängen von Bianca zu suchen. Bianca war eine Jugendfreundin des Künstlers und hatte ihm bereits in Luzern für einige Fotos als Modell zur Verfügung gestanden. Nach seinem Umzug kam sie zuweilen nach Berlin zu Besuch. Bei dieser Gelegenheit diente sie Castelli erneut als Modell. Dabei erscheint sie auf seinen Darstellungen nicht als porträtgenau wiedergegebene und auf Antrieb zu identifizierende Bildfigur, sondern als physiognomisch idealisierte weibliche Aktfigur ohne besonders augenfällige individuelle Erscheinungsmerkmale. Welche Bilder von Castelli tatsächlich nach Bianca als Modell geschaffen wurden, läßt sich, da auch sie dem Typus einer groß gewachsenen, schlanken, langhaarigen jungen Frau entspricht, nicht immer eindeutig rekonstruieren. Die Lösung dieses Identifikationsproblems scheint auch gar nicht so sehr von Bedeutung, denn nicht die individuelle Persönlichkeit der Bianca war das Thema dieser Darstellungen, sondern ihr nackter oder halb nackter Körper, den der Künstler in die von ihm gewünschten Positionen dirigierte, um zu jenen Bildern zu gelangen, deren figürlicher Typus seine Idealvorstellungen von einer weiblichen Bildfigur adäquat repräsentiert.

In porträtgenauer Wiedererkennbarkeit ist Bianca nur auf einigen Bildern von 1987 abgebildet. Man begegnet ihr in einer kleinen Reihe halbfiguriger Gemälde, auf denen hinter einer rautenförmigen Wabenstruktur eine dem Betrachter kokett entgegenblickende Frau mit langen, hinter dem Kopf zu einem Pferdeschwanz zusammengebundenen schwarzen Haaren zu sehen ist, die nichts anderes am Leibe trägt als eine kurze schwarze Jacke, unter der ihre üppigen Brüste hervortreten (Abb. 468-472). Dabei blickt sie dem Betrachter mit leicht zur Seite genommenem Kopf aus den Augenwinkeln heraus einladend entgegen. Sie steht dem Betrachter mit gespreizten Beinen gegenüber und schiebt sich mit ihrem linken Arm in eindeutiger Handlungsabsicht eine Flasche

¹⁵⁹ Zur Vertiefung der Begriffe *vita activa* („tätiges Leben“) und *vita contemplativa* („beschauliches Leben“) siehe u.a. Hannah Ahrendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1999, ferner Dietmar Mierth, *Die Einheit von vita activa und vita*

zwischen die Beine (Abb. 471). Was auf den halbfigurigen Brustbildnissen bereits zu vermuten ist, erhärtet sich auf dem zur Dreiviertelfigur erweiterten Bildausschnitt zur unübersehbaren Wahrheit: Absicht der Bildfigur ist es, mit ihrem halb nackten Körper und ihrem koketten Blick die erotischen Leidenschaften des Betrachters zu wecken. Allerdings tut sie dies, obschon sie ihren fast nackten Leib überraschend offenherzig dem Betrachter präsentiert, nicht mit jener Inbrunst, mit der sich Irene einst in Szene setzte, sondern eher zögerlich und mit zurückhaltendem, beinahe scheuem mimischem Ausdruck. Der Gegensatz zwischen dem ostentativen Herzeigen des in seinen delikatesten Bereichen nackt gebliebenen Körpers und dem verhaltenen Gesichtsausdruck ist es, der diese Darstellungen so interessant macht. Der körpersprachliche, vor allem aber der mimische Ausdruck der Bildfigur, der auf jedem dieser Gemälde ein etwas anderer ist, changiert zwischen Neugierde und Offenheit auf der einen und Schüchternheit und Zurückhaltung auf der anderen Seite, zwischen Koketterie und Befangenheit, zwischen Zeigelust und Scham. Ihr Blick ist sinnierend in die Ferne gerichtet (Abb. 470) oder wendet sich verführerisch direkt an den Betrachter (Abb. 468 f).

Ihre Arme hat Bianca auf den Rücken genommen, so daß sie den Blick des Betrachters auf ihren halb nackten Körper nicht verstellen. Zugleich ist diese zeigefreudige Geste aber auch ein körpersprachliches Signal für Unsicherheit, Unentschlossenheit oder Beklommenheit und somit in ihrer Aussage ebenso ambivalent wie der dem Betrachter entgegen gerichtete Blick. Ähnlich verhält es sich im übrigen auch mit der Nacktheit der Figur: Wohl ist Bianca an ihren intimsten Stellen unbedeckt geblieben, aber doch trägt sie eine dicke schwarze Jacke, in einem Fall gar einen langen schwarzen Pelzmantel (Abb. 471), unter der (bzw. unter dem) sie, wenn sie es wollte, ihre Blöße jederzeit verbergen könnte. Nur auf einem Bild dieser Serie hat man den Eindruck, Bianca würde die Anwesenheit des Betrachters nicht bemerken (Abb. 472). Dort hebt sie ihre Arme hinter den Kopf und bindet sie die langen Haare zu einem Pferdeschwanz zusammen. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst und in sich gekehrt. Sich unbeobachtet fühlend und ganz mit sich selbst beschäftigt, bewegt sie sich völlig ungezwungen und natürlich, ganz anders dabei, als auf den übrigen Bildern dieser Reihe, auf denen sie sich mit ihrem ambivalenten körpersprachlichen Ausdruck deutlich auf die Anwesenheit des Betrachters bezieht.

Der harte farbliche Kontrast des schwarzen Jäckchens bzw. Mantels zu dem zarten Rosa des Inkarnats wirkt brachial und betont die Nacktheit der Figur mehr, als daß sie durch das Kleidungsstück bedeckt werden würde. Diese gestalterische Hervorhebung des in weiten Bereichen nackt gebliebenen Körpers intensiviert zugleich seine erotische Reizwirkung. Dabei korrespondiert das Rot ihrer vergrößert wiedergegebenen Brustwarzen als farblicher Akzent auffallend mit dem Rot des Lippenstifts, den die junge Frau aufgetragen hat. Ihr Gesicht ist um die Augen mit schwarzer Wimperntusche und dunklem Brauenstift geschminkt und in dieser Weise gleichermaßen auf eine erotische Erscheinungswirkung abgestimmt.

Interessant ist die räumliche Umgebung, in der Bianca auf diesen Bildern geschildert wird. Die junge Frau befindet sich unmittelbar vor einer manchmal weiß gebliebenen (Abb. 470), meist jedoch mit weit von einander entfernt gelegenen, in sich geschwungenen Farbkeilen gemusterten Wandfläche, auf die sie schräg hinter sich einen großen Schlagschatten wirft (Abb. 468 und Abb. 471). Überlagert werden sowohl die Bildfigur als auch die hinter ihr aufragende weiße Wand von einer rautenförmigen Gitterstruktur, die ihre gegenständliche Begründung in den fotografischen Ablichtungen findet, die Castelli von Bianca als motivische Bildvorlagen aufgenommen hatte. Dort nämlich leuchtete der Künstler die Szene mit einem hellen Scheinwerfer aus, über den er, um jene charakteristische Gitterstruktur zu erzeugen, einen Nylonstrumpf gezogen hatte, dessen Gewebe sich als überdi-

mensionaler Schatten über die gesamte Szene legte. Durch den räumlichen Abstand zwischen dem Scheinwerfer und der Projektionsfläche vergrößerte sich das Gewebe des Strumpfes und erweckte sie schließlich den Eindruck, als befände sich die junge Frau hinter einem grobmaschigen Gitternetz. Daß dieser Zaun nur ein virtueller ist, zeigt sich an den perspektivischen Verzerrungen, die das Wabengitter auf dem Oberflächenrelief der Figur ausbildet und die sich insbesondere im Wechsel zwischen der Projektion auf die Bildfigur und der Projektion auf die hinter ihr befindliche weiße Wandfläche ergeben haben.

Was Castelli an der netzartigen Wabenstruktur interessierte, war nicht nur seine inhaltliche Bedeutung als Gitterzaun, sondern auch die formal gestalterische, dabei ins Abstrakte überspielende Erscheinungswirkung eines in sich verflochtenen, durch die perspektivischen Verzerrungen, manchmal auch durch eine farbliche Invertierung (schwarze Farbe auf weißem Grund und weiße Farbe auf schwarzem Grund; siehe hierzu insbesondere Abb. 470) mit einem eigenen Rhythmus ausgestatteten Musters, das eigengesetzlich und in Abhängigkeit von den Höhlungen und Wölbungen der Oberfläche der Bildfigur zugleich die gesamte Bildfläche überzieht. Dieses Wabenmuster ist trotz seiner ursprünglich exakten geometrischen Struktur kein akribisch auf die Bildfläche übertragenes Raster, sondern ein mit malerischen Unregelmäßigkeiten ausgestattetes Flechtwerk, das, obwohl es in sich stabil wirkt, an verschiedenen Stellen immer wieder aufbricht. In raschen Bewegungen eilig auf den Malgrund gebrachte Kurzlinien wechseln mit langsam und exakt ausgeführten Strichen, farbgetränkte breite Pinselzüge mit halbtrocken ausgeführten schmalen Linien, an den Nahtstellen geschwungene Kurven mit hartkantig auf einander treffenden Knotenpunkten. Durch diese gestalterischen Unregelmäßigkeiten erhalten die Waben dieser Bilder eine organisch erscheinende, die strenge Systematik ihrer Verflechtung sprengende Lebendigkeit, die durch die Schrägstellung der Gesamtstruktur eine zusätzliche Dynamik erfährt. Es ist eine ins Geometrische überspielende Abstraktion, die Castelli über diese Bilder legte, aber eine, die ins Expressive gesteigert wurde und der Pinselhandschrift des Künstlers genügend Freiraum läßt, ein malerisches Eigenleben zu entfalten.

Das charakteristisch strukturierte Wabenmuster tauchte auf den Bildern von Castelli in der hier gezeigten Art nicht zum ersten Mal auf, sondern war in ähnlicher Weise bereits 1980 auf einigen ebenfalls nach fotografischen Motivvorlagen ausgeführten Selbstbildnissen zu sehen (Abb. 744), wobei die Netzstruktur als Bildmotiv auch damals auf eine entsprechend aufbereitete Beleuchtung der figürlichen Szene zurückgegangen ist (Abb. 740). Mit seiner gerasterten Grundstruktur ist in diesem Gittermuster eine Vorstufe zu den 1997 entstandenen Bildern zu sehen, auf denen Castelli mehrere Figuren in ein allerdings unregelmäßig strukturiertes Raster aufgelöst hat (Abb. 443 f). Aus den kurvig geschwungenen Umrißlinien der einander motivisch überlappenden Figuren haben sich dort zahlreiche, das Bild amorph gliedernde Kompartimente ergeben, deren Füllflächen in Anlehnung an das Prinzip eines Schachbretts abwechselnd schwarz und weiß ausgemalt wurden. Sehr viel stärker als auf den Selbstporträts von 1980 und als auf den *Bianca*-Bildern von 1987 kommt es dabei zu einer ornamentalen Verfremdung der Figuren und zu deren strukturellen Überlagerung. Die ästhetische Gesamtwirkung der 1997 geschaffenen Gemälde ist zwar gegenüber den früheren Darstellungen deutlich verändert, das arbeitsmethodische Grundprinzip indes ist ein ganz ähnliches, so daß die Selbstporträts von 1980 und die *Bianca*-Bilder von 1987 als wichtige Vorläufer zu den in der zweiten Hälfte der 90er Jahre entstandenen Gemälden und der darauf sich abzeichnenden Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion zu sehen sind.

Der kostümische Aufwand, den Bianca auf den Porträts von 1987 als Modell zu betreiben hatte, war vergleichsweise gering. Nicht auf Kleidungsstücke und auf Accessoires sollte sich die Erscheinungswirkung der Bildfigur stützen, sondern auf die kommunikative Kraft ihres körpersprachlichen und mimischen Ausdrucks. Ähnlich verhält es sich auf dem Bildnis *Bianca* Abb. 406, auf dem sich Bianca in Fortführung eines bereits 1983

von Castelli aufgegriffenen (Abb. 366) und 1984 auf einigen Birgit-Porträts variierten Themas (Abb. 464-467) den Blicken des Betrachters in der Rolle einer thailändischen Fingertänzerin präsentiert. Mehr als die kostümische Aufmachung der Figur interessierten Castelli an diesem Motiv deren ausufernde Armbewegungen und ihre exaltierten Fingerspiele, die ein ausdrucks sprachliches Eigenleben entwickeln und in ihren Bewegungsrhythmen deutlich von den pathetischen Körperbewegungen der Pekingoper und des thailändischen Fingertanzes inspiriert wurden. Die Konzentration auf den körpersprachlichen Ausdruck der Figur bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Bedeutung ihrer kostümischen Aufmachung, die aus einer zur Seite baumelnden Zipfelmütze und einer einfachen, rot gepunkteten Bluse besteht, überrascht wenn man weiß, daß dieses Gemälde gemeinsam mit einem gegen Ende 1986 entstandenen Vorgängerbild (Abb. 407) als Entwurf für ein Plakat entstanden ist, das für eine Modenschau von Claudia Skoda werben sollte. Wie weiter oben bereits ausgeführt, hatten die Modenschauen von Claudia Skoda oft den Charakter einer künstlerischen Performance, bei denen die Kostüme selbst eher beiläufig dem Publikum zur Ansicht geboten wurden. Durch die schrillen Auftritte der Handlungsfiguren sollte eine atmosphärische Stimmung geschaffen werden, die ein bestimmtes Lebensgefühl widerspiegelt. Dieser außergewöhnlichen Auffassung von einer Modenschau als künstlerischem, stark vom körpersprachlichen Ausdruck der Mannequins getragenen Event wurde Castelli auf seinen Plakatentwürfen dadurch gerecht, daß er nicht so sehr die kostümische Aufmachung der Figur an sich, sondern vor allem ihre körpersprachliche Exaltation zum eigentlichen Thema seiner Bilder machte. Als Plakat sollten seine Bilder ein bestimmtes Lebensgefühl vermitteln: hier ein von der Kultur des Fernen Ostens inspiriertes, dabei mystisch durchdrungenes und von einem gesteigerten Körperbewußtsein geprägtes Leben.

Was Castelli auf dem Bildnis *Bianca* Abb. 406 einzufangen suchte, war das Ausufernde der Armbewegungen einer thailändischen Fingertänzerin: das bald wie in Zeitlupe verlangsamte, dann wieder rasch ausgeführte Spiel ihres Oberkörpers, ihrer Arme und vor allem ihrer Hände. Dazu bediente sich Castelli der simultanen Darstellung unmittelbar auf einander folgender Bewegungen, wie sie aus der Bildsprache des Futurismus bekannt geworden ist. Bianca ist zwei mal auf dem Bild zu sehen: einmal im halben Profil nach links und daneben ein zweites Mal im Profil nach rechts. Hinzu kommt der schwarze Schatten, den die Bildfigur auf die Rückwand wirft und der sie sogar ein drittes Mal erscheinen läßt. Mindestens vier Arme sind auszumachen, von denen nicht immer eindeutig bestimmt werden kann, zu welcher der Bewegungsfiguren sie im einzelnen gehören. Die Hände wurden mit langen, meist in roter Farbe wiedergegebenen Fingerlingen besetzt, die sich Castelli schon anfangs der 80er Jahre besorgt hatte (Abb. 738) und die er bereits damals als Requisiten für die fotografierten und gemalten Selbstinszenierungen in seiner Rolle als Japaner benutzte (Abb. 756-761). Auch auf den 1984 entstandenen Darstellungen *Birgit Japanisch* sind solche Fingerlinge zu erkennen, die dort ebenfalls im Zusammenhang mit dem Motiv einer mit starken Gebärden sich in Szene setzenden Ausdruckstänzerin zum Einsatz gelangten (Abb. 464-467). Diese Aufsätze lassen, da sie die Gelenke der Fingerkuppen versteifen, die Bewegungen der Finger graziler erscheinen, aber auch artifizieller und kapriziöser. Mit ihren spitzen Enden wirken sie auf den europäischen Betrachter zugleich wie gefährliche Waffen, was den Künstler bereits anfangs der 80er Jahre zu seinen selbstzerstörerisch anmutenden „Kratz-und-Krallen“-Bildern inspirierte (Abb. 757).

Im Gesicht ist Bianca stark geschminkt. Ihre Lippen sind rot gefärbt, die Augenlider mit einem weit über die Augendeckel hinaus reichenden roten Schatten versehen und die Augenbrauen ebenfalls mit roter Farbe in schwungvollen Bewegungen nachgezogen. Überdies erscheint das Gesicht, partiell mit grauer Farbe ausgemalt, wie weiß gepudert. Die individuellen Züge der Bildfigur erfahren trotz ihrer physiognomischen Wiedererkennbarkeit eine starke Verfremdung und wurden gestalterisch mit einfachsten Mitteln in stilisierter Weise wiederge-

geben. Wie bei den meisten anderen nach Bianca als Modell geschaffenen Bildern, handelt es sich auch bei der hier in Rede stehenden Darstellung nicht um ein personenspezifisches Individualporträt, sondern um ein Rollenporträt. Diese nicht porträthafte, sondern allgemeinfigurlich erfaßte Darstellung eines weiblichen Modells ist bereits auf einem 1986 entstandenen Gemälde zu beobachten, bei dem ebenfalls die körpersprachliche Exaltation der Bianca und ihre graziösen Gebärden das eigentliche Thema gewesen ist (Abb. 407). Auch dort scheint die porträtgenaue Wiedererkennbarkeit der Figur mit den geschlossenen Augen und dem introvertierten mimischen Ausdruck eher zufällig zustande gekommen zu sein. Während die Darstellungen von Bianca mit dem gitternetzartigen Wabenmuster als stärker psychologisch durchdrungene Individualporträts zu lesen sind, handelt es sich bei den Darstellungen einer thailändischen Fingertänzerin um inszenierte Rollenporträts, auf denen die Wiedererkennbarkeit des Modells zwar ein willkommenes, letztlich aber doch eher zufällig zustande gekommenes Nebenprodukt gewesen ist.

Nach 1987 trat Bianca auf den Werken von Luciano Castelli nicht mehr in Erscheinung. Ihr letzter Besuch in Berlin war nur von kurzer Dauer, und nach ihrer Abreise bediente sich der Künstler, wenn er weibliche Bildfiguren darstellen wollte, meist seiner Geliebten Birgit und, wie wir gleich sehen werden, seiner Freundin Alida als Modell. Bald sollte Castelli in Paris seine zukünftige Lebensgefährtin Alexandra kennen lernen, wodurch sich nicht nur sein Leben, sondern auch die Ikonographie seiner Bilder grundlegend veränderte. So markieren die mit einem rautenförmigen Wabenmuster überzogenen Referentialporträts von Bianca aus dem Jahr 1987 den Höhepunkt und zugleich das Ende der Modellarbeit der Jugendfreundin des Künstlers. Auch in späteren Jahren, als Castelli gelegentlich auf früher entwickelte Bildmotive zurückgegriffen hat, sollten keine Bilder mehr entstehen, die nach Bianca als Modell geschaffen wurden oder bei denen der Künstler auf fotografische Ablichtungen zurückgreifen sollte, die einst nach Bianca als Modell entstanden sind. Die Phase ihres Erscheinens auf den Bildern von Luciano Castelli war endgültig vorüber.

4.1.1.7.5 Alida

Alida war eine junge Afrikanerin, die, als Castelli sie im Herbst 1986 kennen lernte, bereits seit vielen Jahren in Berlin lebte. Schon kurze Zeit nach seiner ersten Begegnung mit Alida begann Castelli, sie auf seinen Bildern zu porträtieren. Er tat dies zunächst in einer Reihe von Büstenporträts, die sich im wesentlichen auf die Darstellung ihres Gesichts konzentrieren (Abb. 412 ff). Dabei erscheint sie in der Frontalen vor motivisch ausgespart gebliebenem oder durch einige Farbspuren als Atelierwand ausgewiesenem Hintergrund, auf den sie keinen Schatten wirft. Infolge dieser Schattenlosigkeit wirkt der Hintergrund dieser Bilder nicht wie eine kahle Wandfolie, sondern eher wie eine gegenständlich neutrale, manchmal abstrakt ornamentierte Hintergrundfläche. Zuweilen wurde Alida in expressiv verfremdeter Farbigkeit wiedergegeben (Abb. 415), meist jedoch in ockerfarbenen und braunen oder schwarzbraunen Tönen, die auf das natürliche Inkarnat der Afrikanerin anspielen (Abb. 413 f). Ebenso großen Wert, wie auf die porträtgenaue Wiedergabe des Gesichts, legte Castelli bei seinen ersten Büstenporträts von Alida auch auf den Ausdruck der bewegten Pinselhandschrift, auf den der Farben und der Formen sowie auf den der kraftvollen Kontraste, die nicht selten einem spannungsvollen Wechsel von Hell und Dunkel unterworfen wurden und sich gleichermaßen auf das dunkle Inkarnat der Bildfigur beziehen (Abb. 413). Der mimische Ausdruck, den Alida auf diesen Bildern zeigt, ist ziemlich verhalten. Ihre Lippen sind sanft ge-

geschlossen und die Augen aufmerksam geradeaus gerichtet. Gefühlsregungen sind ihrem Antlitz nicht zu entnehmen. Statt mit dem Betrachter in einen Dialog zu treten, verhält sich Alida auf diesen Bildern weitestgehend neutral. Sie wirkt wie eine Anschauungsfigur, die dem Künstler in erster Linie dazu diente, an ihr als Studienobjekt die porträtgenaue Erfassung ihrer physiognomischen Gegebenheiten zu erproben.

Im Anschluß an die Büstenporträts schuf Castelli eine Serie ganzfiguriger Doppelporträts, auf denen Alida als nackt gebliebene, mit hochhackigen Stöckelschuhen und einem Büstenhalter ausgestattete Frau aus verschiedenen Ansichten heraus und in leicht von einander abweichenden Posen gleich zweimal zu sehen ist: als in die Hocke gegangene, ihren nach vorne gebeugten Oberkörper mit den Armen vom Boden abstützende und gesenkten Hauptes nach unten blickende Bildfigur (Abb. 409 ff). Mit der Übereinstimmung des Fixpunkts ihrer Blicke und mit ihren einander zugekehrten Positionen wirken die beiden Figuren so, als würden sie gemeinschaftlich ein am Boden befindliches Etwas beobachten, das, weil motivisch ausgespart, für das Auge des Betrachters unsichtbar geblieben ist. Verborgene bleibt dem Betrachter auch die räumliche Umgebung, in der sich die Bildfiguren befinden, so daß ihm keine Anhaltspunkte gegeben werden, anhand derer er ihr Zusammenkommen erklären und sich den situativen Kontext ihres möglicherweise spielerisch begründeten, vielleicht aber auch eine werktätige Handlung betreffenden Tuns inhaltlich herleiten könnte. Wie viele andere Bilder von Luciano Castelli auch, verlangen diese Gemälde einen aktiven, sich die zum Bild gehörende Geschichte selbst erfindenden Betrachter, der infolge seiner Apperzeptionen emotional stärker an diese Darstellungen gebunden wird, als es auf solchen Bildern der Fall ist, auf denen der inhaltliche Kontext durch die Einbindung der Figuren in einen eindeutig definierten szenischen Zusammenhang vorgegeben wird.

Durch den Verzicht auf die motivische Behandlung des Hintergrunds konzentriert sich der Blick des Betrachters ganz auf die Figuren an sich, die wie Zwillingsschwestern anmuten und von denen so getan wird, als handele es sich bei ihnen um verschiedene Personen. Die virtuelle Verdoppelung einer ursprünglich aus verschiedenen Ansichten heraus vereinzelt gesehenen Bildfigur ermöglichte es dem Künstler, sein Modell in unterschiedlichen Blickwinkeln wiederzugeben. Wie spielerisch er dabei mit den Bildfiguren umging, mit welcher Leichtigkeit er sie paarweise zusammensetzte, zeigt der unmittelbare Vergleich der drei hier genannten Gemälde: Die auf dem Doppelporträt Abb. 409 rechts außen gezeigte Figur erscheint auf dem Gemälde Abb. 410 in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf der linken Seite. Die dort rechts im Profil bildeinwärts wiedergegebene Frau wurde auf dem Doppelporträt Abb. 411 zwar an entsprechender Stelle wiederholt, jedoch wurde ihr jetzt eine andere Figur zur Seite gegeben – nämlich eine, die mit ihrer Körperhaltung der auf der rechten Bildhälfte gezeigten Figur in spiegelbildlicher Seitenverkehrung sehr ähnelt, jedoch nicht wirklich entspricht. Es zeigt sich, daß Castelli das Motiv der Alida nach Belieben mit sich selbst kombinierte und er dabei die Figur jeweils so modifizierte, wie es ihm für die gesamtfigurliche Bildanlage günstig erschienen war.

Als motivische Vorlagen zu den Doppelporträts dienten Castelli verschiedene Fotos, die er nach Alida als Modell aufgenommen und deren Figuren er bald seitenentsprechend, bald seitenverkehrt auf die Leinwand übertragen hat. Das von Castelli gegen Ende der 80er Jahre häufig zur Anwendung gebrachte Prinzip der simultanen Darstellung einer vormals in unterschiedlichen Posen vereinzelt gesehenen, durch ihre Einbindung in ein neues szenisches Ganzes mehrfach gezeigten Bildfigur nahm mit den Alida-Doppelporträts von 1987 seinen Anfang und fand in den etwas später geschaffenen *Schrottplatz*-Bildern und in den Darstellungen der Serien *Der Tag* und *Die Nacht* ihre arbeitsmethodische Fortsetzung. Vorgebildet findet sich dieses Darstellungsprinzip in des Künstlers fotografischem Frühwerk (vgl. hierzu etwa Abb. 33-43 oder Abb. 57). Im Bereich seiner Malerei aus den 80er Jahren gelangte es bereits auf einigen Indianerbildern (z. B. Abb. 798), auf einigen Darstellungen aus

der Serie *Dogs* (z. B. Abb. 781) sowie auf zahlreichen *Venice*-Bildern verschiedentlich zur Anwendung (z. B. Abb. 851). Es zeigt sich, daß das simultane Neben- und Miteinander vormals vereinzelt gesehener Bildfiguren in des Künstlers eigenem Œuvre seine unmittelbaren arbeitsmethodischen Voraussetzungen hat, und daß die Doppelporträts der Alida eine thematische Fortsetzung dessen sind, womit sich Castelli bereits seit seinen künstlerischen Anfängen verschiedentlich beschäftigt hat: mit der bildlichen Umsetzung einer virtuellen Wirklichkeit. Auf die Methode der motivischen Übertragung einer auf die Leinwand projizierten fotografischen Bildvorlage ist es zurückzuführen, daß die beiden auf den Doppelporträts gezeigten Frauen physiognomisch und körperbaulich einander so deutlich entsprechen und daß in ihnen das gleich zweifach wiedergegebene Bildnis von Alida auf Anhieb zu erkennen ist. Sie zeigen die junge Frau im Rollenspiel – und zwar in der Rolle zweier neben einander in die Hocke gegangener Bildfiguren. Jedoch nicht ihr Tun an sich, vielmehr die Anmut ihres nackten Körpers ist das eigentliche Thema dieser Bilder.

Motivisch wurden die großen Gemälde auf einigen einfigurigen Blättern vorbereitet, auf denen sich Castelli mit der in die Hocke gegangenen und sich mit beiden Händen vom Boden abstützenden Position der Figur beschäftigt hat: nicht mit der porträtgenauen Erfassung ihres Gesichts, sondern auf fragmentarisch verkürzten Bildausschnitten mit der Position ihres in die Hocke gegangenen nackten Leibes (Abb. 473). Der Kopf der Alida und der Bereich ihrer Schultern blieb auf diesen mit ihren oberen Bildrändern die Figur jäh überschneidenden Blättern völlig ausgespart. Und doch kommt das ruhige und zurückhaltende Wesen, das der Alida zu eigen war, auf diesen Studien ebenso zum Ausdruck wie auf den großformatigen Doppelporträts – nicht auf mimischem Wege, sondern körpersprachlich.

Im Anschluß an die Doppelporträts und in thematischer Fortsetzung der 1987 ausgeführten Kopf- und Büstenporträts schuf Castelli mehrere einfigurige Bildnisse, die als personenspezifische Individualporträts zu verstehen sind. Sie entstanden im Lauf des Jahres 1988 und geben Alida, ähnlich wie die Bildnisse von 1987, erneut im Büstenporträt wieder. Die gestalterische Aussparung des Hintergrunds sowie die Nahansichtigkeit, mit der die Büste dargestellt wurde, konzentrieren den Blick des Betrachters ganz auf den mimischen Ausdruck ihres Gesichts und lassen einen stillen Dialog zwischen ihr und dem Betrachter entstehen. Anders, als die Büstenporträts des Vorjahres, zeigen diese Bilder Alida nicht mit verhaltener, daher in ihrem Ausdruck indifferenter Mimik, sondern lassen sie die Figur dem Betrachter fragend, skeptisch oder nachdenklich entgegenschauen (z. B. Abb. 419). Bei den meist mit dem Kopf in die Hand gestützten, dabei an den Typus der *Melancholia* oder des Denkers anknüpfenden Bildnissen handelt es sich um charakteristische Individualporträts, die dem Betrachter nicht nur ein Abbild von der äußeren Erscheinung der Alida liefern, sondern explizit auch ihrem stillen, zurückhaltenden und nachdenklichen Wesen Ausdruck verleihen. Während man auf den Büstenporträts des Vorjahres annehmen konnte, Alida sei als gefühlsneutral sich verhaltende Bildfigur dargestellt, gelangt man jetzt, nachdem man die Porträts von 1988 gesehen hat, zu dem Ergebnis, daß der ernste, stille und zurückhaltende Charakter, der auf diesen Bildern bereits latent zum Ausdruck gekommen ist, ihr natürliches Wesen wiedergibt.

Das eher introvertierte, zuweilen sich in Gedanken verlierende und manchmal zur Schwermut neigende Naturell von Alida dringt auch auf solchen Darstellungen durch, auf denen die junge Frau nicht im personenspezifischen Individualporträt zu sehen ist, sondern in übergeordneten Bedeutungszusammenhängen als weibliche Bildfigur. Die Rede ist von solchen Darstellungen, auf denen Alida als nackt oder halb nackt in landschaftlicher Umgebung sich ergehende Bildfigur wiedergegeben wurde, wobei diese Bildfigur nicht nur sich selbst repräsentiert, sondern zugleich einen ins Allegorische überspielenden, inhaltlich von ihrer Person losgelösten Sinngehalt reflektiert. Auf den im Sommer 1988 in der Toskana entstandenen Darstellungen ist Alida als an den Bildrand

geschobene Rückenfigur zu erkennen, die ihren Blick gedankenverloren in die Weite der hinter ihr gelegenen Felder schweifen läßt (Abb. 456 f). Bei diesen Darstellungen handelt es sich nicht nur um die Wiedergabe einer genrehaften Alltagsbeobachtung (Alida im Bikini bei sommerlicher Hitze im Freien), sondern zugleich um sinnbildlich gemeinte allegorische Schöpfungen, wobei Alida im Sinne einer Personifikation die toskanische Landschaft repräsentiert. Überdies stellt sie als Rückenfigur für den Betrachter eine Identifikationsfigur dar, von der aus sich ihre landschaftlichen Sehnsüchte auf den Betrachter übertragen. Eine melancholische Stimmung ist dabei nicht zu übersehen. Sie rückt diese Gemälde inhaltlich in eine Nähe zu den romantischen Landschaftsbildern von C. D. Friedrich, auf denen im Vordergrund ebenfalls eine Rückenfigur als Identifikationsfigur zu sehen ist.

Die an der Weite des Geschauten sich entzündende und durch die kauernde Haltung der Figur körpersprachlich sich manifestierende melancholische Grundstimmung findet sich auch auf einer zweiten Serie, für die Alida als stehende Rückenfigur Modell gestanden hat und die sie vor der Berliner Mauer mit dahinter in die Höhe ragendem Kirchturm zeigt (Abb. 460). Dort könnte man die junge Frau als Personifikation der Stadt Berlin interpretieren, wobei sich der Betrachter unweigerlich ihrem durch das leicht gesenkte Haupt gleichermaßen melancholisch gestimmten und von Trauer erfüllten Blick über die geteilte Stadt anzuschließen scheint. Auf den Darstellungen beider Serien, der Reihe *Alida sieht ins Mohn- oder ins Rapsfeld* ebenso wie der Serie *Alida vor Berliner Mauer*, ist Alida mit ihren charakteristischen Körperformen und mit ihrer ruhigen und introvertierten Wesensart unschwer als jenes Modell zu identifizieren, nachdem diese Bilder geschaffen wurden. Trotz dieser unmittelbaren Identifizierbarkeit des Modells handelt es sich auch bei diesen Darstellungen nicht um persönlichkeitspezifische Individualporträts, sondern um solche nach Alida als weiblichem (Akt-)Modell geschaffene Allegorien mit einem übergeordneten, über die Person der Alida hinausgehenden Sinngehalt.

Die Freundschaftsbilder indes, die Castelli 1988 nach Alida und Birgit Hoffmeister als Modelle geschaffen hat, sind wieder eher von jener psychologisierenden, nicht nur das äußere Erscheinungsbild der Alida wiedergebenden, sondern auch ihr melancholisches und introvertiertes Wesen zum Ausdruck bringenden Art (Abb. 420 f), wie sie auch den Büstenporträts des selben Jahres entspricht (Abb. 419). Auf diesen Bildern hat Alida ihren Kopf leicht nach unten genommen. Gedankenverloren blickt sie ins Nichts. Dabei wird sie als sensible, gefühlvolle junge Frau geschildert, die zu tiefen Empfindungen in der Lage ist und ihrer Freundin treu zur Seite steht. Dies tut sie auch auf den Doppelbildnissen *Birgit + Alida*, einer Serie von dreiviertelfigurigen Darstellungen, auf denen bald vor toskanischer Landschaft (Abb. 418), bald vor abstrakt ornamentiertem, gegenständlich jedoch ausgespart gebliebenem Hintergrund (Abb. 417) Alida im halben Profil nach rechts und Birgit in Rückenansicht zu sehen sind. Während Birgit mit ihrer ausschwingenden Hüfte und dem modischen Hut beste Laune zu verbreiten scheint, ist Alida auch hier mit gesenktem Haupt und nach unten gerichtetem, sich in schweren Gedanken verlierendem Blick zu sehen. Erneut wirkt ihr Gesichtsausdruck ernst und in sich gekehrt. Sie scheint von völlig anderem Wesen zu sein als Birgit, und diese Andersartigkeit, die sich dem Betrachter im körpersprachlichen Ausdruck der Bildfiguren offenbart, kommt gerade durch das unmittelbare Nebeneinander der beiden Frauen deutlich zum Ausdruck. Jede der beiden Frauen hat ihre eigene individuelle Art, die sie sich bei allen freundschaftlichen Empfindungen, die sie für einander bereit halten, bewahren.

Mit den zweifigurigen Darstellungen verabschiedete sich Luciano Castelli vom Typus des personenzentrierten Individualporträts und widmete er sich nun dem zwar auf Anhieb erkennbar nach Alida als Modell geschaffenen, inhaltlich jedoch von ihrem Wesen unabhängig konstruierten Figurenbild. Dabei entwickelte er das bereits früher behandelte *Schrottplatz*-Thema motivisch weiter (Abb. 351) und gelangte er über diese metaphorisch gemeinten Bilder schließlich zu neuen, jetzt noch klarer in allegorischen Sinnzusammenhängen stehenden

Darstellungen (Abb. 350). Vor allem aber bediente sich Castelli nun der beiden Alida und Birgit als Modelle für seine durch die Bilder von Ferdinand Hodler inspirierten Gemälde aus den Reihen *Der Tag* (Abb. 422), *Die Nacht* (Abb. 423) und *Vollmond* (Abb. 424 f), auf denen die hellhäutige Birgit den lichten Tag repräsentiert und die dunkelhäutige Alida als Personifikation der Nacht erscheint.

Parallel zu den vielfigurigen, das selbe Modell in unterschiedlichen Posen mehrfach neben einander zeigenden Darstellungen entstanden auch zahlreiche einfigurige Bilder, auf denen Alida in den selben Körperhaltungen wiedergegeben wurde, wie sie auf den Gemälden *Die Nacht* oder *Vollmond* zu sehen sind (Abb. 426-428). Diese Darstellungen wirken angesichts der motivischen Beschränkung auf eine einzige Bildfigur wie Studien, die den großformatigen Gemälden vorausgegangen sind. Doch dieser Eindruck täuscht: Sie entstanden zeitlich nicht vor, sondern parallel zu den großformatigen Leinwänden. Wohl betitelte Castelli auch die einfigurigen Frauenbilder, als würde es sich bei ihnen um personenspezifische Individualporträts handeln, mit dem Namen *Alida*, doch hätte der Künstler sie in Anspielung auf ihren allegorischen Sinngehalt ebenso gut als *Die Nacht* bezeichnen können. Bildlich zum Ausdruck gebracht wird die Bedeutung der Figur als Personifikation der Nacht durch ihr dunkles, überwiegend mit schwarzen und grauen Farben wiedergegebenes Inkarnat und durch die Geste des vors Gesicht genommenen Armes. Alida erschafft sich das Dunkel, in das sie ihre Augen gräbt, selbst. Zugleich schützt sie sich mit dem erhobenen Arm vor dem hellen Licht des Tags, das sie wie einen Nachtmahr zu blenden, vielleicht gar zu vernichten scheint. Wie auf einigen anderen Alida-Bildern, allerdings auch wie auf zahlreichen weiteren, nicht nach Alida als Modell geschaffenen Figurenbildern, wurde auch hier auf die gestalterische Behandlung des Hintergrunds vollständig verzichtet. Der Blick des Betrachters sollte sich ganz auf die weibliche Aktfigur an sich konzentrieren, die zugleich auch eine Hommage an die erotischen Reize der Frau darstellt.

Der Wandel vom personenzentrierten Individualporträt zum allegorisch gemeinten, inhaltlich den situativen, sozialen und psychologischen Dispositionen des Modells übergeordneten Figurenbild vollzog sich um 1988/89 nicht ganz zufällig. Ihm ging ein wachsendes Interesse des Künstlers an der Bildsprache des Symbolismus voraus und anfangs des Jahres 1989 der Ankauf einer Bleistiftzeichnung von Ferdinand Hodler, die dieser als Studie zu seinem Gemälde *Die Wahrheit* 1898 angefertigt hatte. Bereits 1988, noch ehe die Hodler-Zeichnung in den Besitz des Künstlers gelangte, doch als er sich bereits für die Malerei des Symbolismus und für die Bilder von Ferdinand Hodler zu interessieren begonnen hatte, fand Castelli über die *Schrottplatz*-Bilder mit ihren gedämpften Farben, den teilweise dramatischen Lichtverhältnissen und den ausdrucksstarken Körperhaltungen der Figuren zu einer ersten Annäherung an die Bildsprache des Symbolismus – allerdings zunächst nicht an die nur selten in dunklen Farben ausgeführten Gemälde von Ferdinand Hodler, sondern an jenen von der Malerei der Romantik beeinflussten Symbolismus, wie er etwa in den Werken von Johann Heinrich Füssli, John White Alexander oder Eugène Carrière mit ihren pathetisch anmutenden, in eine düstere Atmosphäre getauchten und geheimnisvoll wirkenden Inszenierungen der Bildfiguren überliefert ist. Erst auf den 1991 nach Alexandra als Modell geschaffenen Variationen über das Motiv der *Wahrheit* lichtete sich die Palette von Luciano Castelli wieder zu helleren Tönen und zu bunten Kontrasten und verschwanden die pathetischen Ausdrucksgebärden der Bildfiguren zugunsten einer zwar immer noch symbolträchtig anmutenden, gegenüber den Darstellungen von 1989 jedoch deutlich verhaltener sich entäußernden Körpersprache (Abb. 495 f und Abb. 498).

Mit der 1989 geschaffenen Serie von Allegorien der Nacht ging die Ära der Alida-Bilder allmählich zu Ende. Castelli hatte inzwischen Alexandra kennen gelernt, die das ausschließliche weibliche Modell des Künstlers werden sollte. Nach Alexandra schuf Castelli weitere motivische Variationen über Ferdinand Hodlers Komposi-

tionen *Die Wahrheit* (z. B. Abb. 497) und *Die Nacht* (z. B. Abb. 352) und fertigte er eine Vielzahl individueller Einzelporträts, auf denen er ihrem charakteristischen Wesen bildlichen Ausdruck zu verleihen suchte (z. B. Abb. 476 oder Abb. 511 ff). Auf Alida als Modell griff Castelli von nun an hingegen nicht mehr zurück.

Insgesamt zählt Alida mit ihrem ruhigen, unaufdringlichen körpersprachlichen Ausdruck wohl zu den verhaltensten Personen, die Castelli bis dahin porträtiert hat. Wohl konnte man bereits auf einigen Porträts von Birgit und von Bianca eine gewisse Neigung zur ernsten, in sich gekehrten und verträumten Gestimmtheit beobachten, doch keines der weiblichen Modelle des Künstlers hatte sich den Blicken des Betrachters jemals so stringent als zurückhaltendes, nachdenkliches und ernstes Wesen präsentiert wie Alida. Kein einziges Bild von ihr ist entstanden, auf dem sie mit offenem, sorglosem oder heiterem körpersprachlichem Ausdruck zu sehen ist. Stets wirkt sie in sich gekehrt und verschlossen, manchmal nachdenklich dabei und nicht selten melancholisch gestimmt. Sie war eine stille, introvertierte Frau mit einer Neigung zum Grüblerischen und einem Hang zu romantischen Gefühlen. Damit unterscheidet sie sich grundsätzlich von den übrigen weiblichen Modellen des Künstlers, die mit ihren impulsiven und extrovertierten Dispositionen von völlig anderer Art gewesen sind und nach denen als Modell auch völlig andere Bilder entstanden sind. Am ehesten waren noch Birgit, die langjährige Lebensgefährtin des Künstlers während seiner Berliner Zeit, und seine Freundin Bianca von einer eher zurückhaltenden Art. Doch deren unprätentiöse Gemütsruhe wurde durch das sensible und introvertierte Wesen der Alida deutlich übertroffen.

Es ist interessant zu beobachten, wie mit der ab Mitte der 80er Jahre immer ruhiger gewordenen Bildsprache von Luciano Castelli (sowohl dem gemäßigeren Malstil als auch den moderateren Themen) auch die Frauen, die sich der Künstler als seine Modelle auserkoren hat, ihrem Wesen nach immer ruhigere und zurückhaltendere, eher introvertiert sich gebende als exaltiert sich in Szene setzende Frauen gewesen sind. Solche latent melancholisch gestimmte, in sich gekehrte, in tief sinnigen Gedanken sich verlierende und ernste Figuren, wie sie nach Alida bzw. nach Birgit und Alida als Modell geschaffen wurden, hätte Castelli nach so impulsiven Persönlichkeiten wie Marina und Irene kaum darstellen können. Es zeigt sich, daß die charakteristischen Wesensmerkmale des Modells für die Ikonographie der betreffenden Werke durchaus einigen Einfluß hatten. Daraus ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis die formal gestalterischen Erscheinungsformen der Figurenbilder zu den Wesensarten ihrer Modelle stehen: Also ob die ruhiger gewordene Bildsprache des Künstlers nach eher zurückhaltend sich gebenden Modellen verlangte oder ob, gerade umgekehrt, die ihrem Wesen nach weniger impulsiven Modelle den Künstler zu motivisch und gestalterisch entsprechend beruhigten Bildern inspirierten. Vermutlich handelt es sich bei dem Verhältnis zwischen den Ausdrucksformen des Bildnerischen und dem Wesen des Modells um ein wechselseitiges, denn bereits ehe Birgit, Bianca und Alida dem Künstler als Modell zur Verfügung standen, hatte Castelli einige motivisch wie gestalterisch gemäßigtere Bilder geschaffen, was darauf hindeutet, daß jene sich im Vorfeld der nach diesen Modellen ausgeführten Darstellungen sich ankündigende Neigung des Künstlers, seine Bilder motivisch und gestalterisch zu beruhigen, dafür verantwortlich ist, daß er sich solche zu dieser beruhigteren Bildsprache passende, ihrem Wesen nach und mit ihrer Körpersprache gleichermaßen ruhiger und gemessener strukturierte Modelle suchte. Umgekehrt ist es nur schwer vorstellbar, eine introvertierte, sich in ihren Gedanken verlierende oder melancholisch gestimmte Persönlichkeit in eine heftig bewegte, pinselrhythmisch gestisch sich entladende und in praller Buntheit ausgeführte Komposition einzubinden, was seinerseits dafür spricht, daß das ruhige, nachdenkliche, zu melancholischen Stimmungen neigende Wesen der Modelle, die Castelli jetzt zur Verfügung standen, sich seinerseits sehr wohl auf die gestalterische Behandlung der betreffenden Werke ausgewirkt hat.

Die gestalterische Beruhigung der Bildsprache im Œuvre von Luciano Castelli lief also der Zusammenarbeit des Künstlers mit solchen weiblichen Modellen parallel, die eine zurückhaltende und ruhige Ausstrahlung hatten, wobei die beiden Faktoren „Beruhigung der Bildsprache“ und „zurückhaltende körpersprachliche Ausstrahlung des Modells“ einander wechselseitig bedingten. Mit Birgit als Modell hatte diese Entwicklung ihren sachten Anfang genommen, mit Bianca als Modell wurde sie fortgesetzt und mit Alida als Modell hatte sie ihren Höhepunkt erreicht. Alexandra hingegen war von einem deutlich impulsiveren Naturell. Sie war eine extravagantere, aufgeschlossene junge Frau, die über eine charismatische Ausstrahlung verfügte, es allerdings nicht für nötig erachtete, sich exaltiert in Szene zu setzen. Mit ihrer offenen, entspannten und wohlgelaunten Art, aber auch mit ihrer erotischen Ausstrahlung steht sie zwischen dem extrovertierten Frauentyp nach der Art von Irene und dem zurückhaltenden Wesen nach der Art von Alida. Sie sollte ab um 1988/89 nicht nur die Geliebte des Künstlers und später seine Ehefrau werden, sondern von da an auch sein wichtigstes weibliches Modell.

4.1.1.7.6 Alexandra

Im Herbst 1988 reiste Luciano Castelli zur Eröffnung einer Ausstellung seines Künstlerfreundes Jean Tinguely im Centre Pompidou nach Paris. Im Vorfeld zu dieser Retrospektive organisierte Joachim Becker, ein mit Castelli befreundeter Galerist aus Berlin, in dem Pariser Kunst- und Antiquitätenhaus Gismondi eine kleine Tinguely-Ausstellung, zu deren Eröffnung auch eine junge Frau erschienen ist, die erst ein paar Wochen zuvor aus Deutschland nach Paris gekommen war, um dort Kunstgeschichte zu studieren und sich als Kunst- und Antiquitätenhändlerin ausbilden zu lassen: Alexandra. Als Castelli, der ebenfalls unter den Eröffnungsgästen gewesen ist, die junge Frau erblickte, kam ihm diese Begegnung wie eine Offenbarung vor, denn sie sah genau so aus, wie er es auf seinen Bildern erträumt hatte. Sie war groß gewachsen, schlank, hatte lange schwarze Haare und ein anmutiges Gesicht, verfügte über ein selbstsicheres und charmantes Auftreten und war eine Frau, die es verstand, ihre körperlichen Reize mit femininer Nonchalance zur Geltung zu bringen. Mit ihren großen dunklen Augen und den rassistig geformten Brauen war sie ein wahrer Blickfang. Sie kleidete sich sportlich, aber doch elegant, trug modische Schuhe mit hohen Absätzen und hatte auf ihrem dezent geschminkten Gesicht stets ein freundliches Lächeln, mit dem sie ihre Gesprächspartner bezauberte.

Castelli war von ihrer Erscheinung so fasziniert, daß er alles daran setzte, Alexandra kennen zu lernen. Er stellte sich ihr vor, verabredete sich mit ihr und verbrachte, solange er in Paris gewesen ist, mit ihr seine gesamte freie Zeit. Über diese ersten Begegnungen sind die beiden Freunde geworden. Von Berlin aus reiste Castelli immer öfter nach Paris, um sich mit Alexandra zu treffen. Der Wunsch, Alexandra zu porträtieren, wurde in Castelli immer größer, und es dauerte nicht lange, bis sie dazu bereit war, ihm als Modell zur Verfügung zu stehen. Noch in den letzten Wochen des Jahres 1988 entstanden die ersten Porträts, auf denen sich Alexandra in der Umgebung ihrer privaten Wohnung natürlich und unbefangen den Blicken des Künstlers präsentierte (Abb. 474-476). Bei diesen Darstellungen handelt es sich um kleinformatische Zeichnungen, die als private Liebesgaben gedacht waren. Schon kurze Zeit später porträtierte Castelli Alexandra auch auf großen Formaten, und bald sollte sie die einzige Frau sein, nach der als Modell er von nun an seine Bilder schuf.

Die kleinformatischen Porträts, die Castelli Ende 1988 von Alexandra anfertigte, zeigen die junge Frau mit ihrem offenen, freundlichen und charmanten Wesen ganz unbefangen in der häuslichen Umgebung ihrer Woh-

nung in der Rue de l'Armée d'Orient vor motivisch skizzenhaft angedeutetem oder gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund (Abb.474-476). Sie entstanden zu einer Zeit, zu der sich der Künstler ansonsten mit einer ganz anderen Art von Bildern beschäftigte – nämlich mit den Gemälden der Reihe *Schrottplatz*, auf denen die in porträthafter Wiedererkennbarkeit gezeigten Frauen einen über ihre individuelle Persönlichkeit hinausweisenden allegorischen Inhalt repräsentieren. Wohl sind 1988 auch zahlreiche Porträtdarstellungen entstanden – darunter etliche Rollenselbstporträts (z. B. Abb. 930-932), einige Bildnisse von Alida (z. B. Abb. 419) sowie eine Reihe von Darstellungen mit Birgit und Alida, auf denen die beiden Frauen im freundschaftlichen Miteinander (z. B. Abb. 420) oder im sinnbildlich gemeinten Nebeneinander zu sehen sind (z. B. Abb. 418) –, doch waren diese Darstellungen im Hinblick auf das Verhalten der Figuren stark von den Regieanweisungen des Künstlers geprägt. Die Bildnisse Alexandras hingegen sind von einer unbefangenen Heiterkeit und wirken mit der Natürlichkeit ihrer Ausstrahlung alltäglich und lebensnah, mit der unpräntiösen Nacktheit, in der sich die Figur dem Betrachter präsentiert, privat und genrehaft. Es ging dem Künstler auf diesen Darstellungen nicht darum, einen über das Abbild hinausweisenden, vielleicht gar allegorisch gemeinten Sinngehalt zu thematisieren, sondern darum, möglichst authentische Bilder zu schaffen, auf denen die junge Frau so zu sehen ist, wie sie ihm erschienen war: jung, attraktiv, charmant, selbstsicher und frei von Allüren oder sonstigem aufgesetztem Gehabe. Bei den ersten Alexandra-Bildern handelt es sich im Sinne des *Portrait intime* um charakteristische Individualporträts, auf denen sich die Bildfigur dem Betrachter mit ihrem natürlichen Wesen präsentiert.

1989 sollte sich das Bild, das Castelli von Alexandra überlieferte, allmählich ändern. Dabei waren es zwei Serien, in denen sich der Künstler mit Alexandra als Modell beschäftigte: eine Reihe stehender Rückenakte (Abb. 477-479) und eine Reihe von Darstellungen mit Alexandra als Schwebende (Abb. 480-486). Im ersten Fall handelt es sich um die dreiviertelfigurige Darstellung der von hinten gesehenen Alexandra, die auf einigen Bildern mit nichts anderem bekleidet ist als bis zu den Oberschenkeln reichenden Strümpfen (Abb. 477 f). Auf anderen Darstellungen trägt sie zusätzlich einen schwarzen Slip (Abb. 479). Bei diesen Wäschestücken handelt es sich um fetischartige Accessoires, die ihrerseits die Nacktheit der Figur betonen und die Erscheinungswirkung der Bildfigur ins Erotische steigern. Breitbeinig und mit erhobenem linken Arm steht Alexandra vor einer Wand, von der sie sich mit der Hand abstützt. Ihren rechten Arm führt sie mit nach hinten ausgestelltem Ellbogen körperparallel nach unten. Ihre schwarzen Haare hat sie zu einem langen Zopf zusammengebunden, der senkrecht über den Rücken fällt. Der Kopf ist leicht nach unten genommen und im verlorenen Profil wiedergegeben. Nicht streng von hinten, sondern gleichermaßen in schräger Rückenansicht wurde auch der Körper von Alexandra dargestellt, so daß ihr rechter Busen unter ihrer Achsel hervorscheint – deutlich erkennbar auf dem Gemälde *Rückenakt (Rot Schwarz)* (Abb. 479), vage angedeutet auf der kleinformatigen Leinwand *Rückenakt* (Abb. 477) und lediglich rudimentär erhalten auf der Darstellung *Roter Rückenakt* (Abb. 478). Mit dem streng zusammengebundenen Haarzopf, den in schwarzen Farben wiedergegebenen Accessoires, dem breiten Kreuz und den strammen, sportlich durchtrainierten Oberschenkeln wirkt die Rückenfigur trotz ihres gesenkten Hauptes stämmig und selbstbewußt. Alexandra wird als kraftvolle junge Frau geschildert, die selbst dann, wenn sie von hinten wiedergegeben wird und sich in ihrem Verhalten nicht auf die Anwesenheit eines Zuschauers bezieht, auf den Betrachter anziehend und begehrenswert wirkt. Es handelt sich bei diesen Darstellungen nicht um persönlichkeitspezifische Individualbildnisse, wie es auf den Portraits von 1988 der Fall gewesen ist, sondern um thematisch übergeordnete Figurenbilder, für die Alexandra Modell gestanden hat. Die Choreographie, nach der sich die Bildfigur auf diesen Gemälden verhält, ist ein Gemeinschaftsprodukt von Castelli und Alexandra, die bereits auf diesen frühen Darstellungen damit begonnen hat, eigene motivische Ideen in ihre Modellarbeit einzubringen.

Ähnlich verhält es sich auch mit der zweiten, ab 1989 nach Alexandra als Modell geschaffenen Serie, die sich motivisch gleichfalls stark von den bis dahin geschaffenen Frauenbildern von Castelli unterscheidet. Diese Serie nahm mit der Zeichnung *Alexandra* (Abb. 480) ihren Anfang und wurde im Lauf des Jahres 1990 in einer Reihe von gestalterischen Variationen über das selbe Motiv fortgesetzt. Die Zeichnung von 1989 zeigt Alexandra vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund im halben Profil nach rechts. Dabei hat sie eine vom Künstler vorgegebene Position eingenommen, die akrobatisch wirkt und die Rundungen ihres nackten Leibes voll zur Geltung bringt. Ihren Kopf hat Alexandra so weit nach oben genommen, daß von ihrem Gesicht außer dem rechten Ohr und der rechten Wangenpartie nur noch das hochgestellte Kinn und der Ansatz ihrer nach hinten gekämmten Haare zu sehen sind. Während ihre Statur auf den Darstellungen ihrer Rückenansicht insgesamt schlanker und zierlicher in der Taille erschienen war, stattdessen etwas breiter im Bereich ihrer Schultern, wurde der diesmal in leichter Untersicht schräg von vorne gesehene Körper mit fülligen Brüsten, prallen Schenkeln und einer breiten Hüfte dargestellt. In ihrer schwebenden Position wirkt Alexandra beinahe wie ein Engel. Statt sich jedoch aus eigener Kraft in die Lüfte zu schwingen, wird sie durch ein breites Tuch in der Schwebelage gehalten, das rechts und links jenseits des Bildausschnitts befestigt zu sein scheint und etwa in der Mitte des Bildes unter der Last ihres Körpers, den sie wie eine Seilakrobatin mit ihren Achseln in der Stoffbahn verstrickt, weit nach unten gezogen wird. Dabei wirft das Tuch einige Falten, die zu seinen Umrissen parallel verlaufen und, Flügeln gleich, vom nackten Leib der Alexandra diagonal abstrahlen.

1990 entstanden nach diesem Motiv etwa zwei Dutzend weiterer Bilder, auf denen Alexandra in gleicher Weise als „Schwebende“ zu sehen ist. Einige dieser Darstellungen wurden in Ölkreide ausgeführt und zeigen die von einer Stoffbahn getragene Bildfigur erneut vor motivisch ausgespart gebliebenem Hintergrund (Abb. 481 f), andere wurden mit Ölfarben auf Papier oder auf Leinwand geschaffen und hinterfangen die jetzt teilweise in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegebene und mit einem braunen Inkarnat ausgemalte Bildfigur mit einem roten Hintergrund (Abb. 483 f). Auf diesen Gemälden wurde das in Falten sich werfende Tuch durch eine rechts und links der Figur diagonal nach oben strebende Linie ersetzt, die wie ein dünnes Seil anmutet, in das sich Alexandra mit ihren Achseln verstrickt hat. Dadurch allerdings, daß die gestalterische Behandlung der Arme unterhalb dieser Diagonalen aussetzt, entsteht der Eindruck, Alexandra hätte sich in ein großes, faltenlos gespanntes Laken eingehakt, das rechts und links, vor allem jedoch unten weit über die Formatgrenzen dieser Bilder hinwegreicht. Eine mit Ölkreide oder mit Bleistift ausgeführte Kontur markiert den oberen Abschluß dieses weit gespannten Lakens, wobei die Stoffbahn selbst und der Hintergrund mit der gleichen roten Farbe ausgemalt wurden. Lediglich das Gemälde Abb. 485 differenziert durch die gestalterische Aussparung des Hintergrunds farblich zwischen dem roten Laken und dem oberen Hintergrundbereich, wobei letzterer dadurch, daß er völlig weiß geblieben ist, wie eine leere Raumzone wirkt, in welche die Bildfigur, als wäre die Stoffbahn ihre Schwingen, engelsgleich empor schwebt. Das jetzt mit blauer Farbe wiedergegebene Inkarnat verleiht Alexandra etwas Sphärisches und läßt sie wie eine zur weiblichen Figur mutierte Gestalt des Ikarus erscheinen. Die mit gelber Ölkreide ausgeführte Oberkante der Stoffbahn wirkt in diesem Zusammenhang wie eine Reminiszenz an das Sonnenlicht, dem die Figur entgegen schwebt.

Ikonographisch markieren diese Gemälde die Vorstufe zu einer Variante über dieses Motiv, die Castelli im Herbst 1990 auf einem Betonblock aus der *Berliner Mauer* geschaffen hat (Abb. 486 f). Auf dieser unbetitelt gebliebenen, mit Blattgold und Kunstharzfarbe ausgeführten Arbeit wurde die Oberkante des Tuches durch eine rostige Eisenkette ersetzt und der obere Bereich des Hintergrunds mit Blattgold ausgekleidet. Im Zusammenhang mit der Symbolik der „Berliner Mauer“, die, solange sie existierte, als Zeichen der Unterdrückung angesehen

wurde, erhält die Figur eine allegorische Bedeutung, die auf den zuvor geschaffenen Darstellungen in dieser Deutlichkeit nicht zum Ausdruck gekommen ist: Einer Siegesgöttin gleich überwindet die Figur aus eigener Kraft die Ketten ihrer Unterdrückung und steigt sie über das triste Grau der Mauer empor der goldenen Freiheit entgegen. Die in die Lüfte sich hebende Alexandra gerät auf dieser Darstellung zu einer Personifikation der Freiheit und wie eine Allegorie auf die Ereignisse des Herbstes 1989, als es der Bevölkerung in Ostdeutschland gelungen ist, sich mit eigener Kraft aus den Fesseln ihrer Unterdrücker zu befreien.

Außer den Serien *Alida vor Berliner Mauer* (Abb. 460) und *Giacometti vor Berliner Mauer* (Abb. 1011 ff), auf denen die Situation der geteilten Stadt und die Sehnsucht der Bevölkerung nach einer Überwindung der Teilung zum Ausdruck gebracht wird, ist die auf einem Block aus der Berliner Mauer ausgeführte Darstellung von Alexandra als in die Lüfte sich hebende Aktfigur eine der wenigen politischen Bilder des Künstlers – geschaffen zu einer Zeit, da sich kaum jemand, der damals in Berlin lebte, den aktuellen Entwicklungen entziehen konnte. Bemerkenswert an diesem Bildobjekt ist die Tatsache, daß der Fall der Berliner Mauer (und mit ihr die Überwindung der deutsch-deutschen Teilung) nicht in einem Ereignisbild wiedergegeben, sondern durch eine Personifikation allegorisch repräsentiert wurde. Wer die Bilder von Castelli kennt, weiß, daß das zeitgeschichtliche politische oder gesellschaftspolitische Ereignisbild nicht zu den Aufgaben gehört, denen sich der Künstler mit seinen Werken widmete. Weder übte sich Castelli jemals im Historienbild noch in einer alltagsbezogenen Genremalerei. Stattdessen zog er es vor, die Ereignisse des Herbstes 1989 in das lyrische Gewand der Darstellung einer in die Lüfte sich schwingenden Frauenfigur zu kleiden und auf diese Weise thematisch übergeordnete Bilder zu schaffen, die auch in anderen inhaltlichen Zusammenhängen Gültigkeit haben. Statt in Alexandra die Personifikation der Freiheit zu sehen, könnte sie auch als Apotheose des Weiblichen ganz allgemein oder als Hommage an Alexandra im besonderen interpretiert werden. Man könnte die Bildfigur als weibliche Variante des Ikarus deuten oder, in Anlehnung an die nach oben sich reckenden Figuren des Gemäldes *Der Tag* (Abb. 422), als Personifikation des Tags, des Morgens oder der aufgehenden Sonne. Ihre Erscheinung inhaltlich mit dem Sieg der Freiheit in Verbindung zu bringen, liegt für das aus einem Bruchstück der Berliner Mauer geschaffene Bildobjekt freilich nahe. Zwingend indessen ist dieser inhaltliche Zusammenhang nicht, denn faktisch wird, ebenso wie auf den übrigen Darstellungen dieser Reihe, nichts anderes dargestellt, als die nackte Alexandra, die sich, gehalten durch ein Tuch oder durch ein Seil, mit akrobatischem Geschick in die Höhe schwingt.

Der Stellenwert symbolischer, allegorischer oder sonstwie metaphorisch gemeinter Darstellungen innerhalb der Malerei der *Neuen Wilden* wurde bisher noch nicht untersucht. Möglicherweise ist die Existenz solcher sinnbildlicher Bedeutungszusammenhänge noch gar nicht bemerkt worden, und doch sind solche übergeordnete inhaltliche Zusammenhänge gerade auch in der Malerei der *Neuen Wilden* durchaus keine Seltenheit – denke man etwa an die Frauenbilder von Elvira Bach, an die *Van Gogh*-Bilder von Rainer Fetting, an die Duschbilder von Salomé oder an seine *Wagner Paintings*, ferner an das Motiv der *Großstadteingeborenen* bei Helmut Middendorf oder an die figürlichen Chiffren bei Thomas Wachweger und Ina Barfuß und anderen mehr. Die Neigung zu allegorischen, symbolischen und mythologischen, manchmal auch individualmythologischen Darstellungen findet sich überdies bereits unter den Vorläufern der *Neuen Wilden* vorgebildet, etwa bei Karl Horst Hödicke, bei Markus Lüpertz oder bei Georg Baselitz. Es zeigt sich, daß die Künstler der 80er Jahre nicht nur stilistisch fortführten, was ihnen die Altvorderen mit auf den Weg gegeben haben, sondern daß sie auch im Hinblick auf die sinnbildliche Repräsentation ihrer Themen keineswegs voraussetzungslos zu den symbolistischen Ausdrucksformen ihrer Bilder gefunden haben.

In Allegorien, Metaphern, Symbolen und Chiffren gekleidete „individuelle Mythologien“ standen im Œuvre von Luciano Castelli am Anfang seines künstlerischen Schaffens (siehe hierzu etwa die Darstellungen der gemalten Tagebücher oder die *Chiloum*-Zeichnungen und die *Chiloum*-Objekte aus der Zeit anfangs der 70er Jahre) und markieren zugleich den Beginn seiner internationalen Karriere als bildender Künstler¹⁶⁰. Die meisten seiner frühen, aber auch zahlreiche im weiteren Verlauf der 70er und viele der während der 80er Jahre entstandenen Werke lassen sich in die Kategorie der „individuellen Mythologien“ einordnen: die Selbstfotografien, die ihn in unterschiedlichen Rollen zeigen, seine Selbstbildnisse als *Lucille*, die *Geile Tiere*-Bilder, die Indianerbilder, seine Rollenporträts als Torero, als Japaner oder als Chinese u.a.m. Auch viele seiner Frauenbilder lassen sich zugleich als Personifikationen deuten. Insbesondere gegen Ende der 80er Jahre, beginnend mit den *Schrottplatz*-Bildern, und in der Zeit um 1990 häufen sich in des Künstlers Œuvre allegorische Darstellungen. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung überrascht es nicht, daß Castelli, nachdem er Alexandra kennen gelernt hatte, bald dazu überging, auch sie in allegorischen und symbolischen Bedeutungszusammenhängen abzubilden.

Die Darstellungen der mit einem eleganten Vorwärtsdrift sich in die Höhe schwingenden Aktfigur sind dadurch, daß dem Betrachter die individuellen Züge ihres Antlitzes verborgen bleiben, nicht auf Anhieb als Alexandra-Porträts zu erkennen. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um solche nach Alexandra als Modell geschaffene Figurenbilder, auf denen die physiognomischen Besonderheiten des Gesichts als dem primären Erkennungsmerkmal weitestgehend ausgespart geblieben sind. Sehr viel spezifischer und auf Anhieb als Individualporträts zu identifizieren sind hingegen jene Darstellungen, die Alexandra als am Boden hockende und dem Betrachter kokett entgegenblickende Bildfigur wiedergeben (Abb. 488 f). Nicht nur der sinnlichen Pose wegen, in der sie sich dem Betrachter präsentiert, auch und gerade wegen der porträtgenau getroffenen Physiognomie und des im körpersprachlichen Ausdruck so leidenschaftlich sich mitteilenden Wesens zählen diese Bildnisse zu den überzeugendsten Individualporträts, die Castelli bis dahin von Alexandra geschaffen hat. Mit gespreizten Oberschenkeln sitzt sie dem Betrachter gegenüber und stützt sie ihren leicht nach vorne gebeugten Oberkörper mit durchgestreckten Armen vom Boden ab. Dabei wirft sie ihren Kopf in die Höhe, so daß sie, obschon am Boden hockend, wie aus erhöhter Position auf den Betrachter herab blickt. Ihre Lippen formen einen koketten Kußmund. Ihre Augen sind zu schmalen Schlitzern verengt, die Brauen hat sie dialogisch nach oben gezogen. Die langen, nach hinten gekämmten und seitlich über die Schulter fallenden Haare lenken den Blick des Betrachters von ihrem Gesicht über die Schulter zu ihrer nackten Brust und weiter hinunter zu den gegrätschten Schenkeln.

Insgesamt ist die Körperhaltung der Bildfigur auf diesen Darstellungen dynamisch konzipiert. Alexandra kniet dem Betrachter nicht in einer strengen Frontalen gegenüber, sondern in leicht asymmetrischer, dennoch um kompositorischen Ausgleich bemühter Position. Auf Bildnis Abb. 489, beispielsweise, hat sie ihren rechten Oberschenkel schräg dem Betrachter entgegen gestreckt, während ihr linker Oberschenkel zur Seite genommen wurde. Ihren Oberkörper beugt sie dabei leicht nach vorne und zugleich in Richtung des schräg gerichteten rechten Oberschenkels, so daß sich kompositorisch eine Diagonale vom linken Knie über die gegenüber der Mittelachse des Bildes leicht nach rechts verschobene Brust hin zur rechten Schulter der Figur ergeben hat. Diese von rechts nach links ansteigende Diagonale, die in der Position des linken Arms eine kompositionsästhetische Entsprechung findet, wird auf der linken Bildhälfte durch den senkrecht nach unten geführten rechten Arm sowie durch die drei über der rechten Schulter der Figur gezeigten senkrechten Linien optisch abgestützt. Die

¹⁶⁰ „Individuelle Mythologien“ lautete einer der Arbeitstitel der *documenta 5* in Kassel. Mit seinen frühen Arbeiten paßte Castelli genau in dieses Konzept, so daß er auf Initiative von Jean-Christophe Ammann von der Jury dazu eingeladen wurde, sich mit seinen Werken an dieser Kunstschau zu beteiligen. Die Teilnahme an der *documenta 5* begründete die internationale Karriere von Luciano Castelli als bildender Künstler.

nach oben konisch sich auf einander zu bewegendes Linien wurden mit bläulich schimmernder weißer Farbe ausgeführt und heben sich von dem beigen Papier farblich nur geringfügig ab. Motivisch könnten sie auf die Falten eines Vorhangs anspielen, der sich hinter der Figur befindet. In der gleichen bläulich schimmernden weißen Farbe wurden zwischen den Schenkeln ein breitpinselig ausgeführter Bodenstrich sowie rechts hinter der Figur ein Schlagschatten angedeutet, der darauf hindeutet, daß sich Alexandra, als Castelli sie malte, unmittelbar vor einer flachen Wandfolie befunden hat.

Geradezu gegenläufig zu der eben beschriebenen linksdiagonalen Ausrichtung der Hauptlinien verhält sich die rechtsschräg verlaufende Mittelachse des rechten Oberschenkels, die in der Mittelachse des in die Höhe gestreckten und zugleich nach hinten geworfenen Gesichts ihre parallele Fortsetzung findet. Die Mittelachse des gesamten Körpers formt einen von rechts nach links konvex ausbuchtenden Rundbogen, der dem achtergewichtigen Diagonalsystem eine dynamische, zugleich aber auch gegenläufige Komponente verleiht. Konterkariert wird der diagonale Aufbau der Figur auch durch die bildflächenparallele Anordnung der Beckenlinie. Dieser wiederum antwortet knapp darüber die etwas schräg verlaufende Brustlinie sowie weiter oben die noch schräger gesetzte Schulterlinie. Diese drei Kompositionslinien bewegen sich von links nach rechts konisch auf einander zu und bilden insgesamt eine waagrecht angeordnete Fächerform, die am linken Bildrand durch den senkrecht nach unten geführten Arm statisch abgestützt wird und links oben in den drei Faltenlinien des Vorhangs ihre in die Senkrechte überführte Entsprechung findet. Obschon die Figur in ihrer aufreizenden Pose zwanglos und lässig ins Bild gesetzt zu sein scheint, erweist sich ihr tektonischer Rhythmus, wiewohl in asymmetrische Strukturen eingebunden, nach dem Prinzip von Bewegung und Gegenbewegung in einen harmonischen Ausgleich gebracht.

Als personenspezifische Individualporträts scheinen diese Bilder wie keine anderen das natürliche Wesen Alexandras wiederzugeben. Wiewohl sie sich auf diesen Bildern ostentativ den Blicken des Betrachters präsentiert, handelt es sich bei diesen Darstellungen um treffend wiedergegebene Charakterstudien, mit denen Castelli seiner jungen Braut seine ganz persönliche Referenz erweist. Es sind Hommagen an Alexandra und Hommagen an das Weibliche schlechthin. In Konkurrenz zu diesen personenspezifischen Individualporträts treten einige halbfigurige Aktdarstellungen, die Alexandra als dem Betrachter gegenüber sitzende und diesem in unausweichlicher Direktheit entgegenblickende Nackte zeigen (Abb. 490 f). Ihre Position ist trotz des gerade aufgerichteten Oberkörpers nicht wirklich symmetrisch. Ihr rechter Arm verhält sich etwas anders als der linke, der eine Oberschenkel etwas anders als der andere. Auch ihr Gesicht ist nicht symmetrisch aufgebaut: Die linke Augenbraue wurde gegenüber der rechten etwas angehoben, der Mund ist links etwas anders geformt als rechts. Überdies wurde die Figur – auf dem Gemälde Abb. 490 deutlicher als auf der Darstellung Abb. 491 – gegenüber der Mittelachse des Bildes ein wenig nach links verschoben, so daß ihr rechter Arm stärker vom seitlichen Bildrand überschritten wird als der linke. Durch diese Abweichungen vom Prinzip des symmetrischen Bild- und Figurenaufbaus erzielte Castelli den Eindruck von „bewegter Ruhe“. Alexandra wirkt nicht wirklich statisch, sondern in ihren natürlichen Bewegungen innehaltend und so, als hätte sie sich für einen kurzen Moment aus ihrem realweltlichen Leben herausreißen und, nachdem sie sich in eine repräsentative Pose begeben hat, vom Künstler porträtieren lassen: rasch, unspektakulär und unkompliziert.

Die Ansicht der Figur wirkt trotz ihrer repräsentativ auf den Betrachter ausgerichteten Position schnappschußartig und läßt die Vermutung zu, daß diese Darstellungen nach einem zuvor eigens zu diesem Zweck angefertigten Foto geschaffen wurden, das Castelli allerdings in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf seine Bildflächen übertragen hat. Daß die Figur spiegelbildlich wiedergegeben wurde, zeigt ein Vergleich mit den ersten

Porträts, die der Künstler 1988 von Alexandra geschaffen hat (z. B. Abb. 476). Dort hat sich ein kleines aber charakteristisches physiognomisches Merkmal erhalten, nach dem zuverlässig bestimmt werden kann, welche der später entstandenen Porträtardarstellungen seitenentsprechend und welche spiegelverkehrt ausgeführt wurden: die rechte Augenbraue Alexandras, die immer dann, wenn sie einen freundlichen oder heiteren Gesichtsausdruck einnimmt, leicht nach oben wandert. Auf dem in Ölfarben auf Papier ausgeführten Gemälde *Alexandra hockend* (Abb. 489) ist es in Übereinstimmung mit den Porträts von 1988 ebenfalls die rechte Braue, die gegenüber der linken leicht in die Höhe genommen wurde. Auf dem auf Leinwand ausgeführten Gemälde *Blauer Akt (Alexandra)* (Abb. 490) hingegen ist es die linke Braue der Figur, die etwas höher liegt als die rechte. Diese Darstellung ist also gegenüber dem lebendigen Modell in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben. Auf der kleinformatigen, im Hintergrund mit blauer Ölfarbe kolorierten Bleistiftzeichnung Abb. 491 geschah etwas Kurioses: Ihrer Körperhaltung zufolge handelt es sich erneut um eine spiegelverkehrt wiedergegebene Porträtardarstellung (vgl. hierzu Abb. 490). Studiert man jedoch die Augenbrauen der Figur, so ist zu beobachten, daß es jetzt erneut die rechte Braue ist, die gegenüber der linken etwas nach oben wandert. Vergleicht man die in krausen Kurven stilisierten Haare der kolorierten Bleistiftzeichnung mit der Frisur des Leinwandbildes, bestätigt sich die Vermutung, daß der Kopf der Figur in seitlicher Entsprechung zum lebendigen Modell dargestellt wurde, was wieder darauf hindeutet, daß diese Porträts nach einer fotografischen Vorlage geschaffen wurden, die bald seitenentsprechend, bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf die Bildfläche übertragen wurde.

Ikonographietypologisch stehen diese Darstellungen mit der feierlichen Ruhe der Bildfigur und mit ihrer würdevollen Körperhaltung ganz in der Tradition des repräsentativen Standes- und Gesellschaftsbildnisses, von dem sich die Porträts von Alexandra lediglich dadurch unterscheiden, daß sich die Bildfigur den Blicken des Betrachters in völliger Nacktheit präsentiert. Auch auf die Darstellung von Beigaben und Attributen wie Schmuck, modische Accessoires oder Gebrauchsgegenstände, die dem Betrachter Auskunft über den gesellschaftlichen Rang der Porträtierten geben könnten, über ihre berufliche Stellung oder über ihre sonstigen Lebensverhältnisse, wurde völlig verzichtet. Alleine ihre Nacktheit ist ihr Attribut. Durch sie ist es dem Künstler nicht nur möglich geworden, die Anmut, die Wohlproportioniertheit und die Makellosigkeit ihres Körpers darzustellen. Zugleich steht die Nacktheit der Figur für die Reinheit und die Unschuld ihres natürlichen Wesens.

Auf diesen Bildern wurde Alexandra vor einem motivisch neutralen, mit blauer Farbe unregelmäßig ausgemalten Hintergrund dargestellt, der als schmucklose Wandfläche zu interpretieren ist. Dieser Hintergrund wurde unter der Auslassung einiger unberührt gebliebener Stellen in offener Malweise ausgeführt und bewirkt in seiner motivischen Schlichtheit, daß sich der Betrachter ganz auf seinen Dialog mit der Bildfigur konzentriert. Die Bildfigur selbst blieb, abgesehen von der Umrißzeichnung, in ihren Binnenbereichen gestalterisch völlig unbehandelt und wirkt wie eine in transzendenter Atmosphäre dem Betrachter erscheinende Lichtgestalt (Abb. 491), oder aber sie wurde, wenngleich mit jetzt in aquarellhafter Dünnschichtigkeit aufgetragenen, teilweise in einander fließenden Farben, unter der Verwendung breiter Pinsel in dem gleichen expressiven Duktus ausgemalt, der auch im Hintergrund zu sehen ist (Abb. 490). In diesem Fall erhält die Figur trotz der groben, heftig bewegten Pinselführung eine samtig weiche Oberflächenwirkung und eine überraschend natürlich erscheinende Plastizität, die in erster Linie durch den manchmal abrupten Wechsel von hell und dunkel erreicht wird und die Bildfigur in ein geheimnisvolles atmosphärisches Licht taucht, welches das zarte Blau ihres Körpers in dramatischen Effekten überschattet. Die blaue Farbe, die auf diesen Bildern dominiert, erzeugt eine von emotionaler Kälte getragene Stimmung, die die kritische Distanz zwischen Bildfigur und Betrachter intensiviert. Diese Porträts sind keine psychologisierende Charakterstudien, sondern eher versachlichte, überwiegend auf die Erfassung der Figur

und ihrer individuellen Physiognomie bedachte Darstellungen. Trotzdem bleiben sie nicht ohne expressiven Ausdruck, der sich allerdings nicht im Motivischen manifestiert, sondern im Gestalterischen: nämlich in der dramatischen Lichtstimmung (Abb. 490), vor allem aber in der Heftigkeit, mit der Bleistift und Pinsel über die Bildfläche geführt wurden (Abb. 491). So wird dem sachlich schlichten Bildmotiv ein expressiver Ausdruck verliehen und entsteht eine eigentümliche Dichotomie zwischen der emotional distanziert sich gebenden Bildfigur und der leidenschaftlichen Malweise, in der das Bildnis ausgeführt wurde.

Ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen der emotionalen Distanziertheit der Alexandra und den leidenschaftlichen Gefühlen des Künstlers zeigt sich auch auf den Bildern aus der 1990 geschaffenen Serie *Faust*, die ursprünglich als Entwürfe für das Plakat einer Theateraufführung entstanden sind und Alexandra im Rollenporträt als Personifikation der Tugend wiedergeben, die von einem roten Teufel, der Personifikation des Lasters, verführt wird (Abb. 492-494). Wiewohl sich der rote Teufel alle Mühe gibt, Alexandra für sich zu gewinnen, er sie begripscht, küßt und leckt, läßt sie sich von den Zudringlichkeiten ihres diabolischen Verehrers kaum beeindrucken, ja scheint sie seine Annäherungsversuche überhaupt nicht zu bemerken (Abb. 492). Auf einigen Darstellungen hockt der rote Teufel auf seinem eigenen Schweif und küßt er die wie eine Windsbraut von der Seite ins Bild ragende junge Frau, deren Brust er zugleich zärtlich berührt (Abb. 494). Erst jetzt, so scheint es, ist Alexandra bereit, sich seiner Liebe hinzugeben. Der rote Teufel, der durch seine spitze Ohren, die Hörner auf der Stirn und durch den phallischen Schweif als Satyr gekennzeichnet ist, ist kein Geringerer als Castelli selbst. Alexandra, dies gibt der Titel dieser Bilder zu verstehen, der sich auf die gleichnamige Tragödie von Johann Wolfgang von Goethe bezieht, erscheint hier in der Rolle der schönen Margarete. Während in der weiblichen Aktfigur auf Anhieb das Bildnis Alexandras zu erkennen ist, wurde die Figur des roten Teufels physiognomisch so stark stilisiert, daß sie nur entfernt an die Züge des Künstlers erinnert.

Statt eine bestimmte Szene aus Goethes *Faust* oder einer anderen der Faustsagen zu illustrieren, stellte Castelli auf diesen Bildern eine Allegorie auf das Beziehungsverhältnis zwischen Mann und Frau dar. Als Sinnbild für den von erotischen Triebkräften geleiteten Mann fand er dabei zu der Gestalt des roten Teufels, der sich, lüstern und an den körperlichen Reizen Alexandras interessiert, der jungen Frau nähert und sie durch seine unsittlichen Berührungen zu verführen sucht. Die rote Farbe seines Inkarnats versinnbildlicht seine erotische Gestimmtheit; sein langer Schweif, die spitzen Hörner auf dem Kopf und die spitz zulaufenden Ohren haben phallische Bedeutung. Die Frau hingegen wird als unverdorbenes Wesen geschildert. Ihre Nacktheit ist keine aufreizende Nacktheit, sondern eine attributische. Durch sie wird Alexandra im Sinne der *Nuda veritas* als reines und unschuldiges Wesen charakterisiert. Figurentypologisch erinnert sie an antike Venusdarstellungen, wie sie beispielsweise in der *Aphrodite von Knidos*¹⁶¹ oder in der *Aphrodite von Kyrene*¹⁶² überliefert sind. Diese Assoziation scheint keineswegs abwegig, denn gerade in ihrer Kombination mit der Figur des roten Teufels spielen die Faustbilder zugleich auf den antiken Topos des Pan und der Nympe bzw. der Aphrodite und des Pan an, bei dem die unverhüllte Schönheit einer jungen Frau den erotischen Übergriffen eines lüsternen Fauns ausgesetzt wird¹⁶³.

¹⁶¹ *Aphrodite von Knidos*, römische Kopie nach einem Original des Praxiteles, um 340 v. Chr. Marmor, Höhe 205 cm, Rom, Vatikanische Sammlung.

¹⁶² *Aphrodite von Kyrene*, um 100 v. Chr., frühantoinische Marmorkopie nach einem älteren Vorbild, Höhe 170 cm, Rom, Museo Nazionale Romano.

¹⁶³ Vgl. etwa *Pan und Nympe* (aus Centuripe), spätes 2. Jh. v. Chr., Terrakotta, Höhe 19,6 cm, Syrakus, Museo Archeologico Regionale sowie *Aphrodite und Pan* (aus Delos), um 100 v. Chr., Marmor, Höhe 132 cm, Athen, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 3335).

Eine aktivere Rolle spielt Alexandra auf solchen Darstellungen, auf denen sie sich mit ihrer Büste von der Seite ins Bild schiebt (Abb. 494). Mit den wie vom Sturm nach hinten gewehten Haaren erinnert sie an die Figur des Zephyr auf der *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli, der sich dort, ebenfalls von der Seite kommend und mit wehenden Haaren dargestellt, als schwebende Figur ins Bild schiebt¹⁶⁴. In seinen Armen hält er Flora, die Göttin der blühenden Pflanzen und der Fruchtbarkeit. Beide zusammen, Zephyr und Flora, repräsentieren den Frühling mit seinen lauen Winden und spielen im Zusammenhang mit dem Erscheinen der Venus eine große Rolle. Freilich wäre es unsinnig, in der Figur der Alexandra eine weibliche Variante des Zephyr sehen zu wollen und sie als diejenige zu interpretieren, die mit ihrem Hauch an der Geburt der Venus beteiligt ist. Aber doch steht sie in solchen das Liebesverlangen des roten Teufels hervorrufenden Bedeutungszusammenhängen, die inhaltlich durchaus in eine gewisse Nähe zu der Bedeutung solcher mythologischer Figuren wie denen des Zephyr, der Flora oder der Venus zu bringen sind.

Auf den ersten Bildern dieser Reihe gibt sich Alexandra von den Annäherungsversuchen des roten Teufels unbeeindruckt (Abb. 492 f). Weder seine Anwesenheit noch seine Berührungen scheint sie zu bemerken. Der rote Teufel wirkt dort wie ein Luftgeist, der nur vom Bildbetrachter, nicht aber von der nackten Frau wahrgenommen wird. Mit dieser Auffassung bewegt sich Castelli in der Nähe solcher Bilder, auf denen sich Pan, Satyr oder Faun einer ruhenden Schönen nähert, sie enthüllt und sich am Anblick ihrer Nacktheit ergötzt. Erst auf den letzten Bildern dieser Reihe scheint Alexandra den roten Teufel wahrgenommen zu haben. Mit geschlossenen Augen und mildem Gesichtsausdruck gibt sie sich seinen erotischen Leidenschaften hin (Abb. 494). Die Art und Weise, wie Alexandra mit wehenden Haaren von der Seite dem roten Teufel entgegen schwebt, verleiht diesen Bildern ein visionäres Pathos und läßt sie wie das glückliche Ende eines Wunschtraums erscheinen. Dabei sind die Faustbilder in erster Linie eine Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Liebe zu Alexandra und eine Allegorie auf die junge Beziehung, in der sich der Künstler – repräsentiert durch die Figur des roten Teufels – als „Herantastender“ begreift: als jemand, der sich seiner Geliebten nähert und noch nicht einzuschätzen vermag, wie sich die Angebetete gegenüber seinen Annäherungsversuchen wohl verhalten wird. In diesem Sinne bereiten die Faustbilder inhaltlich jene Bilder vor, auf denen Alexandra von tuchverhangenen Männern umgeben wird (Abb. 495 ff). Bei diesen Männern handelt es sich, ähnlich wie bei der Figur des roten Teufels, um mehrfach auf den selben Gemälden erscheinende Metaphern für Castelli selbst, der Alexandra wie ein Raubtier seine Beute umschleicht, der neben ihr Aufstellung bezieht und abzuwarten scheint, wie sie sich im nächsten Augenblick verhält.

Beide Serien, die Faustbilder von 1990 und die Hodler-Bilder von 1991, sind motivisch von einem literarischen Stoff inspirierte (Faust) oder von ikonographischen Überlieferungen (Hodler) abgeleitete Darstellungen, die Castelli mit seiner persönlichen Lebenssituation in Verbindung brachte. In einem Analogieschluß bezog er die literarisch oder bildlich überlieferten Themen auf seine eigenen Lebenszusammenhänge – hier seine Liebe zu Alexandra – und verlieh er seinem eigenen Leben die Aura des Rätselhaften. Profane Alltagswirklichkeit wird zu einer mystischen Größe, realweltliche Lebenszusammenhänge erscheinen im Licht der Vorsehung. Diese Bilder sind keine narrative oder anekdotische Ausschnitte aus dem realweltlich gelebten Leben, sondern theatralisch inszenierte Darstellungen, auf denen die Protagonisten – Castelli selbst und seine Geliebte Alexandra – in irrealen, symbolisch gemeinten Handlungszusammenhängen wiedergegeben werden. Real existierende Personen werden durch das Rollenspiel zu allegorisch konnotierten Bedeutungsträgern.

¹⁶⁴ Sandro Botticelli, *Die Geburt der Venus*, um 1485, Tempera auf Leinwand, 175 x 278 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Auch auf den Darstellungen aus der Serie *Alexandra* gehorchte die erneut als Akt wiedergegebene Frau den Regieanweisungen des Künstlers. Die Bilder dieser Serie zeigen Alexandra in frontaler Vorderansicht. Mit gespreizten Beinen sitzt sie am Boden und formt, während sie ihren Kopf weit nach oben hebt, mit ihrem Rücken ein ausgeprägtes Hohlkreuz (z. B. Abb. 293 f bzw. in motivischer Wiederholung die zwei Jahre später auf deutlich verengtem Bildausschnitt wiedergegebene Darstellung Abb. 502). Um in dieser Sitzposition nicht den Halt zu verlieren, stützt sie ihren aufgebäumten Oberkörper mit nach hinten genommenen Armen vom Boden ab. Dabei hat sie ihre Schultern ebenfalls weit nach hinten genommen und ihren Kopf so sehr nach oben gereckt, daß er aus einer starken Untersicht heraus gesehen wird. Trotz dieser perspektivischen Verkürzungen erkennt man den genießerischen Gesichtsausdruck der Bildfigur, die sich mit geschlossenen Augen der Lust am eigenen Körper hinzugeben scheint. Wiewohl sie seine Anwesenheit nicht bemerkt, gewährt Alexandra mit den gespreizten Oberschenkeln und der sich aufbäumenden Brust ihrem Betrachter ungehinderte Sicht auf die intimsten Regionen ihres nackten Körpers. Die erotische Reizwirkung der Bildfigur ist durch und durch kalkuliert. Ihr körpersprachlicher Ausdruck wurde ihr von Castelli bis ins Detail vorgegeben. In diesem Sinne sind diese Darstellungen zwar keine wirklichen Rollenporträts, bei denen das Modell wie eine Schauspielerin in eine bestimmte Rolle schlüpft. Doch sind sie auch keine personenspezifische Individualporträts, bei denen sich die Bildfigur alleine nach den Dispositionen ihrer inneren Befindlichkeiten verhält. Stattdessen sind es nach Alexandra als Modell porträtgenau geschaffene Figurenbilder, deren körpersprachlicher Ausdruck ein vom Künstler konstruierter ist.

Eine die äußeren Erscheinungsmerkmale Alexandras mit ihren körperbaulichen und physiognomischen Eigenheiten porträtgenau wiedergebende und daher eindeutig zu identifizierende Darstellung findet sich auch auf solchen Bildern, die Alexandra mit gespreizten Beinen und über dem Bauch verschränkten Armen auf dem Rücken liegend (Abb. 503) oder, motivisch in eine etwas andere Richtung zielend, als eine ekstatisch mit nach hinten geworfenem Kopf auf einem Stuhl sitzende Aktfigur zeigen (Abb. 504). Auf diesen Darstellungen hat Alexandra ihren Kopf so weit in die Höhe genommen, daß von ihm nur das hochgestellte Kinn zu sehen ist. Und doch ist Alexandra auf Anhieb als das Modell dieser Bilder zu identifizieren. Mit diesen Darstellungen, auf denen das Gesicht infolge des nach oben gerichteten oder nach hinten geworfenen Kopfes eine starke perspektivische Verkürzung erfährt, kreierte Castelli einen neuen Porträttyp, den man als „Bildnis mit ausgespartem Gesicht“ bezeichnen könnte. Obschon das Antlitz dem Betrachter verborgen bleibt, ist Alexandra auf diesen Darstellungen mit ihren charakteristischen körperbaulichen Merkmalen eindeutig zu identifizieren. Trotz der motivischen Ausparung des Gesichts erscheint sie keineswegs als entpersonalisiertes oder anonymisiertes Wesen. Vielmehr äußert sich ihre unverwechselbare Identität in der charakteristischen Gestalt ihres nackten Leibes und dessen individuellem körpersprachlichem Ausdruck. Einerseits mag die weibliche Aktfigur auf diesen Bildern sehr wohl den Wunschvorstellungen des Künstlers vom idealtypischen Äußeren einer Frau entsprechen und hat sie somit eine über die Person hinausweisende, bisweilen ins Symbolische überspielende inhaltliche Bedeutung. Andererseits ist die äußere Erscheinung der Figur auf diesen Darstellungen so treffend wiedergegeben, daß es sich bei ihnen um mehr als nur um solche nach einem beliebigen Modell geschaffene Figurenbilder handelt. So markieren die Alexandra-Porträts von 1990 den Übergang vom Individualporträt nach der Art der Bildnisse von 1988 (z. B. Abb. 476) zu den allegorischen Darstellungen des Jahres 1991 (Abb. 495 ff und Abb. 510 f).

Die allegorischen Darstellungen von 1991 wurden durch zahlreiche Porträtstudien vorbereitet, auf denen Alexandra als halb- oder dreiviertelfiguriger Frauenakt zu sehen ist. Einige dieser Bilder zeigen die ohne körpersprachliche Exaltationen frontal dem Betrachter gegenüber stehende und ihm bei kaum merklich zur Seite genommenem Kopf mit verhaltenem Gesichtsausdruck entgegen blickende Figur mit ostentativ vor die Brüste ge-

genommenen Händen (z. B. Abb. 505 ff). Die Arme werden dabei eng am Körper entlang geführt und verleihen der Figur mit ihren zusammengenommenen Beinen eine strenge Geschlossenheit. Der Gesichtsausdruck der Figur ist entspannt aber ernst. Manchmal blickt Alexandra diesseitsentrückt durch den Betrachter hindurch und verliert sich mit tiefsinnigen Gedanken in den raumlosen Fernen des Nichts (Abb. 507). Der Ausdruck ihrer Augen wirkt dabei suggestiv und von seherischer Kraft. Aufgelockert wird die statuarische Strenge der Figur durch die großen Schwünge ihrer leicht in Unordnung geratenen, wie von windigen Böen erfaßten Haare, die am Hinterkopf zusammengebunden sind. Dem rechtsseitigen Scheitel antwortet links des Gesichts ein buschiger Zopf, der Alexandra locker über ihre linke Schulter fällt. Die Geste der vor die Brüste genommenen Hände wirkt wie der körpersprachliche Ausdruck von Demut und Unschuld, vielleicht auch von einer gewissen Ergriffenheit. In diesem symbolträchtigen Bedeutungszusammenhang hat der Gestus des Bedeckens der Brüste nur wenig mit Schamhaftigkeit oder mit dem Bemühen um das Verbergen der eigenen Nacktheit zu tun. Vielmehr ist er der körpersprachliche Ausdruck eines symbolischen Nebensinns, der aus der profanen Bildfigur eine allegorisch konnotierte Personifikation werden läßt: eine Personifikation der Reinheit, der Demut und der Unschuld.

Besonnenheit und Ernst sprechen aus diesen Figuren, die im unmittelbaren Vordergrund gezeigt und von den oberen und unteren Bildrändern jäh überschritten werden, was ihnen eine starke physische Präsenz verleiht. Um sie herum hat sich ein motivisch ausgespart gebliebener Leerraum erhalten, der sie isoliert und wie eine exemplarisch dem Betrachter vor Augen geführte Symbolfigur erscheinen läßt. Nur selten kam es zu einer gestalterischen Behandlung des Hintergrunds (Abb. 505), doch auch dort handelt es sich nicht um ein gegenständlich definiertes Ambiente, sondern um eine eher sphärisch aufgelöste Umgebung, die der Figur einen unwirklichen Ausdruck verleiht. Alexandra wird nicht in einem realweltlichen Erscheinungszusammenhang dargestellt, sondern in einem über sie hinausweisenden, metaphorisch erscheinenden Bedeutungszusammenhang. Sie wirkt – ähnlich den Allegorien von Ferdinand Hodler, mit dessen Werken sich Castelli zur Zeit der Entstehung dieser Bilder beschäftigt hat – wie eine Personifikation der Tugend, der Reinheit und der Unschuld. Ihre Nacktheit ist ihr Attribut, die Geste der vor die Brust genommenen Hände und das ernste Gesicht mit dem seherischen Blick sind ihr körpersprachlicher Ausdruck.

Besonders deutlich wird die allegorische Bedeutung der Bildfigur auf solchen Darstellungen, auf denen Alexandra mit einer weißen Tätowierung ausgestattet ist und auf denen diese ornamentalen Strukturen wie die Ansammlung geheimnisvoller magischer Zeichen anmutet (Abb. 507 f). Manchmal erscheint Alexandra wie mit einem kurvilinearen Muster überzogen, das die energetischen Ströme ihres nackten Leibes sichtbar zu machen scheint (Abb. 507), manchmal ist sie mit archaischen Zeichen bemalt, die sich über die Höhlungen und Wölbungen des Oberflächenreliefs ihres Körpers hinwegsetzen (Abb. 508). Diese Muster wurden der Figur als pittoreske Chiffren auferlegt und suggerieren dem Betrachter eine geheimnisvolle Bedeutung, die er kaum zu enträtseln vermag. Eine eher leicht zu entschlüsselnde Stelle findet sich etwa in der Region des Mundes der Darstellung *Alexandra Tattoo* (Abb. 508), wo die senkrecht über die Lippen gezogenen Kurzlinien den Mund wie zugenäht erscheinen lassen und als martialisches Flickwerk Alexandra, als wäre sie die Trägerin (göttlicher) Geheimnisse, zum Stillschweigen zwingt, oder etwa im Bereich des linken Auges der Figur auf *Alexandra tätowiert* (Abb. 507), wo die unvollständige Kreuzform und die zentripetal vom Sehorgan sich entfernenden Bogensegmente das Auge als fokales Energiefeld ausweisen, welches das Blickverhältnis zwischen dem Betrachter und der Bildfigur intensiviert.

Angeregt wurde Castelli zu dem Motiv der mit einer weißen Tätowierung ausgestatteten Bildfigur durch seine Hochzeitsreise, die ihn und Alexandra im Sommer 1991 nach Polynesien führte. Dort entdeckte Castelli im

Bereich der Kunst und der Volkskunst entsprechende ornamentale Oberflächengestaltungen und begegnete er einigen an ihren Leibern bemalten Einheimischen, deren Tataurierungsmotive ebenfalls aus geschwungenen Linienstrukturen und arabischen Ornamenten bestanden. Wiewohl sich Castelli für die graphische Gestaltung dieser dekorativen Chiffren sehr interessierte, blieben ihm ihre inhaltlichen Bedeutungen doch in aller Regel verschlossen. Auf seinen Darstellungen kopierte er sie nicht in der Absicht einer sinnstringenten Übernahme ihrer authentischen Bedeutungsinhalte. Vielmehr adaptierte er sie unter dem Aspekt des dekorativen Charakters ihrer ornamentalen Erscheinung, die er mit einer individuellen symbolischen Bedeutung in Verbindung brachte. Dabei bezieht sich das Weiß der auf seinen Bildern gezeigten Tätowierungen auf das Weiß des Brautkleids der Alexandra und das ornamentale Muster an sich auf die Spitzen ihres Brautschleiers. In diesem Sinne verstehen sich die Tätowierungen der Bildfigur zugleich als versteckter Hinweis auf die Bedeutung des Modells als Braut des Künstlers. Ihre Unschuldsgestalten und ihre weiße Tätowierungen symbolisieren dabei ihre jungfräuliche Reinheit. Die manchmal spiralförmig gewundenen, manchmal wie stilisierte Knospen oder Blütenblätter erscheinenden, bisweilen auch an vaginale oder uterine Formen erinnernden Ornamente sind als Symbole der Fruchtbarkeit und der Mütterlichkeit zu interpretieren (Abb. 508). Ihre kurvilinearen Strukturen wirken zugleich wie die sichtbar gemachten Kraftfelder eines fruchtbaren Leibes, dessen körperliche Energien die ganze Figur durchströmen (Abb. 507). Diese Bilder sind Allegorie und Hommage zugleich. In ihnen drückt sich die Verehrung des Künstlers für seine Gemahlin aus und zugleich seine Verehrung des Weiblichen schlechthin. Porträthaftigkeit und allegorischer Nebensinn verschmelzen dabei zu einer untrennbaren Einheit.

Eine motivische Variation über das Thema einer ihre Hände vor die Brust haltenden Bildfigur fand Castelli in solchen Darstellungen, auf denen Alexandra mit ihrem linken Arm die Brüste und mit ihrer rechten Hand die Scham bedeckt. Das mit Ölfarben auf Papier ausgeführte Gemälde *Alexandra* in Abb. 509 zeigt die junge Frau in voller Größe. Mit ihren Fußzehen reicht sie bis an die untere Bildkante, mit ihrem Kopf stößt sie an das obere Ende der auf zwei zusammengesetzten Bögen geschaffenen Darstellung. Der Hintergrund dieses Bildes blieb motivisch indifferent und wurde über der blauen Untermalung und einigen sparsam eingesetzten, leuchtend gelben Pinselzügen mit schwarzer Farbe ausgemalt – allerdings nicht flächendeckend, sondern so, daß entlang der Silhouette der Figur sowie in weiteren Bereichen des Hintergrunds vereinzelt das Blau der Untermalung bzw. einige gelbe Akzente zutage treten und entlang der Formatgrenzen überdies das Weiß des Bildträgers deutlich zu sehen ist. Die Figur selbst wurde innerhalb der mit schmalen Pinsel und schwarzer Farbe im graphischen Stil ausgeführten Umrißzeichnung flächig mit einem ins Grünliche überspielenden Türkis ausgemalt. Die bunten, der Figur wie eine Körperbemalung auferlegten Ornamente, die mit ihren Kreis- und Bogenformen entfernt an die Gemälde von Robert und Sonia Delaunay erinnern, mit der Kreisform im Bereich des Bauchnabels aber auch an das Tänzerbild von Francis Picabia anzuknüpfen scheinen¹⁶⁵, wirken dabei wie breitpinselig angelegte Körperbemalungen, die ihrerseits ikonographisch mit der Idee einer ornamentalen Tätowierung und mit polynesischen Tataurierungsmotiven zusammenhängen, wie sie Castelli bereits auf den zuvor genannten Alexandra-Porträts gezeigt hatte.

Obschon Castelli die Figur der nackten, mit der einen Hand ihre Scham, mit der anderen ihre Brüste bedeckenden Alexandra aus eigenen bildmotivischen Zusammenhängen heraus entwickelt hat, zeigt sie in ihrer Körperhaltung eine nicht zu übersehende ikonographietypologische Verwandtschaft mit der Darstellung der *Kapito-*

¹⁶⁵ Francis Picabia, *Die spanische Nacht*, 1922, Öl auf Leinwand, Köln, Museum Ludwig.

*linischen Aphrodite*¹⁶⁶, deren schamhaften Arm- und Handhaltungen als körpersprachlicher Ausdruck ihrer Reinheit und ihrer Unschuld zu deuten sind. Die antike Statue zeigt die junge Göttin der Liebe beim Bad. Ihr Gewand hat sie abgelegt und auf den links neben ihr stehenden Wasserkrug geworfen. Aphrodite strahlt Anmut und Schönheit aus, Grazie, aber auch Sanftmut, Zartheit und Verletzlichkeit. Die Körperhaltung der *Kapitolinischen Aphrodite* ist zugleich eine Reaktion auf die Augenlust des Betrachters, der sich an den Rundungen ihres nackten Leibes delektiert. Um die Blicke des Betrachters nicht ins Voyeuristische entgleiten zu lassen, hat der Bildhauer die Arme der Figur so positioniert, daß ihm die Sicht auf ihre Brüste und auf den Bereich ihrer Scham verstellt wird. Allerdings wirken diese Armhaltungen keineswegs artifiziell, sondern wie aus einer natürlichen Bewegung heraus beinahe zufällig zustande gekommen. Auf dem Gemälde von Castelli hingegen erscheinen die Arm- und die Handhaltungen der Alexandra eher kapriziös. Absichtsvoll und möglichst großflächig will sie dem Betrachter den Blick auf die intimsten Regionen ihres nackten Körpers verstellen. Mit ihrem linken Arm gelingt ihr dies nicht ganz, so daß unter der Hand die rechte Brust der Figur und oberhalb des Ellbogens ihre linke Brust zumindest zur Hälfte zu sehen sind. Dennoch bringt Alexandra mit der genierlichen Geste des über die Brüste gelegten linken Arms und der die Scham bedeckenden rechten Hand ihre Reinheit, ihre Unschuld und ihre Keuschheit zum Ausdruck, die sie sich – den intimen Blicken des Betrachters zum Trotz – durchaus zu bewahren versteht. In diesem Sinne steht ihr Bildnis eher in der Tradition antiker Venus-Darstellungen als in der Tradition der Darstellung einer schamhaft ihre Nacktheit bedeckenden Frau, wie sie etwa auf einigen Bildern von der Vertreibung aus dem Paradies zu sehen ist. Alexandra wirkt wie eine neue Venus, die über das porträthafte Abbild hinaus zugleich auch weibliche Schönheit, Reinheit und Keuschheit symbolisiert und dabei Unschuld, Zartheit und Wohlgestalt verkörpert. Sie erscheint als idealer Frauentypus, der aus seinen ursprünglichen realweltlichen Erscheinungszusammenhängen herausgenommen wurde und in der Gestalt einer erotisch wirkenden Liebesgöttin figuriert.

Die Körperbemalung von Alexandra wirkt auf diesem Gemälde wie ein Signal und scheint in rituellen Bedeutungszusammenhängen zu stehen. Sie kennzeichnet die neuralgischen Punkte der Bildfigur: den Verlauf ihrer Gliedmaße, das Gesichtsfeld, vor allem jedoch die Brüste und die Bauchregion, die mit ihren konzentrisch um den Nabel angeordneten Kreisen das magische Zentrum der Bildfigur ausmacht. Kompositorisch stehen diese Kreise im Zusammenhang mit den durch Bogensegmente ornamental akzentuierten Brüsten, wodurch eben diese Regionen (der Bauchnabel und die Brüste) im Sinne einer triadischen Ganzheit als eine Art „Dreigestirn des weiblichen Körpers“ aufgefaßt werden. Beinahe scheint es, als wäre Alexandra eine Zielfigur: die Zielfigur des Betrachters, der durch die Körperbemalung dazu eingeladen wird, mit seinen Blicken insbesondere die drei farblich hervorgehobenen Bereiche der Bildfigur zu treffen. Von den erotischen Konnotationen dieser Körperregionen abgesehen sind die Brüste und der Bauchnabel zugleich auch diejenigen Stellen des weiblichen Körpers, die auf seine Fruchtbarkeit, auf seine Mutterschaft und auf das Prinzip der weiblichen Fürsorge hinweisen (Bauchnabel als Geburtsnarbe, Brüste als Organe des Stillens und im Sinne der *Caritas humana* zugleich als Symbol der humanitären Fürsorge). So erscheint Alexandra als eine Art Urmutter. Sie repräsentiert einen Archetypus des Weiblichen, in dessen körperlichen Energien, sichtbar gemacht in der Bemalung des nackten Leibes, sich das Geheimnis des Lebens offenbart.

Weniger auf den Aspekt von Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit gerichtet, stattdessen die Bildfigur mit einer Geste der Unschuld zeigend, verhält sich das etwa zur gleichen Zeit auf Leinwand ausgeführte Gemälde *Alexan-*

¹⁶⁶ *Kapitolinische Aphrodite*, um 150/120 v. Chr., hadrianisch-frühantoninische Marmorkopie nach einem späthellenistischen Vorbild, Höhe 176 cm, Rom, Museo Capitolino.

dra Abb. 510. Es zeigt in der Mitte die junge Frau des Künstlers als dem Betrachter gegenüberstehende Aktfigur mit vorgesetztem rechtem Bein. Ihre Arme hält sie – ähnlich wie auf den zuerst besprochenen Darstellungen des Jahres 1991 (Abb. 505 ff) – eng am Oberkörper, doch ihre Beinhaltung (das vorgesetzte rechte Bein), vor allem aber die Position ihrer Hände hat sich gegenüber den Vorgängerwerken verändert. Lagen die Hände zuvor etwa in gleicher Höhe unmittelbar vor den Wölbungen ihres Busens auf der Brust, so ist jetzt die eine Hand etwas weiter nach oben, die andere dagegen etwas weiter nach unten gerutscht. Zugleich sind die Hände so nahe an einander gerückt, daß die Fingerspitzen der einen Hand von der anderen Hand leicht überlagert werden. Von der „linken“ und der „rechten“ Hand zu sprechen ist bei diesem Gemälde nicht ganz unproblematisch, denn es handelt sich bei der Figur in Abb. 510 um eine spiegelbildliche Umkehrung der auf den ersten Alexandra-Bildern dieses Jahres dargestellten Frauenfigur. Dies zeigt sich nicht nur in der gegenüber den früheren Darstellungen seitenverkehrt wiedergegebenen Frisur. Auch die Höhe der Ellbogen hat sich jetzt ins Gegenteil verkehrt, so daß der rechte Ellbogen von Alexandra hier tiefer liegt als der linke, während es auf den früheren Bildern gerade umgekehrt gewesen ist (Abb. 505 ff). Ein untrüglicher Hinweis auf die spiegelbildliche Seitenverkehrung liefern erneut die Augenbrauen, von denen entgegen der natürlichen Verhältnisse die linke höher gelegen als die rechte. Diese Unregelmäßigkeit verleiht dem Gesicht der Bildfigur etwas Individuelles und war dem Künstler Grund genug, auf vielen seiner Alexandra-Bilder – seitenentsprechend oder, wie hier, in spiegelbildlicher Seitenverkehrung – porträtgenau wiedergegeben zu werden.

Umgeben ist die mit braunen und schwarzen Farben dunkelhäutig wiedergegebene, dabei von links vorne hell beschienene und nach rechts abschattierte Bildfigur von drei weiteren nach Alexandra als Modell geschaffenen Frauenakten, die nur mit ihren Umrissen wiedergegeben wurden und mit ihren teilweise übermalten, teilweise verwischten Silhouetten wie nebelartig verschleierte Geistwesen erscheinen. Rechts außen erkennt man, mit blauer Ölkreide (im Gesicht mit schwarzer Ölkreide) im Umrißlinienstil wiedergegeben, die nun in korrekter Seitenentsprechung abgebildete, also spiegelbildlich zur zentralen Frauenfigur gezeigte Darstellung der nackten Alexandra mit den beiden in einer Unschuldsgestalt an die Brust genommenen Händen. Links außen stehen, eine durch die andere überlagert, zwei weitere Frauen, von denen die vordere der Figur des Gemäldes Abb. 509 entspricht und die ganz außen gezeigte eine unmittelbare Wiederholung der hier in der Mitte wiedergegebenen Figur darstellt. Auch diese beiden Frauen wurden teilweise mit blauer, überwiegend jedoch mit schwarzer Ölkreide ausgeführt. Sie verschwinden stärker als die rechts außen abgebildete Gestalt unter einer dünnflüssig aufgetragenen weißen Farbschicht. Wirklich klar erkennbar ist nur die mittlere Bildfigur zu sehen. Die anderen wirken wie unwirkliche Nebelgestalten, die die zentrale Gestalt als Nebenfiguren umgeben.

Die mittlere Figur und ihre an den seitlichen Bildrändern gezeigten Begleiterinnen erscheinen mit ihren sanft an die Brust genommenen Händen wie Personifikationen der Reinheit und der Unschuld. Die links an zweiter Stelle unter der weißen Farbschicht hindurch schimmernde Figur tritt etwas schamhafter auf als die anderen. Ihre ikonographische Nähe zur *Kapitolinischen Aphrodite* oder zu der Hauptfigur des Gemäldes *Die Geburt der Venus* von Sandro Botticelli legt nahe, sie als neue Venus zu begreifen, als Göttin der Liebe und der Fruchtbarkeit. Unschuld und Reinheit sprechen allerdings auch aus den übrigen Figuren dieses Gemäldes, auf dem Alexandra gleich vierfach wiedergegeben wurde. So wirkt dieses Bild als Ansammlung tugendhafter Personifikationen wie eine Allegorie auf das Wesen des Weiblichen – des Weiblichen, wie Castelli es verstanden hat und wie er es in Alexandra ideal verkörpert sah. In diesem Sinne ist dieses Gemälde und sind auch die anderen Alexandra-Bilder von Luciano Castelli eine Hommage des Künstlers an seine Braut und eine Hommage an das Weibliche zugleich. Ikonographisch bereiten sie jene großformatigen Darstellungen vor, die unter dem Einfluß

einiger Bilder von Ferdinand Hodler entstanden sind und an späterer Stelle ausführlicher besprochen werden. Auf diesen Darstellungen erscheint Alexandra bald seitenentsprechend, bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung in den bekannten Posen (vgl. hierzu etwa Alexandra auf dem Gemälde Abb. 496 mit der mittleren Figur des Gemäldes Abb. 510 oder das Gemälde Abb. 498 mit der Darstellung Abb. 509). Sie wird von geheimnisvoll bemäntelten Männern umgeben, die sich unter dem Schutz ihrer bis zum Boden reichenden Tücher an sie heranschleichen. Die tuchverhangenen Männer sind Luciano Castelli selbst, der Alexandra, die Personifikation des Schönen, des Reinen und des Keuschen, lüstern umschleicht. *Erwartung* heißen diese Bilder (Abb. 498), *Ent-hüllung* (Abb. 495), *Erscheinung* (Abb. 496) oder *Verführung* (Abb. 499). Dabei wird schon in den Titeln dieser Gemälde zum Ausdruck gebracht, daß es auf ihnen um das Begehren geht, ja um das erotische Verlangen, das Castelli seiner Geliebten entgegenbrachte bzw. – etwas allgemeiner – mit dem männliche Personen, repräsentiert durch die tuchverhangenen Männerfiguren, dem Weiblichen, verkörpert durch Alexandra, begegnen.

War auf den früheren Darstellungen die Nacktheit Alexandras als Attribut gemeint und im Sinne des ikonographischen Typus der *Nuda veritas* als äußeres Zeichen der Wahrheit, der Reinheit und der Unschuld ihres Wesens erschienen, so wird sie nun im Kontrast zu den tuchverhangenen Männern um den Aspekt des Erotischen erweitert. Ohne sich durch entsprechende körpersprachliche Exaltationen aufreizend in Szene zu setzen, weckt Alexandra auf diesen Bildern in ihrer Nacktheit das erotische Interesse ihrer Umgebung (Abb. 499). Und doch wirkt sie, ähnlich wie auf dem *Faust*-Bild Abb. 492, wie eine Heilige, deren Reinheit und Unschuld durch den lüsternen Annäherungsversuch der männlichen Bildfiguren nicht gebrochen werden. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um Metaphern für das Beziehungsverhältnis zwischen Mann und Frau bzw. für das Beziehungsverhältnis zwischen Castelli und seiner Geliebten. Es sind keine bloß personell ausgetauschten Wiederholungen der Hodlerschen Bildvorlagen, sondern solche aus den biographischen Gegebenheiten des Künstlers abgeleitete und auf seine persönlichen Lebensverhältnisse bezogene Allegorien.

Im Anschluß an diese Darstellungen, auf denen Alexandra als Personifikation der Reinheit, der Unschuld und der Liebe zu sehen ist, schuf Castelli eine Reihe von Büstenporträts, die sich vor allem auf die Darstellung des Gesichts der Geliebten des Künstlers konzentrieren (Abb. 511 ff). Sie zeigen Alexandra mit natürlichem Mienenspiel und künden von einem charmanten, heiteren und unbefangenen Wesen. Freundlich lächelt sie dem Betrachter entgegen, lebensfroh und mit entspanntem Gesichtsausdruck. Damit stehen diese Bilder in der Nachfolge der Alexandra-Porträts von 1988 (vgl. Abb. 476). Was sich im Vergleich zu den früheren Darstellungen allerdings geändert hat, ist der enger gefaßte Bildausschnitt und die veränderte gestalterische Behandlung dieser Porträts, die jetzt deutlich bunter erscheinen als auf den früheren Bildern. Auf den Porträts von 1991 waren es sowohl das Gesicht selbst als auch der Bereich des Hintergrunds, die beinahe flächendeckend in bunten Farben ausgemalt wurden (Abb. 512). Nur wenige Partien blieben von den bunten Farben ausgespart und geben das Weiß des Malgrunds zu erkennen. Der Hintergrund erweist sich als abstraktes Farbfeld, das mit bunten Tönen in leuchtenden Kontrasten bemalt wurde. Die Pinselzüge wurden mit breitem Malerwerkzeug in raschen Bewegungen ausgeführt. Im Bereich des Gesichts hingegen nimmt sowohl die Vehemenz des Farbauftrags als auch die Breite des Pinsels ab. Die Richtungsbewegungen des Oberflächenreliefs der Büste verlangen ein behutsameres Vorgehen als der Hintergrund, wo Castelli den Pinsel frei von den Notwendigkeiten des Gegenständlichen spontan über das Papier führen konnte. Doch auch innerhalb des Gesichts herrschte anfangs eine in kraftvollen Kontrasten dominierende, von der natürlichen Erscheinung des Inkarnats befreite Buntheit vor, die mit ihren gelben, grünen und blauen Tönen an die farblichen Verfremdungen der Bildniskunst des deutschen Expressionismus erinnert und den heiteren Charakter der Porträtierten repräsentiert. Der Binnenbereich des Kopfes, des

Halses und des Schulteransatzes wurde beinahe flächendeckend ausgemalt und ließ nur an einigen wenigen Stellen das Weiß des Malgrunds offen zutage treten.

Die bei aller Lockerheit der Pinselführung insgesamt doch eher kompakte Malweise dieser Bilder ist auf einigen Darstellungen deutlich aufgebrochen. Statt die mit schwarzem Pinsel im Umrißlinienstil wiedergegebene Büste farblich vom Hintergrund zu unterscheiden, setzen sich auf diesen Gemälden die abstrakten Rhythmen der Gestaltung des Hintergrunds im Binnenbereich der Büste fort (Abb. 511 ff). Diese Rhythmen wurden breitpinselförmig aufgetragen und verdichten sich manchmal zu geschlossenen Farbfeldern oder bilden amorphe Kalligraphien aus. Sie führen ein gestalterisches Eigenleben und erweisen sich als vorbereitete Strukturen, die unabhängig von den später darüber gesetzten Motiven ausgeführt wurden. Die Büsten selbst wirken transparent und bestehen aus nichts anderem als Umrißlinien und Schatten. Trotz dieser Transparenz erscheinen sie nicht raumlos oder gläsern, sondern plastisch und lebensecht. Erzeugt wird dieser Eindruck durch eine stringente Behandlung des Schattens, der den Kehlkopf, das Kinn, insbesondere aber die Nase räumlich erscheinen läßt und dem Betrachter Anhaltspunkte genug gibt, den Kopf als dreidimensionales Gebilde mit Höhlungen und Wölbungen wahrzunehmen. Die Intensität des Blickes und die Wachheit, mit der die Augen dem Betrachter entgegen schauen, tun ihr übriges, das Antlitz von Alexandra mit Leben erfüllt erscheinen zu lassen.

Auf den letzten Bildern dieser Serie, die anfangs des Jahres 1992 entstanden sind und sich motivisch von den früheren Darstellungen unter anderem dadurch unterscheiden, daß das Haar von Alexandra mittlerweile auf Schulterlänge angewachsen ist, sind aus den dicht bei einander gelegenen und nur partiell das Weiß des Malgrunds offen stehenden Farbrhythmen nun ausgesprochen sparsam auf der Bildfläche verteilte Pinselzüge geworden, die das Weiß des Malgrunds weitläufig hervortreten lassen (Abb. 513). Gelbe, blaue, orange und chromoxidgrüne, manchmal auch rosafarbene Pinselzüge wurden in starken Kontrasten weit von einander entfernt aufgetragen. Die Kompositionen, die sich dabei ergeben haben, sind weitläufig und würden vermutlich ohne das figürliche Motiv, daß ihnen als schwarzpinselige Umrißzeichnung auferlegt wurde, optisch auseinanderfallen. Ein wenig erinnern sie mit ihrem Wechsel aus geraden und geschwungenen Pinselzügen an die vergrößerten und zugleich expressiv vergrößerten Strukturen der Kompositionen von Wassily Kandinsky, den Castelli als Maler sehr schätzte und dem er gegen Ende des Jahres 2000 in einer kleinen Serie von Aquarellen mit dem Bildnis des Künstlers seine Referenz erweisen sollte.

Einige Büstenporträts beziehen sich farbsymbolisch auf die Umgebung, in der sich Alexandra zum Zeitpunkt der Entstehung der betreffenden Bilder gerade befunden hat. So lassen sich beispielsweise auf dem *Alexandra Portrait I* (Abb. 511) die in den oberen Bereichen dominierende blaue Farbe als Reminiszenz an den toskanischen Schönwetterhimmel deuten, die gelben Tupfen als abstrakte Umsetzung der sengenden Sonne, der orange-rote Streifen hinter dem Kopf als farbgestalterische Erinnerung an das Abendrot, die gelben Bereiche am unteren Bildrand als Anspielung auf die Rapsfelder und die blaugrüne Farbe als Anspielung auf die toskanischen Weiden oder auf toskanische Zypressen. Auch die rote Scheibe, die der linken Gesichtshälfte unterlegt wurde, könnte sich auf die Abendsonne der Toskana beziehen, so daß dieses Porträt der Alexandra zugleich als eine Personifikation der Gegend um Montepulciano gedeutet werden kann, wo der Künstler damals alljährlich seine Sommermonate verbrachte und wohin ihn Alexandra seit 1989 regelmäßig begleitete.

Ein weiteres Beispiel für solche über das bloß Porträthafte hinausweisende farbsymbolische Bedeutungszusammenhänge liefert das Bildnis *Alexandra* Abb. 514. Dort ist es der in spiegelbildlicher Seitenverkehrung an die französische Flagge erinnernde Dreiklang aus roter und blauer Farbe auf weißem Grund, der dem Porträt der Alexandra unterlegt wurde und auf Frankreich bzw. auf die Stadt Paris anzuspielen scheint, in der Alexandra und

Luciano nun seit drei Jahren mit einander lebten. Der rund um das rechte Auge der Büste wie versehentlich aufs Bild geratene, dabei schwach sich abzeichnende Abdruck des Bodenreliefs eines Farbeimers bezieht sich als Malerutensil auf den Künstler selbst und auf seine unmittelbare Beteiligung am Entstehen des betreffenden Bildes. Zugleich wirkt dieses Rund wie ein Blickfang. Es erhöht die Intensität des Augenkontakts zwischen der Bildfigur und ihrem Betrachter und verstärkt deren dialogisch sich entfaltendes Beziehungsverhältnis. Insgesamt zeigt sich, daß die Porträts dieser Serie nicht nur in der Absicht geschaffen wurden, ein wiedererkennbares Abbild von Alexandra anzufertigen, sondern daß sie sich überdies auf die privaten Lebensumstände der Bildfigur beziehen. Der Hintergrund dieser Darstellungen erweist sich in diesem Zusammenhang als nicht nur kompositionssästhetisch begründete, sondern gleichermaßen attributisch gemeinte gestalterische Behandlung.

Außer den zuletzt genannten Büstenporträts entstanden um 1991/92 nach Alexandra als Modell auch zahlreiche Frauenbilder, die als halb- oder ganzfigurige Darstellungen in unterschiedlichen motivischen Zusammenhängen stehen. Zu diesen Frauenbildern, die zwar den nackten Körper Alexandras zeigen, nicht aber ihr Gesicht, zählen einige Werke, die Alexandra mit angewinkelten Beinen als eine am Boden sitzende Rückenfigur wiedergeben (Abb. 515 f). Lediglich der im verlorenen Profil zur Seite genommene Kopf läßt die Silhouette ihres Gesichts erkennen. Meist erscheint Alexandra auf diesen Bildern vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund, auf den sie einen farbig wiedergegebenen Schlagschatten wirft, so daß beim Betrachter der Eindruck entsteht, sie befände sich vor einer weißen Wandfläche. Ikonographisch gehen diese Bilder auf die bereits 1990 entstandenen Darstellungen einer sitzenden Rückenfigur zurück, die nach einer anonym gebliebenen exotischen Frau, Alida vielleicht, als Modell geschaffen wurden (Abb. 517 f). Unter motivischem Rückgriff auf die noch früher, nämlich bereits 1989 geschaffene Serie stehender Rückenakte (Abb. 477 ff) entstanden 1991 und 1992 weitere Darstellungen stehender Rückenfiguren, die Alexandra als mit Strümpfen und einem knappen Mieder nur spärlich bekleidete Bildfigur zeigen, deren langes, streng geflochtenes Haar die vertikale Achse der Rückenfigur dominiert (Abb. 519 f). Auf diesen Bildern wendet Alexandra ihren Kopf nur so leicht zur Seite, daß die charakteristischen Formen ihres Gesichts kaum mehr zu identifizieren sind. Es handelt sich bei diesen Darstellungen um nach Alexandra als Modell geschaffene Figurenbilder, bei denen sich das Modell mit seinen körperbaulichen Gegebenheiten als motivische Vorlage zur Verfügung stellte, nicht aber um tatsächliche Individualporträts, die sich auf die charakteristischen Wesensmerkmale des Modells beziehen.

Interessant an diesen Rückenbildern ist ihr ikonographischer Rückgriff auf bereits ein bis zwei Jahre früher entwickelte Bildmotive, die Castelli – im Fall der sitzenden Rückenfigur – auf Alexandra als Modell übertrug oder die er – im Fall der stehenden Rückenfigur – gestalterisch variierte. Die Darstellung des Gesichts blieb dabei weitestgehend ausgespart, so daß Alexandra hier in erster Linie mit ihrem ideal proportionierten Leib zu sehen ist. Die Schönheit des nackten Frauenkörpers, die Sanftheit und die Grazie, die selbst der Rückenansicht einer weiblichen Bildfigur zu eigen ist, ist das eigentliche Thema dieser Darstellungen, die als Hommage an Alexandra, zugleich aber auch als Hommage an die weibliche Rückenfigur ganz allgemein zu deuten sind.

Zeitgleich mit den Rückenakten von 1991 und 1992 entstanden auch einige Arbeiten, auf denen Alexandra von vorne wiedergegeben wird. Zu diesen Bildern zählt unter anderem das große Gemälde *Alexandra im Rapsfeld* (Abb. 521), auf dem die junge Frau gleich zwei mal zu sehen ist: links im Mittelgrund des Bildes mit gespreizten Beinen, eingewinkelten Knien und genießerisch in die Höhe gerecktem Gesicht als am Boden hockende Aktfigur sowie rechts vorne als mit schwarzen Stöckelschuhen ausgestattete, eigentlich in Rückenansicht mit dem Kopf nach rechts bildflächenparallel am Boden liegende, ihren Oberkörper jedoch nach der Art einer liegenden *Figura serpentinata* nach oben drehende Aktfigur, die ihre Schultern flach auf den Boden drückt, ihr Ge-

sicht bildauswärts richtet und mit entspannter Miene dem Betrachter über ihre Schulter hinweg entgegenblickt. Während die erste Figur motivisch auf einige bereits 1990 geschaffene Darstellungen der mit gespreizten Beinen nackt am Boden knienden und ihr Gesicht himmelwärts richtenden Alexandra zurückgeht (Abb. 293), hat die zweite Figur ihren ikonographischen Vorläufer in dem 1982 ausgeführten Gemälde *Birgit mit schwarzem Panther*, auf dem die damalige Freundin des Künstlers in einer ähnlich geschraubten Körperhaltung am Boden liegt (Abb. 341).

Einerseits handelt es sich bei *Alexandra im Rapsfeld* schlicht um das Doppelporträt von Alexandra beim Sonnenbad oder bei der Siesta. Andererseits ist es zugleich als Personifikation der toskanischen Feldlandschaft zu verstehen, die durch Alexandra in der Gestalt zweier wohl proportionierter Aktfiguren repräsentiert wird. Diese Figuren stehen symbolisch für die Fruchtbarkeit der toskanischen (Raps-)Felder und erinnern in ihrer metaphorischen Bedeutung an die antiken Göttinnen der Feldfrüchte (Ceres) oder der Fruchtbarkeit (Flora und Venus). In diesem Zusammenhang ist auf die ikonographische Verwandtschaft der rechts auf dem Bild gezeigten Liegenden mit dem Typus der gleichermaßen von hinten gesehenen liegenden Venus hinzuweisen, wie sie Diego Velázquez gemalt hat (Anm. 91) und wie sie als schönhintrige Frauenfigur typologisch bis in die Antike zurückverfolgt werden kann. Die liegende Alexandra, so läßt sich aus der ikonographischen Tradition ableiten, erweist sich als neue Venus und in diesem Zusammenhang als die persönliche Liebesgöttin des Künstlers.

Etwas anders verhält es sich mit der links am Boden sitzenden Aktfigur, die in der Geschichte der bildenden Kunst keine ikonographische oder figurentypologische Vorläufer hat, sondern sich als originäre Erfindung Castellis erweist. Dennoch hat auch diese Figur mit ihren üppigen Brüsten und der zwischen den gespreizten Schenkeln unverhohlen dem Betrachter zur Ansicht gebotenen Scham eine auf Fruchtbarkeit und nährende Funktionen hinweisende symbolische Bedeutung. In diesem Sinne ist das Gemälde *Alexandra im Rapsfeld* weniger unter dem Aspekt der adaptiven Porträtgenauigkeit zu sehen, auch nicht unter dem der Darstellung einer realweltlichen Alltagsszene, sondern eher unter dem des Rollenporträts, das den Bildfiguren einen inhaltlich übergeordneten, über die Persönlichkeit des Modells an sich hinausweisenden Bedeutungszusammenhang verleiht.

Allegorische Sinnzusammenhänge sind auch auf weiteren Alexandra-Porträts auszumachen, die 1991 und 1992 entstanden sind und auf denen die Bildfigur verschiedentlich in frontaler Vorderansicht wiedergegeben wurde. Diese Darstellungen lassen sich in drei Gruppen unterteilen: in Darstellungen von Alexandra mit erhobenen Armen, in Darstellungen von Alexandra auf einem Drehhocker und in Darstellungen von Alexandra als Torso. Die Darstellungen von Alexandra mit erhobenen Armen zeigen die junge Frau als nackt dem Betrachter gegenüber stehende Bildfigur, die ihre Arme in tänzerischen Ausdrucksbewegungen weit in die Höhe genommen hat: manchmal mit ausgestelltem Spielbein (Abb. 522), manchmal mit geschlossenen Beinen und leichtem Hüftknick (Abb. 523). Die labilen, aus der Bewegung heraus zustande gekommenen Körperhaltungen dieser Figuren gehen auf tänzerische Übungen zurück, die Alexandra vor dem Künstler aufgeführt hat.

Auf *Alexandra mit Tattoo* (Abb. 522) erscheint die junge Frau vor dem Hintergrund einer mit archaischen Zeichen schwarzfigurig bemalten Wandfläche. Sie selbst ist von den Brüsten bis zum Bauch und von den Oberschenkeln bis zu den Knöcheln mit einer hellen, sich auf dem ockerfarbenen Inkarnat nur schwach abzeichnenden Tätowierung versehen, die sie wie eine Eingeborene während eines rituellen Ausdruckstanzes erscheinen läßt. Zu dieser Erscheinungswirkung passen ihre primitivistische Nacktheit sowie die farbigen Wangenstreifen und die Schwarzfärbung der Augenränder, die sie wie eine Schamanin aussehen lassen. Während Alexandra den Kopf etwas zur Seite genommen hat, blickt sie dem Betrachter aus den Augenwinkeln heraus entgegen. Anders

als das Gesicht, das im halben Profil nach links zu sehen ist, zeigt sie ihren unbedeckten Körper strikt von vorne. Durch das Anheben der Arme erfährt ihr Leib eine optische Streckung, die ihn graziös und schlank erscheinen läßt. Graziös ist auch die Beinhaltung, die das rechte Bein der Figur als Standbein und das ausgestellte linke Bein als Spielbein definiert. Der Oberkörper wird auf der Standbeinseite im Bereich der Taille deutlich gestaucht, während die Spielbeinseite elegant in die Länge gestreckt wird. Zu einem kontrapostischen Ausgleich kommt es dabei allerdings nicht. Der Oberkörper driftet mit den in die Höhe gerichteten Armen und dem leicht zur Seite genommenen Kopf dem linken Bildrand entgegen, das Spielbein hingegen weist mit seinem ausgestellten Knie in Richtung des rechten Bildrandes. Das Standbein formiert eine stabile Senkrechte, die in der von links nach rechts ausschlagenden Mittelachse des Oberkörpers keine Entsprechung findet. So gibt es in der Tektonik der Figur keinen Ausgleich von Rechts und Links, keine symmetrische Gliederung und trotz des senkrechten Verlaufs des Standbeins auch keinen statischen Halt. Alles an diesem Körper ist in Bewegung und befindet sich gegenüber den anderen Teilen im Ungleichgewicht. Auf diese Weise wirkt die Figur der Alexandra gezielt und mit ihren Ausdrucksbewegungen artifiziell auf die Anwesenheit des Betrachters ausgerichtet, zu dem sie mit durchdringendem Blick in einen stummen Dialog zu treten scheint.

Die symbolische Bedeutung dieses Bildes leitet sich von der Figur mit ihren tänzerischen Ausdrucksbewegungen ab und von der im Hintergrund gezeigten Wandmalerei, die aus archaischen Strichfiguren, langbeinigen Pferden und abstrakten Zeichen besteht. Diese Zeichen erinnern teilweise an Keilschriften, teilweise an altertümliche Grundrißpläne und manchmal an gebogene Pfeile. Dabei handelt es sich nicht um eine realweltlich geschaute, die Bildfigur authentisch hinterfangende Wanddekoration, sondern um eine virtuelle Umgebung. Alexandra ist auf diesem Gemälde „vor dem Hintergrund“ archaischer ritueller Bedeutungszusammenhänge zu sehen. Sie erscheint in der Rolle einer Schamanin, die mit ihren tänzerischen Ausdrucksbewegungen die Götter (Gottheiten der Jagd, der Pferdezucht, vielleicht auch der Fruchtbarkeit) gnädig zu stimmen versucht. Inspiriert wurde Castelli zu der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds durch seine Reise nach Polynesien, wo er auf entsprechend verzierten Gebrauchsgegenständen und gleichlautend bemalten oder tätowierten Menschenleibern ähnlichen Ornamenten begegnete. Die stilisierten Pferde beziehen sich auf den von Alexandra betriebenen Reitsport und ihre Liebe zu Pferden. In Verbindung mit den aus der Volkskunst der Südsee abgeleiteten Zeichen und Ornamenten definiert sie sich als tänzerisch sich gebende Bildfigur, die Zauberpriesterin und Personifikation des Weiblichen in einem ist und mit ihrem rituellen Braut- bzw. Fruchtbarkeitstanz sowohl die Götter als auch ihren Gatten beschwört, ihr viele gesunde Kinder zu schenken.

Auf solchen Darstellungen, auf denen Alexandra dem Betrachter mit geschlossenen Beinen gegenübersteht, entfällt dieser rituelle bzw. kultische Bedeutungszusammenhang (Abb. 523). Auch diese Gemälde zeigen Alexandra mit tänzerischen Ausdrucksbewegungen und in die Höhe gestreckten Armen als dem Betrachter entgegenglickende Aktfigur, allerdings wird sie dabei von einem unregelmäßig gegliederten Muster hinterfangen, das sich wohl in seiner strukturellen Anordnung, kaum aber in seiner Farbigkeit von dem binnenfigurlichen, dort gleichermaßen abstrakt aufgelösten Muster unterscheidet. Bei diesen Darstellungen kommt der Betrachter kaum auf den Gedanken ritueller, kultischer oder archaischer Bedeutungszusammenhänge, nicht aufgrund des körper-sprachlichen Ausdrucks der Figur, nicht aufgrund ihres abstrakten Binnenmusters und nicht aufgrund des abstrakten Hintergrunds. Stattdessen wirkt Alexandra mit ihrer modischen Hochfrisur diesseitig und heutig. Ihr Blick zum Betrachter ist nicht ganz frei von erotischen Konnotationen und wirkt nicht zuletzt wegen des freundlichen Gesichtsausdrucks, den Alexandra dem Betrachter entgegenbringt, und wegen des kessenen Hüftschwungs, den sie in einer verhaltenen Bewegung ausführt, durchaus provozierend (Abb. 524). Besonders dann, wenn

Alexandra nicht in der Frontalen, sondern von der Seite zu sehen ist, sie mit übereinandergeschlagenen Beinen ihr Becken lasziv nach vorne schiebt, sie ihren Oberkörper weit nach hinten lehnt und ihr Gesicht in Richtung des Betrachters wendet, dabei allerdings ihre Augen genießerisch geschlossen hält, ist ihr körpersprachlicher Ausdruck verführerisch, sinnlich und erotisch zugleich (Abb. 525).

Eine weitere Reihe ganzfiguriger Darstellungen zeigt Alexandra vor einem tuchverhangenen Möbelstück – einem überdimensionalen Sessel vielleicht oder einem verdeckten Karmin, wie er im großen Zimmer der Wohnung in der Rue Alfred Stevens am Place Pigalle an der seitlichen Stirnwand anzutreffen ist (Abb. 526 ff). Dabei gibt es einige Ausführungen, auf denen die beinahe farblos gestaltete Alexandra vor dem mit einem dunkelblauen Tuch verdeckten Möbel mit hellblauem und rotem Hintergrund erscheint (Abb. 526), sowie einige beinahe farblos ausgeführte Versionen, auf denen die in weiten Bereichen farblich ausgespart gebliebene Bildfigur vor schwarzen Draperien zu sehen ist (Abb. 527 f). Auf diesen Bildern wurde Alexandra nur an wenigen Stellen mit dünnflüssig aufgetragenem lichtem Ocker farblich akzentuiert, wobei sich die Farbe gelegentlich mit der druckstark ausgeführten Bleistiftzeichnung verbunden hat und ins Graue changiert. Auf der Darstellung Abb. 528 wirkt die dreiviertelfigurig wiedergegebene Frauengestalt mit ihrem koketten Hüftschwung zwar in sich bewegt, doch mit den eng zusammengenommenen Beinen zugleich so, als stünde sie mit beiden Füßen fest auf dem Boden. Etwas anders verhält es sich bei den ganzfigurigen Porträts Abb. 526 und Abb. 527, auf denen sie in diagonaler Schräge die Bildfläche durchmißt und erscheint, als würde sie mit ihrem Gesäß an dem hinter ihr befindlichen Möbel lehnen, dessen Tuch nicht nur das darunter befindliche Möbel bedeckt, sondern auch die Region links davon sowie den Boden davor. Selbst das auf den früheren Darstellungen als Standbein behandelte rechte Bein der Bildfigur wurde jetzt in die Schräge genommen, so daß die Position der Alexandra instabil wirkt und so, als würde sie, gerade auch mit den überkreuz genommenen und auf die Zehenspitzen gestellten Füßen, jeden Augenblick umkippen.

Statischen Halt gewinnt die Figur lediglich durch das Anlehnen an das hinter ihr befindliche Möbel und durch die nach oben gerichteten Arme sowie die dort an einen unsichtbaren Angelpunkt fixierten Hände, deren Position es genauer zu betrachten gilt: Auf der Darstellung Abb. 527 erkennt man im Bereich der rechten Hand der Figur den beinahe rechtwinklig abgeknickten Handrücken und die in die Höhe gerichteten Fingerglieder. Die linke Hand der Figur scheint zwar geradeaus gestreckt zu sein, weist allerdings im Bereich der Fingerwurzel ebenfalls eine leichte Beugung auf, die im Zusammenhang mit dem senkrecht aufragenden, seinerseits im Bereich der Kuppe ausgebogenen Daumen darauf hindeutet, daß sich die Figur an einem Unterzug, vielleicht einem Balken oder einem Türsturz abstützt. Um ihre instabile Körperhaltung einnehmen zu können, dies belegt die charakteristische Position der Hände, begab sich Alexandra unter einen rechtwinklig abgeschlossenen Unterzug, der sich knapp oberhalb ihres Kopfes befunden hat. Motivisch blieb dieser Unterzug allerdings ausgespart, so daß er für den Betrachter nicht zu sehen ist. Auf der Darstellung Abb. 528 scheint sich die Figur direkt unterhalb dieses Unterzuges zu befinden. Sie steht aufrecht und lehnt ihre Finger an die Wange dieses Unterzuges, während die Daumen stützend an dessen Unterseite Halt zu finden scheinen. Auf den beiden anderen hier gezeigten Darstellungen (Abb. 526 f) hingegen ist sie etwa einen Schritt weit hinter diesem Unterzug getreten, lehnt – der eingezogene Bauch und die frei schwingenden Brüste deuten darauf hin – ihren Oberkörper zur Seite und zugleich nach vorne und klammert sich so zwischen den Unterzug und den Boden. Interessant, daß Castelli auf die Wiedergabe des Unterzuges, bei dem es sich vermutlich um einen Türsturz handelt, völlig verzichtete, er auf einigen Bildern die obere Formatgrenze mit dem motivisch ausgespart gebliebenen Unterzug sich decken ließ und auf

diese Weise, während er sonst den Betrachter über die räumlichen Verhältnisse der Szene im Unklaren ließ, das Bild an sich und seine Kanten zum Agitationsraum der Bildfigur erklärte (Abb. 526).

Anders als das Bildnis *Alexandra mit Tatroo* (Abb. 522), das mit seinem symbolträchtigen Hintergrund auf archaische, kultische oder auch rituelle Bedeutungszusammenhänge hinweist und auf dem die Porträtierte in der Rolle einer Mittlerin zwischen der geheimnisvollen Welt der Mythen und dem Hier und Jetzt des Betrachters erscheint, wirkt Alexandra auf den zuletzt genannten Bildern als zwischen Fußboden und unsichtbarem Unterzug eingespannte Diagonalfigur diesseitig und jetztzeitig. Unterstützt wird dieser Eindruck nicht nur durch das tuchverhangene Möbelstück, das dem Geschmacksideal der Postmoderne zu entsprechen scheint (möglicherweise auch ganz pragmatisch mit einer aktuellen Möbellieferung zu tun hat), nicht nur durch die zeitgemäße, gestisch bewegte Malweise, sondern auch und gerade durch die zwar außergewöhnliche, trotzdem keineswegs kapriziös erscheinende, vielmehr mit ungekünstelter Lässigkeit eingenommene Körperhaltung der Figur sowie durch den mimisch verhaltenen, manchmal teilnahmslos wirkenden Gesichtsausdruck, mit dem sich Alexandra den Blicken des Betrachters präsentiert. Diese natürliche Lässigkeit ist auch anderen Darstellungen Alexandras mit erhobenen Armen zu eigen, etwa dem motivisch zum Kniestück verkürzten, gestalterisch in strahlender Buntheit ausgeführten Bildnis Abb. 529. Diese Darstellungen scheinen ganz dem Hier und Jetzt der Bildfigur verpflichtet zu sein. Sie verstehen sich als eine Hommage an die Schönheit Alexandras, die in ihrer ostentativ dem Betrachter zur Ansicht gebrachten Selbstrepräsentation ohne übergeordnete inhaltliche Bedeutung auf nichts anderes zu verweisen scheint als auf sich selbst. In diesem Sinne handelt es sich bei diesen Arbeiten trotz der außergewöhnlichen Körperhaltung der Bildfigur um authentische Individualporträts. Sie zeigen Alexandra in ihrer natürlichen Unbefangenheit so, wie sie war: sportlich, graziös und von spontanem Wesen. In diesem Sinne wirken diese Bilder ungekünstelt und wie aus dem Leben gegriffen.

Mit gleichermaßen natürlichem Gesichtsausdruck präsentiert sich Alexandra dem Betrachter auch auf den Darstellungen einer weiblichen Aktfigur auf einem Drehhocker (Abb. 530). Während sie ihr rechtes Bein mit den Zehenspitzen locker vom Boden abstützt, hat sie ihr linkes Bein gegenüber dem gerade aufgerichteten Oberkörper fast im rechten Winkel zur Seite genommen und mit dem Unterschenkel so stark eingeschlagen, daß die Ferse ihres Fußes beinahe den Bereich ihrer nackten Scham berührt. Geschickt lenkt sie dabei den Blick des Betrachters auf diese intime Region ihres Körpers, doch verstellt sie ihn zugleich in scheinbar absichtsloser Beiläufigkeit mit ihrer linken Ferse. Ihre Hände hat Alexandra in die Hüften gestemmt. Die Ellbogen zeigen dabei spitz nach außen, ihren Kopf hat sie gerade aufgerichtet. Offenen Blickes, selbstbewußt und durchaus mit einigem Stolz schaut sie dem Betrachter entgegen. Ein wenig erinnert ihre Körperhaltung an die eines Fakirs, der konzentriert und mit regungsloser Miene die Schmerzen, die er sich zufügt, zu ignorieren versucht. Das hochgesteckte Haar mit der roten Schleife über der Stirn wirkt dabei wie die motivische Reminiszenz an den Turban eines indischen Zauberkünstlers, der sich selbst paralysiert und im Zustand höchster Konzentration die Gesetze der Schwerkraft überwindet.

Bei dem Drehstuhl, auf dem Alexandra Platz genommen hat, handelt es sich um den Modellhocker eines Bildhauers: um jene höhenverstellbare Arbeitsplatte, auf der das Modell unter dem ständigen Hin- und Herbewegen des Drehtellers von allen Seiten bearbeitet werden kann. Dieser Modellhocker läßt eine Reihe von Assoziationen zu, deren inhaltliche Bedeutungen mit dem Verhältnis zwischen Künstler und Modell, zwischen gesehener Wirklichkeit und Werk, zwischen Natur und Abbild bzw. zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen zu tun haben. Erinnerungen an Pygmalion werden wach, an die Geschichte jenes Bildhauers, der das Idealbild einer formvollendeten Frau geschaffen hat und sich in diese Skulptur so unsterblich verliebte, daß

Aphrodite sie auf sein Flehen hin zum Leben erweckte¹⁶⁷. Auf ihrem Modellhocker wirkt Alexandra wie das Fleisch gewordene Ideal des Künstlers. Sie ist seine neue Galatea. Die göttliche Fügung, die Pygmalion zuteil geworden ist, scheint sich bei Castelli zu wiederholen. Alexandra ist die leibliche Inkarnation seiner Vorstellungen vom äußeren Erscheinungsbild einer in ihrer Vollkommenheit idealisch erträumten Frau.

Die letzten Alexandra-Bilder, die in dieser Werkphase entstanden sind, stehen motivisch im Zusammenhang mit den Hodler-Bildern von 1991 und nähern sich auch stilistisch an diese sowohl farblich als auch pinselrhythmisch beruhigten Darstellungen an (Abb. 531). Sie zeigen vor gestalterisch unbehandelt gebliebenem Hintergrund nahansichtig und das Bildformat sprengend den Torso der nackten Alexandra mit ihre Brüste bedeckenden und zugleich die Scham verbergenden Arm- und Handhaltungen. Typologisch entsprechen diese Torso ganz den Frauen der 1991 entstandenen Gemälde *Erwartung* (Abb. 498) oder *Enthüllung* (Abb. 495) bzw. solchen motivisch mit diesen Bildern im Zusammenhang stehenden einfigurigen Darstellungen (z. B. Abb. 509). Sie konzentrieren sich auf die Abbildung des schamhaft zugedeckten Leibes, dessen Gesicht dem Betrachter verborgen bleibt. Der Torso ist nur durch den Bildtitel oder durch den Vergleich seiner körperbaulichen Merkmale mit den Figuren anderer Darstellungen als figürlicher Ausschnitt zu identifizieren, der nach Alexandra als Modell geschaffen wurde. Als motivische Variation dieser Bildfigur erweisen sich die Darstellungen der mit beiden Händen ihre Scham bedeckenden Alexandra (Abb. 532). Auf diesen Bildern ist, anders als auf den anderen Darstellungen dieser Torso-Reihe, am oberen Bildrand wenigstens noch das untere Drittel des Kopfes der jungen Frau zu sehen. Der Ausschnitt des Gesichts ist so groß, daß mit der Silhouette des Kinns und der Wangen, mit dem Mund und der Nasenkuppe sowie mit den langen, über die Schultern fallenden Haaren genügend Erkennungsmerkmale wiedergegeben wurden, die Bildfigur als das Porträt von Alexandra zu identifizieren.

Auf dem Gemälde *Torso* Abb. 533 variierte Castelli das Motiv der mit erhobenen Armen zwischen dem Fußboden und einem Unterzug eingespannten Alexandra, wobei er die Dehnung des Körpers jetzt noch extremer als auf den früheren Bildern hat ausfallen lassen. Dreht man das Bild um 90 Grad nach rechts und vergleicht man die jetzt querformatige Darstellung mit den liegenden Frauen aus der Serie *Der Schlaf* (Abb. 1044) oder mit den liegenden Landschaftsakten (Abb. 354), wird deutlich, daß diese extreme Körperhaltung ebenfalls aus einer eingewinkelten Liegeposition heraus zustande gekommen ist. Das Motiv der nackt am Boden liegenden Alexandra wurde aus der Horizontalen in die Vertikale überführt, wodurch aus der einstmals liegenden Bildfigur eine vermeintlich stehende geworden ist. Aus dieser Drehung des Ursprungsmotivs erklärt sich die in der Aufrechten so eigentümlich wirkende Streckung des Halses am oberen Bildrand und begründet sich auch der Verzicht auf die Darstellung des Kopfes, der in der Aufrechten, so der Künstler das vormals horizontale Motiv so und nicht anders wiedergegeben hätte wie auf den Darstellungen liegender Frauen, perspektivisch verzerrt und anatomisch unstimmig erschienen wäre. Es zeigt sich, daß für die Entscheidung, die Bildfigur in ausschnittthafter Enge als Torso wiederzugeben, durchaus solche ästhetische Gründe eine Rolle spielten, die sich aus der spezifischen Position des zur Anschauung gebrachten nackten Leibes ergeben haben.

Ähnlich wie auf einigen früheren Darstellungen, wurde der Figur auch auf diesem Bild eine mit weißer Farbe ausgeführte Tätowierung auferlegt. Diese Tätowierung, welche die Bildfigur in Erinnerung an die Hochzeitsreise von Luciano und Alexandra in die Südsee und in Erinnerung an die dort gesehenen Tätowierungen als Braut charakterisiert, betrifft ausschließlich die Beine bis zum Hals des Oberschenkels, wo sie entlang einer unsichtbaren, zur Beckenachse parallel verlaufenden Grenze endet. Sie besteht aus abstrakten Zeichen, die in Bändern zusammengefaßt sind und wie urtümliche Schriftzeichen anmuten. Interessant ist der Vergleich dieser Zei-

¹⁶⁷ Ovid, *Metamorphosen*, 10, 243-297.

chen mit denen des Bildes *Alexandra Tattoo* (Abb. 508), die einander spiegelbildlich entsprechen. Daran zeigt sich, daß die Zeichen nicht zufällig entstanden sind, sondern nach dem Vorbild einer Originalvorlage. Allerdings interessierte sich Castelli weniger für die ursprüngliche Bedeutung der polynesischen Zierformen als vielmehr für ihre ornamentale Erscheinung an sich. Alleine die *Möglichkeit*, daß dieses Ornament eine geheime Botschaft enthalten *könnte*, genügte dem Künstler, der Tätowierung eine mit dem Brautstatus der Bildfigur, mit ihrer Weiblichkeit und mit ihrer Fruchtbarkeit in Verbindung stehende Bedeutung zuzuschreiben – eine Bedeutung, deren letzte Details dem Betrachter ebenso verschlossen bleiben wie sie dem Künstler selbst verschlossen geblieben sind und die den Torso zum Träger einer geheimnisvollen Botschaft werden lassen. Erneut steht das Bildnis der Alexandra im Bedeutungszusammenhang mit der Figur einer polynesischen Schamanin.

Von exotischer Erscheinung sind auch die dreiviertelfigurig ausgeführten Porträts, die Alexandra vor gestalterisch ausgespartem Hintergrund als am ganzen Körper tätowierte Nackte zeigen (Abb. 534-536). Auf ihnen steht die Figur dem Betrachter frontal gegenüber und bedeckt sie mit den Händen ihre Brüste. Typologisch stammt die im unmittelbaren Vordergrund des Bildes angesiedelte Figur ebenfalls aus der Hodler-Serie (vgl. Abb. 497) bzw. aus den parallel zu diesen Darstellungen geschaffenen einfigurigen Werken, auf denen Alexandra als ihre Brust bedeckende Aktfigur zu sehen ist (Abb. 505 ff). Gestalterisch unterscheiden sie sich von den Bildern des Vorjahres nur unwesentlich und überwiegend darin, daß das Inkarnat der Figur jetzt nicht mehr in einem gelblichen, manchmal mit schwarzer Farbe abgeschattierten Ocker wiedergegeben wurde, sondern in etwas dunklerem Ocker, das zuweilen ins Dunkelbraune (Abb. 535), manchmal ins Sienabraune oder gar ins Rötliche überspielt (Abb. 534). Schwarzsattierungen sind dabei nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Sie betreffen insbesondere einige Partien des Gesichts, die Halsregion, den Achselbereich sowie die durch die Hände verdunkelten Gegenden unterhalb der Brust. In der Bauchregion und im Bereich des Unterleibes sind schwarze Sattierungen eher selten, wobei dort auf eine Tätowierung der Figur meist vollständig verzichtet wurde (Abb. 536). Die aus etwa einem halben Dutzend Bildern bestehende Serie wurde mit Bleistift und Ölfarbe auf 160 x 120 cm großen Blättern geschaffen, auf denen die Figur in Überlebensgröße dem Betrachter entgegenblickt. Der Hintergrund dieser Bilder ist – von einigen wie versehentlich aufs Papier geratenen Farbkleckschen und Rinnsalen abgesehen – gestalterisch ausgespart geblieben. Dies macht den zweiten Unterschied der 1992 geschaffenen Bilder gegenüber denen von 1991 aus, deren Hintergrund gelegentlich bunt gestaltet oder abstrakt ornamentiert gewesen ist (z. B. Abb. 505). Der fehlende Hintergrund läßt diese Darstellungen wie Studien erscheinen, und doch – das überlebensgroße Format sowie die porträtgenaue Wiedergabe der Figur deuten darauf hin – sind sie eigenständige Bilder, deren „Hintergrundlosigkeit“ mittlerweile auch in anderen motivischen Zusammenhängen zu einem Stilmerkmal des Künstlers geworden ist und sogar auf einigen vielfigurigen Darstellungen verschiedentlich beobachtet werden kann (z. B. Abb. 495).

Wie auf einigen Darstellungen des Vorjahres (z. B. Abb. 495 oder Abb. 510), so kam es auch jetzt gelegentlich zu einer Verdoppelung der Figur, die entweder unverändert neben einander wiedergegeben wurde (Abb. 536) oder aber in leicht abweichenden Posen wie Zwillingsschwestern neben einander zu sehen ist (Abb. 535). Dabei behandelte Castelli die Figuren wie unterschiedliche Personen. Alleine die porträtgenaue Wiedergabe der Gesichter gibt dem Betrachter zu erkennen, daß es sich bei ihnen um die gleiche Person handelt, die in verschiedenen Körperhaltungen wiedergegeben wurde.

Nach niemandem anderen als nach Alexandra als Modell schuf Castelli anfangs der 90er Jahre seine Frauenbilder, wobei er seine Geliebte nicht selten im akkumulierten Nebeneinander zeigte und so, wie er sie sich wünschte: nackt, rein und unschuldig, sich ihrer körperlichen Reize durchaus bewußt, doch nicht mit ihnen

prahlend, nicht kokett, sondern eher zurückhaltend und von empfindsamem Wesen. Sie erscheint auf den Bildern des Künstlers in natürlicher Nacktheit und in der unspektakulären Präsentation ihrer selbst auch dann, wenn sie sich den Blicken des Betrachters als exotische, am ganzen Körper tätowierte Bildfigur zur Ansicht bringt. Alexandra gleicht auf diesen Bildern einer modernen Venus. Sie besticht durch die Reinheit ihres Leibes und durch die Schönheit ihres Gesichts. Dabei hat sich der Künstler allmählich vom Typus des personenzentrierten Individualporträts verabschiedet und sich immer stärker dem überindividuellen Figurenbild zugewendet. Am Ende dieser Entwicklung standen motivisch isolierte Bildfiguren, die mit ihren wohlproportionierten Körpern zu gleichen Teilen das Wesen der Alexandra und das Mysterium des Weiblichen repräsentieren (Abb. 537).

Nach 1992 entstanden nur noch einige wenige Bilder, auf denen Alexandra tatsächlich als Modell zu erkennen ist. Sie zeigen die Geliebte des Künstlers in der Rolle der *Lilly la tigresse*, benannt nach einem der populärsten Nachtclubs am Place Pigalle. Auf diesen Darstellungen erscheint die Bildfigur in der lasziven Pose eines Go-go-Girls an einer Eisenstange (Abb. 538). Um die erotische Reize ihres nackten Körpers zur Geltung zu bringen, formt die im halben Profil nach links gesehene Frau ein ausgeprägtes Hohlkreuz. Zugleich hat sie ihre Arme in die Höhe genommen und umfaßt sie mit ihren Händen den Schaft jener über die obere Formatgrenze des Bildes hinausragenden Eisenstange, die sie mit ihren Schultern und mit dem Gesäß sacht berührt. Das Gesicht der Figur ist von ihrem linken Arm so stark verdeckt, daß es kaum mehr als das Gesicht der Alexandra zu erkennen ist. Die wohlgeformten Brüste und die mit roter Farbe signalhaft hervorgehobenen Brustwarzen, das unter dem Hohlkreuz zurückgeschobene Becken und der sehnsuchtsvolle Blick, den Alexandra ins Jenseits des Bildes richtet, die eleganten Kurven ihres Rückens, ihres schlanken Gesäßes und die zierliche Taille sind von lasziver Ausstrahlung und wirken selbst dann auf den Betrachter verführerisch und begehrenswert, wenn die Bildfigur seiner Anwesenheit nur wenig Beachtung schenkt. Trotz des seitwärts gerichteten Blicks erweist sich die Körperhaltung, die Alexandra (alias Lilly) eingenommen hat, und die Perspektive, in der sie gesehen wird, als wohlüberlegt und durchaus auf die Anwesenheit eines Betrachters hin kalkuliert. Die mit kräftigen Farben unter der weitläufigen Aussparung des Malgrunds in bewegten Rhythmen ausgeführte Fingermalerei im Hintergrund trägt mit dazu bei, diesen Bildern einen expressiven Ausdruck zu verleihen, der das figürliche Motiv um haptische Qualitäten erweitert. Diese Bilder sind körperlich durch und durch und erzählen von der erotischen Ausstrahlung des nackten Leibes einer jungen, in aufreizender Pose sich dem Betrachter anbietenden Frau.

Die Gemälde aus der Reihe *Lilly la tigresse* waren vorläufig die letzten Bilder, die Castelli nach Alexandra als Modell geschaffen hat. Er hatte sich inzwischen auf die Suche nach neuen gestalterischen Mitteln begeben, was sich auf der zuletzt genannten Darstellung Abb. 538 mit der im Hintergrund gezeigten Fingermalerei bereits angekündigt hat. Mit der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen fand Castelli bald auch zu neuen Themen. Die *Strumpfmasken*-Bilder entstanden (Abb. 951 f), erste Schilderlandschaften (Abb. 1140) und erste *Pigalle*-Bilder (Abb. 437), die schließlich in die motivisch sich selbst überlagernden und drehbaren *Revolving Paintings* mündeten, auf denen ab Mitte 1994 dann auch wieder das Porträt der Alexandra zu sehen sein sollte (z. B. Abb. 1141). Von da an und bis heute war das Porträt von Alexandra bzw. das nach ihr als Modell geschaffene Frauenbild neben dem Selbstbildnis des Künstlers die von Castelli am häufigsten in Angriff genommene Bildaufgabe, mit der er sich immer wieder aufs neue beschäftigte. So erweist sich Alexandra als die wichtigste Bezugsperson im privaten wie im beruflichen Leben des Künstlers, die auf die Ikonographie seiner Bilder über viele Jahre hinweg einen nachhaltigen Einfluß ausüben sollte.

Alles in allem, so läßt sich zusammenfassen, war Alexandra für Castelli binnen kürzester Zeit zum wichtigsten, von 1989 an gar zum alleinigen weiblichen (Akt-)Modell geworden und blieb sie es mit einer kurzen Un-

terbrechung um 1993/94 schließlich bis heute. Alexandra genoß das größte Vertrauen des Künstlers und war ihm als dessen Ehefrau stets und in allen von ihm gewünschten Posen als Modell verfügbar. Castelli zeigte sie im personenspezifischen Individualporträt ebenso wie im Rollenporträt oder auf solchen nach ihr als Modell geschaffenen Frauenbildern, auf denen sie als Prototyp des Weiblichen zu sehen ist. Oft versinnbildlicht sie, ohne dabei mit ihrem körpersprachlichen Ausdruck ins Obszöne abzugleiten, erotische Bedeutungsinhalte oder erscheint sie in metaphorischen Bedeutungszusammenhängen als allegorische Bildfigur.

Motivisch und stilistisch verhalten sich die Alexandra-Bilder gegenüber den früheren Frauenbildern von Luciano Castelli und gegenüber den Bildnissen seiner früheren Freundinnen eher unspektakulär und ruhig. Vorbereitet wurde diese Entwicklung auf den Darstellungen nach Birgit Hoffmeister und auf denjenigen Bildern, die Castelli nach Alida als Modell geschaffen hat. Waren es dort die zurückhaltenden Wesensarten der Modelle, so war es hier der ins Metaphorische überspielende Sinngehalt, der Castelli zu den gemäßigeren Erscheinungsformen seiner Bilder anregte. Das Spielerische oder auch das Lyrische, das den späten Birgit-Porträts und den Darstellungen von Alida zu eigen war, wurde auf den Alexandra-Bildern um den Aspekt der sinnbildlichen Bedeutungsebene erweitert, der über das natürliche Wesen des Modells und seine authentischen Charaktereigenschaften hinausgeht. Das Leitthema der Alexandra-Bilder ist das Beziehungsverhältnis zwischen Mann und Frau im allgemeinen und zwischen Castelli und seiner Geliebten im besonderen. Ihre Motive sind vielfältig, doch ihre inhaltliche Bedeutungen haben fast immer mit den erotischen Reizen des nackten Körpers zu tun. Sie sind Hommagen des Künstlers an das Weibliche schlechthin und Hommagen an Alexandra zugleich, die für Castelli den Prototyp des Weiblichen in idealer Weise verkörperte und bis heute verkörpert.

4.1.1.7.7 Zusammenfassung

Von jeher spielten die Freundinnen des Künstlers im privaten Leben von Luciano Castelli wie auf seinen Bildern eine wichtige Rolle. Castelli lebte mit ihnen, unternahm mit ihnen seine Streifzüge durch die Welt der Phantasie und hielt sie auf Porträtdarstellungen und Figurenbildern fest: auf persönlichkeitszentrierten Individualbildnissen, auf Rollenporträts oder auf allegorischen Figurenbildern. Seine Neigung, das persönliche Umfeld in die Motive seiner Werke einzubeziehen, läßt sich bereits am Beginn seines künstlerischen Schaffens beobachten, als er die Geschehnisse des Alltags festgehalten und jene Personen dargestellt hat, die an diesen Begebenheiten beteiligt gewesen sind. Zu diesen Personen zählen außer den Eltern des Künstlers und seinen Geschwister insbesondere seine Freunde und seine Freundinnen. Als stilisierte Figuren tauchen sie bereits auf den Darstellungen aus den *Gemalten Tagebüchern* auf (z. B. Abb. 3 f) sowie in einigen kleinen Plastiken aus Ton (Abb. 12 f). Wohl sind die persönlichen Bezugspersonen des Künstlers in diesen Werken nicht porträtgenau wiedergegeben, viel zu grob sind sie auf diesen Darstellungen ausgeführt, aber doch wurden sie mit einigen charakteristischen Merkmalen ihres Äußeren ausgestattet, die zu erkennen geben, daß es sich bei ihnen um ganz bestimmte, aus dem privaten Umfeld des Künstlers stammende Personen handelt.

Porträtgenaue, das äußere Erscheinungsbild naturgetreu wiedergebende Darstellungen entstanden erst ab 1973, zu jener Zeit also, da Castelli unter dem Eindruck der Bilder seines Künstlerfreundes Franz Gertsch stilistisch der Malerei des Fotorealismus nahestehende Bilder schuf. Darunter zählen einige Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als *Lucille*, Porträts seiner Freunde aus Luzern und die Darstellung seiner Freundin Ma-

rina, die Castelli an der Seite seiner Selbst im Doppelbildnis porträtierte (Abb. 54). Dieses erste detailgetreue Bildnis der Freundin des Künstlers zeigt bereits einige charakteristische Erscheinungsmerkmale, die auch auf späteren Darstellungen dieses Themenkreises verschiedentlich zu beobachten sind: Marina befindet sich (ebenso wie Luciano) im unmittelbaren Vordergrund des Bildes. Der Hintergrund ist motivisch und gestalterisch ausgespart geblieben, so daß die Figuren selbst, die dem Betrachter aufmerksam entgegen blicken, aus ihrem realweltlichen situativen Lebenszusammenhang herausgelöst erscheinen. Die extravagante Kostümierung von Marina und ihr aufwendig geschminktes Gesicht sind zwar authentisch, repräsentieren als äußere Merkmale aber auch zugleich ihre eigenen, durch Selbstinszenierung zur Anschauung gebrachten Ideale einer unkonventionellen und selbstbewußten jungen Frau. Die Art und Weise in der sich Marina vor dem Betrachter in Szene setzt, kommt einem Theaterspiel gleich, so daß das Doppelporträt *Marina + Luciano* bereits eine Vorstufe zu jenem Bildnistyp darstellt, den Castelli später für die Porträts seiner Freundinnen häufig verwenden sollte: für das Rollenporträt.

Was *Marina + Luciano* den späteren Darstellungen der Freundinnen des Künstlers ebenfalls vergleichbar macht, ist die Methode, nach der dieses Doppelporträt angefertigt wurde. Es kam nach der Vorlage einer fotografischen Ablichtung zustande, die Castelli in vergrößertem Maßstab auf die Bildfläche projiziert und dort mit Zeichenstiften und Pinseln gestalterisch weiterverarbeitet hat. Die Methode der motivischen Projektion hat eine lange, unter der Verwendung verschiedener Hilfsmittel bis in die Renaissance zurückreichende Tradition¹⁶⁸ und bezieht sich auf des Künstlers Interesse an der naturgetreuen Erfassung der Bildfigur. Nach fotografischen Motivvorlagen zu arbeiten, ermöglichte es Castelli, seine Modelle in spontanen Ausdrucksbewegungen wiederzugeben und seine Darstellungen wie Bilder erscheinen zu lassen, die aus einer spontanen Laune des Augenblicks heraus zustande gekommen sind und das natürliche Wesen der Bildfiguren charakteristisch wiedergeben.

Obschon *Marina + Luciano* als Bildtypus den Ansatz eines repräsentativen Doppelporträts ins sich trägt, sind Körperhaltung und Mimik der Bildfiguren von einem augenblickshaften, aus dem Moment heraus entstandenen Ausdruck. Grundsätzlich bevorzugte Castelli auf seinen figürlichen Darstellungen spontane Posen. Um sie zu erzielen, benutzte er fotografische Ablichtungen als motivische Vorlagen, auf denen er seine Modelle ungewollt und aus ihren natürlichen Bewegungen heraus in entsprechenden Körperhaltungen wiedergeben konnte. Die meist im Atelier, manchmal im Freien, bisweilen aber auch in unspektakulären Alltagssituationen aufgenommenen Fotos ersetzten dem Künstler das Skizzenbuch. Nach ihnen als motivische Vorlagen, die er bald seitenentsprechend, bald seitenverkehrt auf seine Arbeitsflächen projizierte, schuf er seine gemalten und gezeichneten Bilder. Nicht selten wirkt die Ästhetik des fotografischen Abzugs auf seinen Zeichnungen und Gemälden nach und wurden dessen charakteristische Erscheinungsmerkmale bewußt in die betreffenden Darstellungen mit einbezogen. Auf *Marina + Luciano* beispielsweise setzt die Gestaltung des Bildes oberhalb der unteren Formatgrenze aus. Mit den motivisch ausgesparten Seitenrändern und dem weiß gebliebenen oberen Bildabschluß bezieht sie sich auf die Erscheinungsästhetik eines gleichermaßen weiß umrandeten Polaroidfotos. Ähnlich verhält es sich auf den *Irene*-Bildern von 1978, auf denen der untere und der rechte (Abb. 114) oder aber der obere und der untere weiße Rand der fotografischen Bildvorlage durch entsprechende gestalterische Aussparungen sowie durch zusätzlich aufs Bild gebrachte Bleistiftlinien ausgewiesen wurden (Abb. 115 f). Auf späteren, während der

¹⁶⁸ Vgl. hierzu etwa Albrecht Dürers Darstellungen *Zeichner mit der Kanne* (1525, Feder auf Papier, 19,5 x 29,6 cm, Winkler 936, sowie 18,7 x 20,4 cm, Winkler 937, beide Dresden, Sächsische Landesbibliothek), ferner die als Illustrationen zu seiner *Underweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt in Linien Ebenen unnd gantzen Corporen, durch Alebrecht Dürer zusammen gezogen und zu Nutz allen Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Truck gebracht im Jar MDXXV* angefertigten Holzschnitte *Der Zeichner des sitzenden Mannes* (13,1 x 14,9 cm, Meder 268; Panofsky 361; Knappe 370), *Der Zeichner der Laute* (13,1 x 18,8 cm, Meder 269; Panofsky 362; Knappe 371) oder die für die 1538 erschienene dritte Ausga-

80er und der 90er Jahre geschaffenen Darstellungen der Freundinnen des Künstlers ist die Verwendung einer fotografischen Bildvorlage hingegen meist nur noch an der blitzlichtartigen Beleuchtung der jeweiligen Szene (z. B. Abb. 406, Abb. 464 oder Abb. 479) oder an dem schnappschußartigen Motiv an sich abzulesen (z. B. Abb. 421, Abb. 450 oder Abb. 476). Das Foto war dem Künstler zu einer motivischen Vorlage geworden, mit der er für die Anfertigung seiner Bilder nicht anders umging als mit dem lebendigen Modell.

Nicht alle Freundinnen porträtierte Castelli auf der gleichen Anzahl von Bildern. Marina beispielsweise erscheint auf nur einem einzigen Gemälde in porträtgenauer Wiedergabe (Abb. 54). Zuvor hatte Castelli sie in einer stilisierten Kleinplastik dargestellt, die ihre individuellen Züge in primitivistische Gestaltungsformen auflöst (Abb. 12). Von einem echten Porträt kann in diesem Falle nicht die Rede sein. Allerdings thematisieren beide Darstellungen, wenngleich auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen, das Beziehungsverhältnis zwischen dem Künstler und seiner Freundin: Die Kleinplastik von 1971 zeigt das Paar in einem Liebesnest ängstlich an einander geschmiegt, das Gemälde von 1973 stellt die Porträtierten repräsentativ im Typus eines Brautpaares dar.

Nachdem die Beziehung zwischen Castelli und Marina um 1973/74 zu Ende gegangen war, verzichtete Castelli für die nächsten Jahre auf ein festes partnerschaftliches Beziehungsverhältnis, was sich auch auf die Themen seiner Bilder auswirkte. Bis 1977 entstanden keine anderen Arbeiten als solche, auf denen er selbst im Rollenspiel zu sehen ist. Erst als er mit Irene Staub zusammenkam, sollte sich dies wieder ändern. Nach ihr als Modell schuf Castelli ab 1977 einige fotografische Ablichtungen, auf denen er Irene an der Seite seiner selbst (Abb. 112) und im Einzelbildnis porträtierte (Abb. 113). Erste Gemälde mit dem Porträt von Irene schuf Castelli allerdings erst 1978 (Abb. 114 ff). Diese Büstenporträts, auf denen der Kopf der jungen Frau beinahe formatfüllend ins Bild gesetzt wurde, sind von einem völlig anderen Charakter als das im Doppelporträt gezeigte Bildnis von Marina. Sie präsentieren Irene als lasziven, verführerisch und mondän sich gebenden Vamp. Auch einige anfangs der 80er Jahre entstandene Büstenporträts schildern Irene als heißblütige, von erotischen Leidenschaften beseelte Bildfigur. Das große Gemälde Abb. 320 wiederholt eines der ersten Irene-Porträts in spiegelbildlicher Seitenverkehrung. Einige kleinere Arbeiten auf Papier machen durch die Umdeutung der Augenmaske zur Augenbinde aus dem mondänen Vamp eine devote Liebesdienerin (Abb. 321 f). Stets steht das Bildnis von Irene in erotischen Bedeutungszusammenhängen. Geschlechtliche Handlungen, wie sie Castelli auf anderen Frauenbildern aus der Zeit um 1980 verschiedentlich dargestellt hat, wurden auf den Porträts der Freundinnen des Künstlers jedoch grundsätzlich nicht wiedergegeben.

Birgit Hoffmeister stand Luciano Castelli von 1982 bis 1989 als Modell zur Verfügung. Der Künstler hatte sie in Berlin kennen gelernt und blieb mit ihr bis zu seiner Begegnung mit Alexandra befreundet. Meist handelt es sich bei den Darstellungen, die nach Birgit geschaffen wurden, um Rollenporträts. Der Künstler zeigte sie als schlafende Nackte im ikonographischen Typus einer ruhenden Venus (Abb. 326 f) oder als Schauspielerin an der Seite seiner selbst in seiner Rolle als Japaner (Abb. 368 ff), später dann als japanische oder thailändische Ausdruckstänzerin (Abb. 464 ff), als Frau mit spanischem Hut (Abb. 450) oder als *Piratin Fu* (Abb. 380 ff), zu guter Letzt zusammen mit Alida auf den *Schrottplatz*-Bildern (Abb. 345 ff) und auf den Gemälden der Serie *Der Tag* (Abb. 422) in allegorischen Bedeutungszusammenhängen. Darstellungen, die Birgit in realweltlichen Situationen wiedergeben und sie so zeigen, wie sie ihrem natürlichen Wesen nach gewesen ist, schuf Castelli nur selten (Abb. 342). Bei den Rollenporträts fällt auf, daß es meist exotische Rollen waren, in denen er Birgit zeigte: als Japanerin, als Spanierin und als *Piratin Fu*. Mit solchen Gemälden wie *Birgit mit schwarzem Panther* (Abb. 341)

be der *Underweysung* angefertigte, das frühere direkte Übertragungsverfahren um die Methode der Rasterung ergänzende Darstellung *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1527, Holzschnitt, 7,5 x 21,5 cm).

und den *Schrottplatz*-Bildern, vor allem jedoch mit den Darstellungen aus der Serie *Der Tag* entstanden überdies zum ersten Mal im Œuvre des Künstlers allegorische Bilder, auf denen Birgit in symbolträchtigem Sinnzusammenhang als Personifikation zu sehen ist.

Bis Ende der 80er Jahre sind nach keiner anderen Freundinnen des Künstlers so viele Porträts entstanden wie nach Birgit Hoffmeister. Marina ist nur auf zwei Werken zu sehen, Irene Staub auf etwa einem halben Dutzend Bildern. Nach Birgit hingegen schuf Castelli über hundert Darstellungen. Diese Häufung ergab sich nicht zuletzt dadurch, daß der Künstler bis dahin mit keiner anderen Freundin so lange zusammen gewesen ist wie mit ihr. Für einen Zeitraum von ganzen sieben Jahren war Birgit, obschon sie ihre eigene Wohnung behalten hatte, für Castelli als Modell stets greifbar. Ihre starke Präsenz brachte es mit sich, daß sie dem Künstler auch für solche Darstellungen zur Verfügung stand, die dieser unabhängig von deren persönlichen Dispositionen schaffen wollte. So kam es, daß der Anteil der Rollenporträts an der Gesamtheit aller nach Birgit als Modell geschaffener Darstellungen mit über zwei Dritteln deutlich höher ist als der der personenspezifischen Individualporträts. Im Gegensatz dazu sind die Irene-Bilder durchweg als personenspezifische Individualporträts aufgefaßt, auf denen die junge Frau mit jenen charakteristischen Wesenseigenschaften zu sehen ist, die ihrem Naturell auch im wirklichen Leben entsprochen haben. Auch Marina wurde so dargestellt, wie es ihrem natürlichen Wesen, vor allem jedoch den aktuellen Lebensumständen, in denen sie und Luciano sich damals befunden haben, entsprach. Während Marina und Irene im authentischen Individualporträt dargestellt wurden, handelt es sich bei den Darstellungen nach Birgit Hoffmeister überwiegend um persönlichkeitsübergreifende, oft im Rollenspiel zustande gekommene Figurenbilder.

Der während der Zusammenarbeit mit Birgit Hoffmeister entwickelte Typus des Rollenporträts erlebte auf den Bildern von Luciano Castelli nach Bianca, die dem Künstler 1986 und 1987 gelegentlich als Modell zur Verfügung gestanden hat, eine unmittelbare Fortsetzung. Bianca war nicht die Geliebte von Castelli, aber doch eine enge Freundin. Sie ist auf seinen Bildern in der Rolle einer thailändischen Fingertänzerin zu sehen (Abb. 406 f) oder als halb nackte Frau, die sich hinter dem Schatten einer gitternetzartigen Wabenstruktur bewegt (Abb. 468 ff). Auffallend an den Bianca-Bildern ist der verhaltene, manchmal ernst gestimmte Ausdruck der Porträtierten, der von einem sensiblen und zurückhaltenden Wesen spricht. Die Bildnisse Biancas berücksichtigen selbst dann, wenn sie die junge Frau in ihrer Rolle als thailändische Fingertänzerin zeigen, ihre eher introvertierte, stille und sensible Wesensart.

Von einem ernsten und empfindsamen Wesen war auch Alida, die dem Künstler 1987 bis 1989 als Modell zur Verfügung stand und die Castelli noch 1990, als er inzwischen nach Paris gezogen war, auf seinen letzten Darstellungen aus der Serie *Die Nacht* porträtierte (Abb. 432). Nicht selten zeigte er Alida in allegorischen Sinnzusammenhängen, die sich aus ihrer dunklen Hautfarbe ableiten (Abb. 423 ff). Welche große Bedeutung Alida für die Frauenbilder des Künstlers hatte, belegt die Vielzahl der nach ihr als Modell geschaffenen Arbeiten. Innerhalb von zwei bis drei Jahren entstanden nach Alida beinahe ebenso viele Bilder wie während der siebenjährigen Zusammenarbeit des Künstlers mit Birgit Hoffmeister. Wenn man nun noch berücksichtigt, daß beinahe die Hälfte aller Bilder, auf denen Alida als Modell zu sehen ist, im Typus des personenspezifischen Individualporträts ausgeführt wurde, wird deutlich, daß sich Castelli für das natürliche Erscheinungsbild von Alida und für ihr individuelles Wesen stärker interessierte als für die individuellen Wesensmerkmale von Birgit. Andererseits war der Anteil des Rollenporträts an der Gesamtheit aller nach Alida als Modell geschaffenen Frauenbilder ebenfalls sehr hoch, was zugleich darauf schließen läßt, welche große Bedeutung Castelli dem Rollenporträt als Bildaufgabe grundsätzlich beigemessen hat.

Als Castelli damit begann, Alida zu porträtieren, war es das erste Mal, daß sich der Künstler systematisch das äußere Erscheinungsbild seines Modells erschloß. Dabei konzentrierte er sich zunächst auf die Darstellung des Kopfes und des Gesichts, das er von allen Seiten studierte (Abb. 412 ff), und dann auf die charakteristischen Formen ihres nackten Leibes (Abb. 408 und Abb. 473). Erst nach diesen Darstellungen schrieb er ihr einige klar definierte Rollen zu, die allerdings mit ihren individuellen Persönlichkeitsmerkmalen in Einklang standen: etwa die Rolle einer melancholisch gestimmten Denkerin (Abb. 419) oder die einer Personifikation der Nacht (Abb. 347 f und Abb. 423 ff). Auf diesen Bildern zeigt Alida einen zurückhaltenden körpersprachlichen Ausdruck. Sie gibt sich als ernste, stille und sensible junge Frau mit einem nachdenklichen, introvertierten und gefühlvollen Wesen, als sensible Bildfigur, die zu tiefen Empfindungen fähig ist. Mit heiterem Gesichtsausdruck ist Alida auf den Darstellungen von Luciano Castelli in aller Regel nicht zu sehen.

Ihrem Naturell zuwiderlaufende Rollen zu übernehmen, ersparte Castelli seinen Modellen. Vermutlich wäre es der zurückhaltenden, eher introvertierten Alida kaum gelungen, jenen impulsiven Vamp zu spielen, den Irene einst verkörpert hat, oder sich in die Rolle einer thailändischen Ausdruckstänzerin zu begeben, wie sie von Birgit gespielt wurde. Für die Personifikationen der Nacht oder für das Bildnis einer Denkerin hingegen schien sie wie geschaffen, und es ist umgekehrt kaum denkbar, daß Birgit oder Bianca, geschweige denn Irene diese Rolle so überzeugend hätten ausfüllen können, wie Alida es vermochte. Es bedurfte, wie diese Beispiele im Ergebnis belegen, eines guten Einfühlungsvermögens des Künstlers und eines vertrauensvollen, freundschaftlichen Beziehungsverhältnisses zwischen dem Künstler und seinem Modell, um sich gemeinsam die betreffenden Rollen zu erarbeiten. Es zeigt sich aber auch, daß die Rollenbildnisse, die Castelli nach seinen Freundinnen geschaffen hat, nach nur oberflächlich mit ihm bekannt gewordenen Gelegenheitsmodellen kaum hätten entstehen können. Verständnis, Einfühlungsvermögen und Vertrauen zwischen dem Künstler und seinem Modell waren zentrale Voraussetzungen für das Gelingen solcher Rollenporträts, deren Motive Castelli, inspiriert durch die Wesensart des betreffenden Modells und durch dessen charakteristische Persönlichkeitsmerkmale, wie der Regisseur eines Films in Zusammenarbeit mit dem Modell entwickelt hatte und die dem Modell genügend Möglichkeiten eingeräumt haben, sein natürliches Wesen frei zu entfalten.

Das engste Beziehungsverhältnis unterhielt Castelli zu Alexandra, die der Künstler 1988 in Paris kennen lernte, mit der er wenige Monate später eine gemeinsame Wohnung bezog und die er am 8. Juni 1991 heiratete. Nach ihr als Modell schuf Castelli alleine in der Zeit von 1988 bis 1993 beinahe doppelt so viele Bilder wie nach Birgit Hoffmeister. Nicht ganz ein Drittel aller Alexandra-Bilder zeigen sie im personenspezifischen Individualporträt, etwa zwei Drittel geben sie im Rollenbildnis wieder. Darüber hinaus entstanden etwa ein halbes Dutzend von Darstellungen Alexandras als Torso in naturgetreuer Wiedergabe. Die Häufigkeit, mit der Castelli Alexandra auf seinen Bildern zeigte, macht deutlich, daß sie binnen kürzester Zeit sein wichtigstes Modell geworden ist. Unter allen Darstellungen seiner Freundinnen beläuft sich der Anteil der Alexandra-Porträts auf etwas mehr als die Hälfte. Nach Alexandra als Modell entstanden alleine bis 1993 beinahe ebenso viele Darstellungen wie nach Birgit und Alida zusammen. Noch klarer wird die Bedeutung, die Alexandra als Modell für die Frauenbilder von Castelli erlangte, anhand der jeweiligen Jahresquoten, die sich bei Birgit Hoffmeister auf einen ungefähren Wert von 14, bei Alida auf einen ungefähren Wert von 25 und bei Alexandra auf den stattlichen Wert von etwa 30 Punkten belaufen¹⁶⁹. Diese Quoten bringen allerdings auch zum Ausdruck, daß Alida als Modell für

¹⁶⁹ Als „Jahresquote“ sei jener Wert bezeichnet, der sich aus der Gesamtproduktion der PorträtDarstellungen eines Modells gemessen an der Anzahl der Schaffensjahre, innerhalb derer diese PorträtDarstellungen entstanden sind, ergeben hat. Im Fall der Darstellungen nach Birgit Hoffmeister als Modell bedeutet dies, daß sich aus einer Gesamtproduktion von etwa 100 Bildern in einem Zeitraum von ungefähr sieben Jahren (1982-1989) eine Jahresquote von 13,71 ergibt (96:7). Für die Darstel-

Castelli beinahe ebenso wichtig gewesen ist wie wenig später Alexandra und daß die Ausbeute an Alida-Darstellungen nur deshalb gegenüber den Bildnissen von Alexandra zahlenmäßig geringer ausgefallen ist, weil Castelli nur vier Jahre nach ihr als Modell gearbeitet hatte, während er sich mit den Darstellungen nach Alexandra als Modell innerhalb des hier in Rede stehenden Zeitraums (bis 1993/94) ganze sechs Jahre befaßte. Dieser deutlich längere Zeitraum, in dem sich Castelli mit dem Bildnis Alexandras beschäftigte, des Künstlers stetig gewachsenes Interesse daran, sie und bald ausschließlich sie zu porträtieren¹⁷⁰, macht Alexandra zum wichtigsten seiner weiblichen Modelle. Im Rahmen seiner Frauenbilder nimmt das Bildnis Alexandras den ersten Platz ein. An zweiter Stelle folgen Alida, schließlich Birgit, Bianca, Irene und Marina. Diese Rangfolge macht deutlich, welcher Stellenwert den Freundinnen des Künstlers in seinem bildnerischen Schaffen zukommt und wie wichtig sie ihm jeweils nicht nur als Freundinnen, sondern auch als Modelle gewesen sind.

Die ersten Bilder, die Castelli von Alexandra schuf, zeigen sie im personenspezifischen Individualporträt (Abb. 476 ff). Auf der 1989 erstmals ausgeführten, im folgenden Jahr gestalterisch auf etwa zwei Dutzend Bildern variierten Darstellung einer in die Höhe sich schwingenden Aktfigur ist von dem Gesicht der Alexandra nur noch das hochgestellte Kinn zu sehen (Abb. 480 ff). Auch andere 1989 und 1990 geschaffene Arbeiten zeigen Alexandra in außergewöhnlichen Posen mit weit in die Höhe gestrecktem Kopf (Abb. 293 f oder Abb. 503 f), so daß es sich bei diesen Darstellungen nicht mehr um physiognomisch exakt wiedergegebene Individualporträts handelt, sondern um nach Alexandra als Modell geschaffene Figurenbilder. Was Castelli 1989 und 1990 an den Alexandra-Bildern mehr interessierte als das charakteristische Individualporträt, war die Darstellung eines in außergewöhnlichen Posen sich den Blicken des Betrachters anbietenden nackten Frauenkörpers.

Einige 1989 und 1990 nach Alexandra als Modell geschaffene Darstellungen deuten bereits auf allegorische Bedeutungszusammenhänge hin. So kann das Motiv der in die Höhe sich schwingenden Alexandra als Allegorie der Freiheit interpretiert werden (Abb. 486) oder die Darstellung einer stehenden Rückenfigur (Abb. 477 ff) als ikonographisches Pendant zu den allegorischen Darstellungen aus den Themenkreis *Die Nacht* bzw. *Vollmond* (Abb. 423-429). Die ersten ausdrücklich symbolistisch gemeinten Alexandra-Bilder entstanden mit der Serie *Faust* allerdings erst gegen Ende 1990 (Abb. 492 ff). Auf diesen Darstellungen zeigt sich Castelli in der Rolle eines von erotischen Leidenschaften getriebenen roten Teufels, der Alexandra zu verführen sucht. Diese erscheint als seelenreine Jungfrau, die die Annäherungsversuche des roten Teufels teilnahmslos über sich ergehen läßt (Abb. 492) oder sich seinen Liebkosungen hingibt (Abb. 494). Metaphorisch wird auf diesen Bildern das Beziehungsverhältnis zwischen Luciano Castelli und Alexandra thematisiert. Individualporträt und Rollenporträt gehen dabei fließend in einander über.

Kaum anders verhält es sich auf den allegorischen Darstellungen aus den Jahren 1991 und 1992, auf denen Alexandra als nackte Frau zu sehen ist. Die motivisch sich auf die Gemälde von Ferdinand Hodler beziehenden Darstellungen zeigen Alexandra als Personifikation der Schönheit, der Reinheit und der Keuschheit. Sie wird

lungen nach Alida als Modell ergibt sich eine Quote von etwa 25 und für die Darstellungen nach Alexandra eine Quote von ungefähr 30. Bei diesen Quoten ist allerdings zu berücksichtigen, daß es sich um relative Werte handelt, denn bis heute ist es nicht gelungen, die exakte Anzahl aller während der hier in Rede stehenden Zeiträume entstandenen Werke zu ermitteln. Einige Arbeiten sind in privaten Sammlungen verschwunden, andere wurden in verschiedene Depots eingelagert und entziehen sich derzeit einer statistischen Erfassung. Andererseits umfassen die mir zur Kenntnis gelangten Arbeiten nach Einschätzung des Künstlers etwa 80 % aller bis heute von ihm geschaffenen Werke, so daß bis auf weiteres davon auszugehen ist, daß die hier in Betracht gezogene Stichprobe als „repräsentativ“ gelten kann. Daß sich die ermittelten Jahresquoten gravierend ändern, wird daher kaum zu erwarten sein. Trotzdem dürfen sie nicht als absolute Werte genommen werden, sondern lediglich als „Trend“.

¹⁷⁰ Seit 1988 entstanden Jahr für Jahr immer mehr Alexandra-Bilder und wuchs deren Anteil an der Gesamtheit aller Darstellungen weiblicher Figuren stetig an, bis 1990 schließlich nahezu sämtliche, in den Jahren 1991 und 1992 ausnahmslos alle von Castelli dargestellten weiblichen Figuren nach Alexandra als Modell geschaffen wurden.

von mehreren Männern umstellt, umwandert, begripscht und verführt, die – ähnlich wie auf den Faustbildern der rote Teufel – niemanden anderen repräsentieren als den Künstler selbst (Abb. 495 ff). Vergleichbar den Darstellungen aus dem Faustzyklus behandeln auch diese Gemälde das Beziehungsverhältnis zwischen Luciano Castelli und Alexandra aus der subjektiven Sicht des Künstlers mit all seinen Ängsten, Sehnsüchten und erotischen Begierden.

Parallel zu diesen großformatigen Bildern, mitunter auch etwas später als diese, schuf Castelli eine Vielzahl einfiguriger, teilweise zum Torso verkürzter PorträtDarstellungen, auf denen Alexandra in den gleichen oder in sehr ähnlichen Posen dem Betrachter gegenübersteht: mit schüchtern vor die Brust gehaltenen Händen (Abb. 505 ff), mit ihren Händen sittsam vor der Scham (Abb. 532) oder – als Mischform – mit einem vor die Brust gehaltenem Arm und einer vor die Scham genommenen Hand (Abb. 509 und Abb. 531). Auch diese meist dreiviertelfigurig angelegten Darstellungen sind Rollenbildnis und Individualporträt in einem. Archaisch anmutende Tätowierungen unterstreichen die Ursprünglichkeit ihres reinen und unschuldigen Wesens und lassen sie wie die Trägerin einer geheimnisvollen Botschaft erscheinen (Abb. 507 f). Zugleich verweisen die Tätowierungen durch ihre Anleihen an die Formensprache polynesischer Ziermuster auf die Hochzeitsreise, die Castelli mit Alexandra unternommen hat, und beziehen sich in diesem Zusammenhang auf die Eigenschaft der Bildfigur als Braut des Künstlers.

Auch die 1992 nach Alexandra als Modell geschaffenen Landschaftsakte haben eine allegorische Bedeutung (Abb. 352 f). Dort personifizieren die unterschiedlichen Farben der am Boden liegenden Aktfiguren die toskanische Landschaft mit ihren Zypressen (blaugrüne Figur), den Mohn- (rote Figur) und den Rapsfeldern (gelbe Figur) und den lehmigen Böden (ockerfarbene Figur). Auf einfigurigen Darstellungen verkörpert Alexandra zugleich den Schlaf bzw. die Nacht (Abb. 1044) oder den frühen Morgen (Abb. 354). Auch auf den Gemälden dieser Reihe verbinden sich das Rollenporträt und das Individualbildnis zu einem einheitlichen Ganzen. Diese Verschmelzung scheint anfangs der 90er Jahre ein Charakteristikum der Rollenporträts von Castelli geworden zu sein. Stets ist Alexandra porträtgenau wiedergegeben. Anders als Birgit (vgl. hierzu etwa Abb. 369 oder Abb. 383) trägt Alexandra auf ihren Rollenporträts keine ihr Antlitz verfremdende oder verbergende Maske, anders als Bianca hat sie keine exotischen Kostüme angelegt (vgl. Abb. 407). Auch führt sie keine fremdländischen Accessoires mit sich, wie dies auf einigen Rollenporträts von Birgit gelegentlich zu sehen ist (Abb. 450), vielmehr ist sie stets so wiedergegeben, wie es ihrem natürlichen Äußeren entspricht: ungeschminkt oder mit nur leicht geschminktem Gesicht, mit ihrer authentischen Frisur, mit unpräntiösen Körperbewegungen und einem entspannten Gesichtsausdruck. Alleine die Nacktheit, in der Alexandra auf diesen Darstellungen wiedergegeben wurde, ist ihr Attribut.

Wiewohl der Anteil der Rollenbildnisse an der Gesamtheit aller von Luciano Castelli nach Alexandra als Modell geschaffenen Darstellungen mit etwa zwei Dritteln so hoch ist wie bei keinen anderen Darstellungen seiner Freundinnen und obschon diese Rollenbildnisse durch die Porträtgenauigkeit, mit der sie ausgeführt wurden, sowie durch die charakteristischen Wesensmerkmale, die der Bildfigur auf diesen Darstellungen zugeschrieben wurden, oft zugleich auch als Individualporträts ausgewiesen sind, schuf Castelli auch eine Reihe von personenspezifischen Individualporträts ohne allegorischen Nebensinn. Diese Kategorie machen etwa ein Drittel aller nach Alexandra als Modell entstandenen Darstellungen aus. Diese Individualporträts, die das charmante, heitere und aufgeschlossene Wesen der Geliebten des Künstlers unmittelbar zum Ausdruck bringen, entstanden am Anfang seiner Begegnung mit Alexandra (Abb. 476 ff). Aber auch später noch porträtierte Castelli seine Geliebte verschiedentlich unter dem Aspekt des Individuellen – etwa 1991 in einigen Büstenporträts, die Alexandra mit

einem ebenso heiter wie ungekünstelt wirkenden Gesichtsausdruck zeigen (z. B. Abb. 511 f), oder auf weiteren Büstenporträts von 1992, auf denen die Individualbildnisse des Vorjahres ihre unmittelbare typologische und z.T. auch ikonographische Fortsetzung finden (Abb. 513).

Von solchen unpräzisen Charakterstudien abgesehen, mit denen Castelli dem bezaubernden Wesen von Alexandra bildlichen Ausdruck zu verleihen suchte, abgesehen auch von den Hodler-Bildern und den ikonographisch mit ihnen im Zusammenhang stehenden einfigurigen Darstellungen, auf denen Alexandra dem Betrachter in unspektakulärer Schlichtheit gegenüber steht (z. B. Abb. 495 ff oder Abb. 534 ff), waren die Alexandra-Porträts meist solche, auf denen die Figur eine außergewöhnliche Pose eingenommen hat und auf denen ihr eine allegorische Nebenbedeutung zugeschrieben wird. So lassen sich beispielsweise die 1990 entstandenen Darstellungen, auf denen Alexandra mit gespreizten Schenkeln dem Betrachter gegenüber auf dem Boden sitzt und mit weit nach hinten genommenem Kopf ihr Gesicht der Sonne entgegen reckt (Abb. 293 f) als Personifikationen des Sommers interpretieren und als Personifikation der sonnenbeschienenen toskanischen Landschaft (vgl. hierzu auch Abb. 521). Allerdings lassen einige der 1992 als Individualbildnisse ausgeführten Büstenporträts auch einen allegorischen Nebensinn erkennen, etwa das Bildnis der Alexandra, die vor der französischen Trikolore zugleich als Personifikation Frankreichs gedeutet werden kann (Abb. 514).

Die letzten Darstellungen, die Castelli vor der Erfindung der drehbaren Bilder von Alexandra geschaffen hat, datieren aus dem Jahr 1993 und zeigen die Frau des Künstlers in ihrer Rolle als *Lilly la tigresse* (Abb. 538). Mit diesen lasziven, die erotische Reizwirkung des nackten Leibes der Figur zur Geltung bringenden Bildern verabschiedete sich Castelli für die Dauer von etwa anderthalb Jahren von der Darstellung Alexandras und der Darstellung seiner Freundinnen und Geliebten überhaupt. Stattdessen widmete er sich jetzt deutlich anderen, in erster Linie nicht-figürlichen Bildaufgaben. Schilderlandschaften und Stadtansichten sollten nun entstehen, Bilder, die mit dem kaleidoskopischen Durcheinander ihrer Komposition der Erfindung der *Revolving Paintings* unmittelbar vorausgegangen sind. Erst ab 1994 ließ Castelli das Bildnis von Alexandra allmählich in diese Darstellungen einfließen (Abb. 1141). Allerdings sollte Alexandra die einzige Frau aus dem privaten Umfeld des Künstlers bleiben, die auf diesen Bildern gezeigt wurde. Andere Frauen, deren Darstellung auf den *Revolving Paintings* aufgrund der individuellen Züge ihrer Gesichter gleichermaßen als Porträt zu erkennen ist, wurden nach fremden, dem Künstler nicht näher bekannt gewordenen Modellen geschaffen (z. B. Abb. 443). Das einzige weibliche Modell, zu dem Castelli eine persönliche Beziehung unterhielt und das er immer wieder und in immer wieder neuen motivischen Zusammenhängen porträtierte, sollte bis heute Zeitpunkt Alexandra bleiben.

Alle Darstellungen der Freundinnen von Luciano Castelli stehen unter einem anderen inhaltlichen Aspekt, der von verschiedenen Komponenten abhängt: von der Art des Beziehungsverhältnisses, das der Künstler zu seinem Modell unterhalten hat, von den Rahmenbedingungen, die dieses Beziehungsverhältnis begleitet haben, sowie von der Persönlichkeit der Porträtierten selbst und ihrem individuellen charakteristischen Wesen. So thematisieren beispielsweise die Marina-Darstellungen von 1971 und 1973 das romantische Beziehungsgeflecht zwischen Marina und Luciano (Abb. 12) bzw. ihr gefestigtes Miteinander (Abb. 54), betonen die Irene-Bilder aus der Zeit zwischen 1978 und 1981 die erotische Erscheinungswirkung der mondänen jungen Frau (z. B. Abb. 115 oder Abb. 320) oder zeigen die Bildnisse von Birgit Hoffmeister aus der Zeit von 1982 bis 1989 die damalige Lebensgefährtin des Künstlers in der Übernahme einer exotischen Rolle (z. B. Abb. 381 oder Abb. 464) oder in lasziv erotischen Posen (z. B. Abb. 326 oder Abb. 341). Bianca hingegen, von 1986-1987 Modell für Castelli, wurde in porträtgenauen Individualbildnissen wiedergegeben, auf denen sie – ihrem eher introvertierten, zu melancholischer Gestimmtheit neigenden Wesen entsprechend – mit ernstem Gesichtsausdruck gezeigt wird (Abb.

468 ff). Rollenbildnisse sind hier eher die Ausnahme (Abb. 407). Dies deutet darauf hin, daß sich Castelli mehr für ihre Persönlichkeit interessierte als für ihre schauspielerische Fähigkeiten. Alida wurde von Castelli, der sich eingangs zunächst mit der Darstellung ihres Gesichts befaßte (Abb. 412 ff) und mit den Formen ihres nackten Leibes (Abb. 473), meist in solchen allegorischen Bedeutungszusammenhängen wiedergegeben, die durch ihre dunkle Hautfarbe inspiriert wurden (z. B. Abb. 347 f oder Abb. 423 ff). Manche der 1987-1990 geschaffenen Darstellungen zeigen sie im Doppelporträt mit ihrer Freundin Birgit (Abb. 420 f). Stets ist ihr, ähnlich wie zuvor den Bildnissen der Bianca, ein zurückhaltender körpersprachlicher Ausdruck zu eigen, der sie als ernstes, stilles, sensibles und zu tiefen Empfindungen fähiges, zuweilen in tiefgründigen Gedanken sich verlierendes introvertiertes Wesen charakterisiert (z. B. Abb. 408 oder Abb. 419). Einen unbeschwerten oder gar heiteren Gesichtsausdruck zeigt auch sie nie.

Alexandra, die Castelli ab 1988 als Modell zur Verfügung stand und von 1991 bis 1993 gar das alleinige weibliche Modell des Künstlers gewesen ist, wurde anfangs gemäß ihrer natürlichen Wesensart abgebildet (z. B. Abb. 476). Ab 1989 entstanden nach ihr als Modell dann immer öfter inhaltlich übergeordnete, ins Allegorische überspielende Darstellungen, auf denen sie als idealer Frauentyp figuriert: Darstellungen sitzender (Abb. 515 f), in die Lüfte sich schwingender (Abb. 480 ff) oder sonstwie in ihrem expressiven Ausdruck gesteigerter Frauen, die durch den nach oben gerichteten Kopf ihr Gesicht kaum mehr zu erkennen geben (z. B. Abb. 293 f oder Abb. 502 ff). Vor allem jedoch entstand nach Alexandra als Modell eine Vielzahl von Rollenbildnissen, auf denen sie als ideale Bildfigur erscheint, auf denen zugleich aber auch im Sinne eines Individualporträts ihr charmantes Wesen und ihre freundliche, offene und natürliche Art zum Ausdruck gebracht werden (z. B. Abb. 492). Zu diesen Darstellungen zählen insbesondere jene allegorische Bilder aus den Jahren 1990-1992, die über ihre metaphorischen Bedeutungszusammenhänge hinaus die charakteristische Wesensart von Alexandra zu erkennen geben (z. B. Abb. 352 f oder Abb. 534 ff) – eine Wesensart, der Castelli auch auf einer Vielzahl wie aus dem Leben gegriffenen, nicht selten vertraulich anmutenden Individualporträts bildlichen Ausdruck zu verleihen suchte (z. B. Abb. 513).

Trotz der inhaltlichen Vielfalt der Bildnisse der Freundinnen des Künstlers, die sowohl in der Persönlichkeitsstruktur des Modells begründet sein kann (z. B. seines impulsiven und temperamentvollen Wesens oder aber seiner eher introvertierten, stillen und zurückhaltenden Art) als auch in der Intensität der Beziehung, die Castelli zu der betreffenden Person unterhielt (etwa der Ausprägungsgrad der Zuneigung, deren Ein- oder Beidseitigkeit etc.) und schließlich in den Rahmenbedingungen, denen die Beziehung zwischen dem Künstler und seiner Freundin ausgesetzt waren (z. B. die heimliche Liebe im Gegensatz zu einem gesellschaftlich akzeptierten Beziehungsverhältnis, das Vorhandensein einer gemeinsamen Wohnung, damit verbunden die ständige Präsenz des Modells oder das nur gelegentliche Zusammentreffen von Maler und Modell etc.), sind diesen Porträts zugleich eine Reihe von gestalterischen Merkmalen gemeinsam, die auch auf anderen Frauenbildern verschiedentlich zu beobachten sind und sich als charakteristische motivische bzw. ikonographische und stilistische Merkmale seiner Figurenbilder erweisen:

Unter den motivischen Merkmalen ist an erster Stelle der Frauentyp zu nennen, den Castelli auf seinen Darstellungen bevorzugte. Es ist dies der Typ einer schlanken, hoch gewachsenen und sportlich durchtrainierten jungen Frau mit langen Haaren, die gerne hochhackige Schuhe und extravagante Accessoires am Leibe trägt und genau weiß, wie sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt. Nur selten zeigte Castelli diesen ausdrucksstarken Frauentyp in seiner authentischen äußeren Aufmachung. Meist blieben von dem ursprünglichen Outfit der Modelle nur einige wenige Accessoires erhalten: hoch gestelzte Stöckelschuhe etwa, Mieder, Strapse

und bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe, eine schwarze Lederjacke oder ein keck aufs Haupt gesetzter Hut. Ansonsten erscheinen die Figuren halb nackt oder nackt. Die Accessoires, die sie am Leibe tragen, steigern den erotischen Ausdruck der Bildfigur und machen aus ihrem Porträt zugleich eine Hommage an ihre sinnliche Erscheinungswirkung. Das Überraschende an diesen Darstellungen ist, daß die auf ihnen gezeigten Frauen selbst dann, wenn sie halb nackt oder nackt und völlig unpräntiös auf dem Bild zu sehen sind, noch immer mit suggestiver Kraft auf den Betrachter wirken. Erzeugt wird diese Betrachterwirkung nicht selten durch den intensiven Blick, den die Bildfigur ihrem Zuschauer entgegenbringt und der sie in einen Dialog mit ihm treten zu lassen scheint. Das Verhältnis zwischen Bildfigur und Betrachter entwickelt sich als ein wechselseitiges Beziehungsgeflecht, bei dem Bildfigur und Betrachter gleichermaßen versuchen, das Wesen ihres Gegenübers zu ergründen.

Ein zweites, jetzt im engeren Sinne ikonographisches Merkmal besteht darin, daß die Bildfigur, gleich ob ganz- oder teilfigurig wiedergegeben, ob im personenspezifischen Individualporträt, im repräsentativen Bildnis oder im Rollenporträt festgehalten, sich in aller Regel im unmittelbaren Vordergrund des betreffenden Bildes befindet. Der Hintergrund blieb entweder motivisch ausgespart und gestalterisch gänzlich unbehandelt oder wurde mit solchen an den Umrissen der Figur bzw. an den Formatgrenzen des Bildes orientierten Pinselschlägen, mit abstrakten Mustern oder mit bunten, in seltenen Fällen monochrom beruhigten Farbfeldern hinterfangen. Oft stellt sich bei genauerer Betrachtung heraus, daß vermeintlich abstrakt gestaltete Hintergründe auf gegenständliche Ursprungsmotive zurückgehen: auf landschaftliche Motive bisweilen, auf Innenräume und deren Mobiliar oder auf eine unmittelbar hinter der Figur aufragende Wandfläche.

Sofern sich auf den Darstellungen der Freundinnen des Künstlers umräumliche Gegebenheiten ausfindig machen lassen, befinden sich die Figuren meist in einer schmalen Raumzone, die durch eine ungegliederte Wandfläche nach hinten geschlossen wird. Dabei leuchtet nicht selten ein starkes, in aller Regel leicht von der Seite kommendes Licht die Szene aus, so daß die Figur einen dunklen Schatten auf die Rückwand wirft. Weit in die Tiefe reichende Ausblicke gibt es nur selten. Sie tauchen erst auf einigen ab 1988 geschaffenen Darstellungen auf und stehen meist in freilandschaftlichen Motivzusammenhängen. Mangels tiefenräumlicher Effekte wirken allerdings auch diese Landschaftsausschnitte oft gleichermaßen flächig und wie in die Ebene geklappt. Durch diese auch für andere Bilder von Luciano Castelli charakteristisch gewordene Raum- und Lichtauffassung wirken die Porträts der Freundinnen des Künstlers oft wie auf einer Bühne gesehen. Der Hintergrund dieser Bilder wirkt kulissenhaft und die davor gezeigten Figuren erscheinen insbesondere dann, wenn sie im Rollenspiel gezeigt werden, wie die Handlungsfiguren eines imaginären Theaterstücks. Keine in die Tiefe reichenden, das Auge in den Weiten des Hintergrunds sich ergehen lassenden Ausblicke sollen den Blick des Betrachters von den Bildfiguren ablenken, die das zentrale und alleinige Thema dieser Darstellungen sind. Der Betrachter soll sich ganz auf sie und ihre Erscheinungswirkung konzentrieren.

Was die Bilder der Freundinnen von Castelli motivisch allerdings von den anderen Frauenbildern des Künstlers unterscheidet ist, daß es unter ihnen keine Darstellungen gibt, die den Betrachter durch anzügliche oder aufreizende Themen zu provozieren suchen. Herausfordernde, laszive oder kokette Posen sind auf den Porträts der Freundinnen des Künstlers nur vereinzelt zu beobachten, überwiegend auf den Bildnissen von Irene und auf einigen Alexandra-Porträts. Manchmal zeigen die Bildfiguren dieser Darstellungen scheinbar zufällig zustande gekommene, tatsächlich allerdings sehr wohl auf die Augenlust des Betrachters hin konzipierte Posen. Doch so provozierende Motive, wie sie Castelli insbesondere während der ersten Hälfte der 80er Jahre auf seinen erotischen Frauenbildern zeigte, sucht man auf den hier in Rede stehenden Darstellungen vergeblich. Trotzdem wirken auch die Freundinnen des Künstlers in ihrer vollständigen oder partiellen Nacktheit wie aus ihren alltäg-

lichen Lebenssituationen herausgerissen. Bisweilen erscheinen sie als idealtypisch in Szene gesetzte Bildfiguren. Dies gilt nicht nur für die allegorisch gemeinten Figurenbilder, sondern auch für solche Darstellungen, auf denen die Porträtierten im Rollenspiel zu sehen sind. Dabei bleiben die inhaltlichen Bedeutungen ihres neuen situativen Kontexts oft ziemlich rätselhaft. Während die ursprünglichen Erscheinungszusammenhänge der Bildfiguren weitestgehend ausgeblendet werden, bieten ihre neuen situativen Verhältnisse nur wenige Anhaltspunkte für die inhaltliche Bedeutung dieser Bilder. Auch für die Darstellungen der Freundinnen des Künstlers gilt, was für viele andere figürliche Darstellungen von Luciano Castelli gegolten hat: Sie verlangen einen aktiven, sein Wahrnehmungsvermögen und seine erzählerische Phantasie bemühenden Betrachter.

Castelli löste die Porträtierten nicht nur aus ihren ursprünglichen realweltlichen Situationszusammenhängen heraus, sondern kombinierte sie nach dem Prinzip der additiven Motivzusammensetzung auch immer wieder mit anderen, niemals zuvor tatsächlich neben ihnen gesehenen Figuren. Manchmal plazierte er sie neben ihrem eigenen Ebenbild und schuf auf diese Weise virtuelle Welten, die sich auf imaginäre Handlungszusammenhänge beziehen. Manchmal erscheint auch Castelli selbst auf diesen Bildern, und thematisierte auf diese Weise das Beziehungsverhältnis, das zwischen ihm und seinem Modell bestanden hat. Auch diese Darstellungen beziehen sich nicht auf realweltlich geschaute Situationszusammenhänge, sondern illustrieren im Sinne einer Allegorie das soziale Miteinander des Künstlers und seines Modells.

Meist zeigte Castelli seine Freundinnen in unspektakulären, unpräzisen und neutralen Posen. Alleine im Rollenspiel kam es gelegentlich zu expressiven, manchmal geradezu pathetischen Ausdrucksbewegungen, die zugleich ein Hinweis darauf sind, mit welcher Intensität sich das Modell in die ihm zugewiesene Rolle einzuleben vermochte. Ansonsten geben sich die Freundinnen des Künstlers auf seinen Bildern eher verhalten und unpräzise und im Hinblick auf ihre erotische Reizwirkung eher zurückhaltend. Einige Ausnahmen von dieser Regel bilden die Darstellungen von Irene Staub sowie einige Bilder, die nach Alexandra als Modell geschaffen wurden.

Stilistisch stehen die Darstellungen der Freundinnen des Künstlers meist auf einer Stufe mit jenen Arbeiten, die Castelli etwa zur gleichen Zeit ausgeführt hat. Zu gestalterischen Neuerungen gelangte der Künstler im Zusammenhang mit der Darstellung seiner Freundinnen nur selten. Die Irene-Porträts von 1978 markieren solch einen Wendepunkt, an dem sich der Übergang von der feinpinslerischen Detailgenauigkeit hin zur gestisch bewegten Pinselhandschrift nach der Art der Malerei der *Neuen Wilden* vollzogen hat, oder die 1987 und 1988 geschaffenen Porträts von Alida bzw. von Birgit und Alida, deren beruhigte Pinselhandschrift und großflächig erfolgter Farbauftrag die bewegungsrhythmisch gemäßigten Figurenbilder von 1989 und 1990 vorbereiteten. Alles in allem stehen die Darstellungen der Freundinnen des Künstlers innerhalb der kontinuierlichen Entwicklung der Stilsprache seiner Bilder und erweisen sie sich hinsichtlich ihrer gestalterischen Qualitäten als Bindeglieder, bei denen Castelli bewährte künstlerische Ausdrucksformen wiederverwendete und anhand derer er, abhängig von den inhaltlichen Aussagen der betreffenden Werke, nur in wenigen Fällen neue gestalterische Darstellungsformen entwickelte.

Insgesamt wurde die Darstellung seiner Freundinnen und Geliebten für Luciano Castelli im Lauf der Zeit immer wichtiger. Anfangs der 70er Jahre waren es nur einige wenige Werke, auf denen der Künstler seine damalige Freundin (Marina) zeigte. Mit den Irene-Porträts von 1978 stieg der Anteil der Darstellung der Freundin des Künstlers auf beinahe die Hälfte aller während dieses Jahres geschaffener Frauenbilder an, wobei zu dieser Zeit für Castelli die weibliche Bildfigur als künstlerische Aufgabe allerdings nur eine untergeordnete Rolle spielte. In den folgenden beiden Jahren sollten zunächst keine Bilder mehr nach den Freundinnen des Künstlers

entstehen. Castelli hatte über seine Zusammenarbeit mit Salomé andere Themen gefunden, die ihn brennender interessierten. Erst 1981 entdeckte Castelli seine Fotografien von Irene wieder und schuf er nach ihnen als motivische Vorlagen einige wenige Büstenporträts. 1982, als Birgit Hoffmeister in des Künstlers Leben trat, erhöhte sich der Anteil der Darstellung seiner Freundinnen an der Gesamtheit aller während dieses Jahres geschaffenen Frauenbilder auf beinahe ein Viertel. Bis 1986 schwankte dieser prozentuale Anteil zwischen etwa einem Zehntel und über einem Viertel und pendelte sich für die Jahre 1982 bis 1986 mit starken Varianzen auf einem durchschnittlichen Wert von etwa einem Sechstel aller während dieser Zeit geschaffenen Frauenbilder ein. 1987 zeigten bereits beinahe die Hälfte aller Frauenbilder Bianca und Alida sowie seine Geliebte Birgit. 1988 und 1989 stieg dieser Anteil – jetzt waren es Birgit, Alida und zum ersten Mal auch Alexandra, die Castelli porträtierte – auf etwa drei Viertel und in den Jahren 1990 und 1991, in denen Castelli beinahe ausschließlich nach Alida und Alexandra als Modell arbeitete, gar auf über 90 Prozent. Erst 1992 verringerte sich dieser Anteil auf allerdings noch immer beachtliche drei Viertel, ehe er im Lauf des Jahres 1993 plötzlich auf nur noch einige wenige Ausnahmebilder und in den folgenden Jahren schließlich ganz auf Null gesunken ist.

Diese Werte geben bei aller statistischen Ungenauigkeit zumindest tendenziös eine Vorstellung davon, welche Entwicklung das Thema der Darstellung der Freundinnen des Künstlers im Œuvre von Luciano Castelli in der Zeit von 1971 bis 1993/94 genommen hat. Einerseits korreliert die Entwicklung dieses Themas mit der Entwicklung des Frauenbildes allgemein. Andererseits zeigt sich, daß die Darstellung der Freundinnen des Künstlers ab 1987 mit einem Anteil von etwa der Hälfte an der Gesamtheit aller Frauenbilder zu einem wesentlichen Bestandteil seines Schaffens geworden ist. Ab 1989 wurde sie gar das zentrale Thema der Frauenbilder von Luciano Castelli. Andere Frauen als diejenigen, die seinem privaten sozialen Umfeld entstammen, sollten jetzt nur noch auf wenigen Ausnahmebildern zu sehen sein. 1993 sank das Interesse des Künstlers an den zuletzt ausschließlich nach Alexandra geschaffenen Darstellungen seiner Freundinnen rapide ab und verschwand dieses Thema für eine Zeit von etwa anderthalb Jahren völlig aus seinem motivischen Repertoire. Castelli hatte, inzwischen nach Paris gezogen, nach einer gewissen Zeit der Eingewöhnung in die Lebenssituation der Seine-Metropole die Welt außerhalb seines Ateliers als Bildaufgabe entdeckt: die Straßenfluchten am Fuß des Montmartre und das bunte Treiben am Boulevard de Clichy, von dem er sich jetzt zu stadtlandschaftlichen Motiven inspirieren ließ. Diese neuen Themen brachten Castelli auf die Erfindung seiner drehbaren Bilder (*Revolving Paintings*), mit denen er eine völlig neue künstlerische Ausdruckssprache gefunden hat. Auf den drehbaren Bildern stellt die weibliche Aktfigur zwar ebenfalls das mit Abstand am häufigsten behandelte Motiv dar, doch das Porträt einer persönlichen Freundin des Künstlers, das heißt für diese Zeit das Bildnis von Alexandra, hielt auf ihnen erst allmählich wieder Einzug (Abb. 1141). Als autonomes Bildmotiv sollte das Porträt einer Freundin des Künstlers, sei es das personenzentrierte Individualporträt, das Rollenporträt oder das allegorische Bildnis, bis heute nicht mehr in Erscheinung treten. Die Ära dieses Genres war mit den letzten nach Alexandra als Modell geschaffenen Frauenbildern von 1993 zu Ende gegangen – zumindest vorläufig. Daß Castelli dieses Thema eines Tages wieder aufgreifen wird, ist nicht auszuschließen.

4.1.1.8 Ergebnis

Die Darstellung weiblicher Figuren ist das von Luciano Castelli mit Abstand am häufigsten behandelte Thema. Von 1969 bis um 1993/94, also vom Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an bis in die Zeit der Erfindung seiner drehbaren Bilder, machen die Darstellungen weiblicher Figuren mit etwas mehr als der Hälfte den größten Anteil an der Gesamtheit aller von ihm bis dahin geschaffenen Bilder aus. Damit übertrifft der Anteil der Frauenbilder im Gesamtwerk des Künstlers bei weitem den Anteil seiner Selbstbildnisse, der mit etwa einem Fünftel für den hier in Rede stehenden Zeitraum zwar ebenfalls ziemlich hoch ausgefallen ist, im Vergleich zu den Darstellungen weiblicher Figuren jedoch nur etwas weniger als die Hälfte ausmacht.

Erste Frauenbilder entstanden vereinzelt in den Jahren 1971-1973. Sie zeigen – sofern sie nicht aus der freien Phantasie des Künstlers geschaffen wurden (z. B. Abb. 18 oder Abb. 21) – seine damalige Freundin Marina (Abb. 12 und Abb. 54). Das eigentliche Interesse des Künstlers an der Darstellung weiblicher Figuren entwickelte sich jedoch erst ab um 1978, als ihm Irene Staub als Modell zur Verfügung stand. Für die Porträtkunst im speziellen interessierte sich Castelli im Rahmen seiner Frauenbilder insbesondere ab 1981 und von da an mit zunehmender Begeisterung. Vorerst jedoch, seit 1978, waren es überwiegend erotische Motive, die er im Rahmen seiner Darstellung weiblicher Figuren behandelte: sich als von erotischen Triebblüsten beseelte Wesen zeigende (z. B. Abb. 115 f), sich selbst stimulierende (z. B. Abb. 194 f) oder paarweise einander sich widmende Frauen (z. B. Abb. 196). Die erotische Inszenierung sollte ab 1978 das am häufigsten gewählte Thema der Frauenbilder von Castelli sein und etwa ein Fünftel aller seiner Darstellungen weiblicher Figuren ausmachen. Die Darstellungen autoerotisch sich betätigender Frauen sind zwar nicht minder einprägsam und beschäftigten Castelli von 1979 bis ins Jahr 1987 hinein (z. B. Abb. 213 oder Abb. 218 ff), ein letztes Mal, als er auf der Suche nach neuen gestalterischen Ausdrucksmitteln auf frühere Motive zurückgriff, im Jahr 1993 (z. B. Abb. 344), doch haben sie insgesamt an der Summe aller Frauenbilder nur einen geringen Anteil. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Motiv der lesbischen Liebe, das Castelli ebenfalls in den Jahren 1979 bis 1987 verschiedentlich thematisierte, alles in allem jedoch gleichermaßen einen eher geringen Anteil an der Gesamtheit aller Frauenbilder ausmacht. Gerade angesichts dieser geringen Anteile ist es durchaus bemerkenswert, daß die Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema der Darstellung weiblicher Figuren ausgerechnet mit erotischen Darstellungen ihren Anfang nahm und daß das erotische Frauenbild bereits von Beginn an nahezu alle Facetten des Geschlechtlichen behandelte, die der Künstler auch später im Rahmen seiner Frauenbilder thematisieren sollte: die erotische Selbstinszenierung der Bildfigur, ihre autoerotische Trieblust und die lesbische Liebe.

Beinahe ebenso wichtig wie das erotische Frauenbild war für Luciano Castelli am Anfang seiner Beschäftigung mit der Darstellung weiblicher Bildfiguren aber auch die in ihrem körpersprachlichen Ausdruck zurückhaltend sich gebende, in ihrer Gefühlslage indifferent gebliebene, dabei natürlich sich den Blicken des Betrachters präsentierende Frau: die Darstellung einer weiblichen Figur, die sich weder in ausdrucksstarken Posen in Szene setzt noch einen besonderen Eindruck beim Betrachter erzeugen möchte (z. B. Abb. 107 oder Abb. 114). Diesem im Ausdruck seiner inneren Gestimmtheiten indifferent sich verhaltenden figürlichen Typus begegnet man auf nahezu der Hälfte aller von Castelli geschaffenen Frauenbildern, wobei er sich von 1971 bis 1993 nicht kontinuierlich entwickelte, sondern mit schwankenden Anteilen auf hohem Niveau an den jeweiligen Jahresgesamtproduktionen vertreten war.

Auch die Darstellung liegender Figuren, im Rahmen des Frauenbildes traditionell ein häufig behandeltes Thema, spielt im Œuvre von Luciano Castelli eine bedeutende Rolle. An der Gesamtheit aller Darstellungen

weiblicher Figuren nimmt sie etwas mehr als ein Zehntel ein. Dieses Motiv entwickelte sich bei Castelli ab 1980. 1981 und 1983 trat es am häufigsten auf, ein weiteres Mal gelangte es 1992 zu häufiger Erscheinung. In all den anderen Jahren entwickelte sich der Anteil der Darstellungen liegender Frauen an der Gesamtheit der Darstellungen weiblicher Figuren im Œuvre von Luciano Castelli uneinheitlich und bewegte sich auf verhältnismäßig niedrigem Niveau. Es handelt sich bei den liegenden Frauen also keineswegs um ein situationsabhängiges oder personengebundenes Zufallsmotiv, sondern um eine immer wieder aufs Neue behandelte, dabei inhaltlich verschiedentlich variierte Bildaufgabe, die insbesondere während der ersten Jahre hoch mit lasziv erotischen (z. B. Abb. 243 ff, Abb. 325 oder Abb. 341), bisweilen gar hoch erotischen Erscheinungsformen der Bildfigur korreliert (z. B. Abb. 213), gegen Ende der 80er und in den frühen 90er Jahren hingegen thematisch in eher unverfänglichen, oft allegorisch gemeinten Sinnzusammenhängen erscheint (z. B. Abb. 352 f oder Abb. 521), so daß das Motiv der Liegenden zwischen 1980 und 1993 einen nicht zu übersehenden Bedeutungswandel durchlaufen hat.

Das allegorische Frauenbild taucht im Œuvre von Luciano Castelli erst relativ spät auf, spielte allerdings im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung eine immer wichtigere Rolle. Die ersten Frauenbilder, die sich metaphorisch deuten lassen, datieren aus den Jahren 1982 und 1983. Sie beinhalten erotische (z. B. Abb. 341) oder exotische Bedeutungszusammenhänge, die ihrerseits ebenfalls nicht frei von erotischen Konnotationen sind (z. B. Abb. 278). Bis 1986 schuf Castelli solche allegorische Frauenbilder allerdings nur vereinzelt. Erst ab 1987 stieg ihr Anteil an der Gesamtheit aller Frauenbilder deutlich an. 1990 machte das symbolistische Frauenbild etwa drei Viertel aller von Castelli in dieser Zeit geschaffenen Frauenbilder aus. Eines der Themen, mit denen sich der Künstler damals beschäftigte, war die Passion Christi, die er durch bereits früher entwickelte, seinerzeit in erotischen Bedeutungszusammenhängen zeigte (Abb. 302 ff), jetzt inhaltlich umgedeutete, dabei am Leib bondagierte oder gar mit Stacheldraht gefesselte Frauenakte allegorisch repräsentierte (Abb. 306). Ein weiteres Mal trat des Künstlers Interesse am symbolistischen Frauenbild 1988 im Rahmen der *Schrottplatz*-Bilder (Abb. 345 ff) und im Zusammenhang mit einigen Alida-Porträts (Abb. 419) auf etwa einem Viertel aller von Castelli während dieses Jahres geschaffenen Frauenbilder in Erscheinung.

Von großem Einfluß auf die Entwicklung des allegorischen Frauenbildes waren für Luciano Castelli die Darstellungen von Ferdinand Hodler. In Anlehnung an dessen Gemälde *Der Tag* schuf er 1989 und 1990 die Serien *Der Tag* (Abb. 422) und *Die Nacht* (Abb. 423) bzw. deren motivische und gleichermaßen allegorisch gemeinte Ableitungen (Abb. 424 ff). Unter dem Eindruck einer Bleistiftzeichnung, die Castelli in Luzern erwerben konnte und die Ferdinand Hodler einst als Skizze zu dem Gemälde *Die Wahrheit* geschaffen hat, entstanden 1991 zahlreiche Bilder, auf denen der Künstler seine Liebe zu Alexandra allegorisch zum Ausdruck brachte (Abb. 495-500). Auch etliche einfigurige Alexandra-Porträts von 1991 und 1992 leiten sich von diesen Darstellungen ab (z. B. Abb. 510 oder Abb. 534 ff). Sie lassen sich ungeachtet ihres Porträtcharakters gleichermaßen als Allegorien deuten: als Allegorien der Reinheit, der Unschuld, der Wahrheit, der Ursprünglichkeit und der Schönheit des Weiblichen im allgemeinen bzw. Alexandras im speziellen. Mit diesen Annäherungen an die Motivwelt von Ferdinand Hodler erlebte die allegorische Darstellung im Œuvre von Luciano Castelli ihren Höhepunkt, zugleich aber auch ihr Ende. Nach 1992 sollten bis auf weiteres keine allegorische Darstellungen mehr entstehen. Allerdings sorgte dieser späte Höhepunkt des allegorischen Frauenbildes dafür, daß insgesamt tatsächlich über ein Fünftel aller von Castelli bis dahin geschaffenen Frauenbilder der Gattung des allegorischen Frauenbildes zuzurechnen sind.

Etwas höher als der Anteil der allegorischen Darstellungen an der Gesamtheit aller von Castelli bis 1993 geschaffenen Frauenbilder, nämlich auf etwa ein Viertel, beläuft sich der Anteil der in exotische Motivzusammenhänge eingebundenen Darstellungen weiblicher Figuren. In den Themenkreis des exotischen Frauenbildes fallen sowohl Darstellungen der durch ihre physiognomischen Merkmale auf Antriebe als fremdländischer Abstammung zu identifizierenden Frauen (z. B. Abb. 248 ff oder Abb. 395 ff) als auch solche Darstellungen, auf denen die Figuren in exotische Motivzusammenhänge eingebunden wurden – etwa in exotischer Umgebung erscheinen (z. B. Abb. 214 f oder Abb. 401), mit fremdländischen Accessoires ausgerüstet wurden (z. B. Abb. 380 ff, Abb. 406 oder Abb. 464 ff) oder vor dem Hintergrund fernöstlicher Schriftzeichen zu sehen sind (z. B. Abb. 233 oder Abb. 400). Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des exotischen Frauenbildes war der Wohnort des Künstlers: Berlin. Dort machte Castelli seine ersten Begegnungen mit dem Fernen Osten. Er lernte Menschen aus Japan kennen und aus China, aus Thailand und von den Philippinen. Von Fernreisenden ließ er sich Souvenirs mitbringen: thailändische Fingerlinge, japanische Getas, eine Holzmaske. Aus Buchhandlungen, Bibliotheken und Asia-Shops besorgte er sich Bildbände und diverse Utensilien. Vor allem fotografische Ablichtungen waren es, die seine Phantasie beflügelten und ihn zu seinen exotischen Darstellungen inspirierten – zu seinen exotischen Frauenbildern und zu anderen Darstellungen exotischer Bildfiguren gleichermaßen.

Über 80 Prozent der von Castelli geschaffenen Darstellungen exotischer Frauen zeigen ostasiatische oder ostasiatisch aussehende Frauen. Die verbleibenden knapp 20 Prozent entfallen auf die Darstellung von afrikanischen Frauen, von Frauen aus der Karibik oder aus südeuropäischen Ländern, vorzugsweise aus Spanien. Seit seinem Umzug nach Berlin malte und zeichnete er sie – und zwar mit stetig wachsendem Anteil an der Gesamtheit aller Abbildungen weiblicher Figuren. 1979 waren es nur vereinzelte Darstellungen, auf denen Castelli aus dem Fernen Osten stammende oder zumindest fernöstlich erscheinende Frauen porträtierte. In den Jahren 1982 bis 1984 hingegen belief sich der durchschnittliche Anteil der Darstellungen exotischer Frauen an der Gesamtheit aller weiblicher Bildfiguren bereits auf fast ein Drittel. 1985 bis 1987 war das exotische Frauenbild bei Castelli zum beherrschenden Thema innerhalb der Darstellungen weiblicher Bildfiguren geworden. Etwa die Hälfte aller während dieser Zeit geschaffenen Frauenbilder zeigten jetzt asiatische Frauen. Entstanden sind diese Darstellungen unter dem Eindruck der Reisen des Künstlers auf die Philippinen. 1988 erschöpfte sich das Thema jedoch schlagartig. Nur noch wenige Bilder dieses Jahres zeigen exotische oder exotisch aussehende Frauen. Auf den Frauenbildern aus der Zeit nach 1988 sollten exotische Figuren überhaupt nicht mehr zu sehen sein. Erst 1992, als Castelli Alexandra mit einer polynesischen Tätowierung wiedergab, sowie 1993, als der Künstler auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen im Rückgriff auf bereits früher entwickelte Bildmotive erneut asiatische Frauen in erotischen Posen wiedergab, gewann das exotische Frauenbild wieder an Bedeutung. Jetzt machte es einen Anteil von etwa einem Viertel aller in dieser Zeit geschaffenen Frauenbilder aus. Auch auf den ab 1993/94 entstandenen *Revolving Paintings* sind exotische Frauen ein zentrales Motiv: Thailänderinnen meist, Philippininnen, Japanerinnen und Chinesinnen bisweilen, häufig aber auch afrikanische Frauen, deren körperliche Erscheinung den Künstler zunehmend faszinierte. Exotische Frauenbilder wandelten sich gegen Mitte der 90er Jahre von der Darstellung überwiegend fernöstlicher Bildfiguren zur Darstellung überwiegend afrikanischer Bildfiguren. Erst in der zweiten Hälfte der 90er Jahre und mit den 1997 entstandenen Schwarzweißbildern (z. B. Abb. 443 oder Abb. 629) gewann das Motiv asiatischer Frauen auf den Gemälden von Luciano Castelli wieder an Bedeutung. Wie sich diese Entwicklung während der ersten Dekade des neuen Millenniums fortsetzen wird, bleibt abzuwarten.

Die Aufgabe, die sich Castelli auf seinen Frauenbildern am häufigsten stellte, war die des Porträts. Es macht etwa die Hälfte aller seiner Frauenbilder aus und beschäftigte den Künstler mit ungebrochenem Interesse bis heute. Allerdings weist das Thema in seiner Entwicklung einige Brüche auf, die es erlauben, den Verlauf dieser Gattung in drei Phasen zu gliedern: Von 1971 bis 1980 war das Frauenporträt ein nur gelegentlich behandeltes Thema. In dieser *ersten Phase* waren es Marina und Irene, die Castelli darstellte – stark stilisiert zu Beginn und mit kaum identifizierbarer Physiognomie (Abb. 12), 1973 sowie nach einer längeren Pause weitere Male 1978 dann im personenspezifischen Individualporträt mit der detailgenauen Wiedergabe der äußeren Erscheinungsmerkmale der Bildfigur (Abb. 54 und Abb. 114 ff). Die *zweite Phase* dauerte von 1981 bis 1986. Während dieser Zeit betrug der Anteil der PorträtDarstellungen an der Gesamtheit aller Frauenbilder mit allerdings stark schwankenden Quoten durchschnittlich etwa ein Sechstel. Abermals waren es überwiegend seine Geliebten, die Castelli porträtierte: Irene Staub zunächst (Abb. 320 ff), ab 1982 Birgit Hoffmeister (z. B. Abb. 326 f oder Abb. 369 f). Über die Bildnisse von Birgit Hoffmeister entdeckte Castelli innerhalb des Frauenbildes das Thema des Rollenporträts. Als stets verfügbares Modell erscheint Birgit auf den Darstellungen von Castelli in der Rolle einer asiatischen Bildfigur und mit dem Aussehen einer Japanerin (z. B. Abb. 464 ff) oder der philippinischen *Piratin Fu* (Abb. 380 ff).

Die *dritte Phase* begann 1987 und dauerte bis zur Erfindung der drehbaren Bilder (um 1993/94). In dieser Zeit stieg der Anteil der PorträtDarstellungen an der Gesamtheit aller Frauenbilder zunächst auf etwa die Hälfte, dann sogar auf drei Viertel. Von 1990 bis 1992 entstanden nur noch wenige Frauenbilder, die nicht zugleich auch PorträtDarstellungen gewesen sind. Nach dieser Zeit sank der Anteil der Porträts an der Gesamtheit aller während dieses Jahres allerdings nicht allzu zahlreich geschaffenen Frauenbilder rapide ab. 1993 und 1994 stieg zwar die Zahl der Frauenbilder wieder deutlich an, nicht aber die Anzahl der Porträts weiblicher Figuren, so daß diese als Bildaufgabe nun kaum mehr in Erscheinung traten und bis Ende der 90er Jahre auch kaum mehr in Erscheinung treten sollten. Erst um 1998/99 beschäftigte sich Castelli verstärkt mit dem Porträt als Bildaufgabe. Jetzt war es ausschließlich Alexandra, die er porträtierte. Zuvor hatte Castelli überwiegend seine Freundinnen im Bildnis festgehalten: 1986 und 1987 seine beste Freundin Bianca in der Rolle einer thailändischen Fingertänzerin (Abb. 406 f) oder unter dem Schatten eines wabenförmigen Gitternetzes (Abb. 468 ff), von 1987 bis 1990 meist Alida, die Castelli auf personenspezifischen Individualporträts abbildete (Abb. 408 und Abb. 412 ff) und auf allegorischen Darstellungen, auf denen sie als Personifikation der Nacht figuriert (Abb. 423 ff), bis 1989 noch immer seine Geliebte Birgit Hoffmeister, die jetzt oft im Doppel- oder Mehrfachporträt mit körpersprachlich verhaltenem Ausdruck erscheint (z. B. Abb. 420) oder in allegorischen Bedeutungszusammenhängen porträtiert wurde (z. B. Abb. 345 ff und Abb. 422), sowie seit 1988 schließlich Alexandra, die Castelli anfangs mit authentischem Körper- und Gesichtsausdruck porträtierte (Abb. 476 ff), bald aber auch als Modell für allegorische Darstellungen herangezogen hat (z. B. Abb. 492-500). Bis 1993 ist beinahe jedes Frauenbild nach Alexandra als Modell geschaffen worden, so daß seit um 1988/89 fast jede weibliche Bildfigur auf den Darstellungen von Luciano Castelli zugleich auch ein Porträt von Alexandra ist.

Eine weitere Kategorie, die innerhalb der Darstellungen weiblicher Figuren bei Castelli auszumachen ist, ist die der „geträumten Frau“. Dabei handelt es sich um solche Bilder, auf denen Frauen gezeigt werden, die den Idealvorstellungen des Künstlers entsprechen: schlanke, groß gewachsene, langhaarige Frauen, die sich darauf verstehen, die erotischen Reize ihres wohlproportionierten Körpers geschickt in Szene zu setzen. Es scheint, als habe Castelli die Frau seiner Träume nicht zuletzt deshalb immer wieder aufs neue dargestellt, um sie auf der Bildfläche sichtbare Wirklichkeit werden zu lassen. Wie konkret die Vorstellungen des Künstlers sein konnten,

belegen unter anderem die Darstellungen einer im Profil nach rechts gezeigten, über ihre Schulter hinweg dem Betrachter verführerisch entgegenblickenden Frau (z. B. Abb. 257), die der späteren Ehefrau des Künstlers so stark ähnelt, daß man beinahe glauben möchte, sie sei bereits nach Alexandra als Modell geschaffen worden (vgl. hierzu etwa Abb. 476). Die Ähnlichkeit des Idealbildes Abb. 257 mit den äußeren Erscheinungsmerkmalen von Alexandra belegen, wie sehr Alexandra den Idealvorstellungen von Luciano Castelli entsprochen hat. Daraus erklärt sich, weshalb Castelli, nachdem er Alexandra kennen lernte, darauf verzichtete, weiterhin die Darstellung einer idealen weiblichen Bildfigur zu konstruieren, und weshalb er seit seiner Begegnung mit Alexandra nach niemandem anderen als Modell mehr arbeitete, wenn er auf seinen Bildern eine ideale Frau darstellen wollte. Alexandra erweist sich als Schlüsselfigur innerhalb der Gattung des weiblichen Figurenbildes im Œuvre von Luciano Castelli.

Die Darstellung einer den Wünschen des Künstlers entsprechenden idealen Frau beschäftigte Castelli am intensivsten in den Jahren 1981 bis 1985. Bei stark schwankenden Verteilungen halten diese fiktiven Porträts einen durchschnittlichen Anteil von etwa einem Sechstel an der Gesamtheit aller während dieser Zeit geschaffenen Darstellungen weiblicher Bildfiguren, so daß die „geträumte Frau“ zumindest in der ersten Hälfte der 80er Jahre ein wichtiges Thema im Œuvre des Künstlers geworden ist. Die Abgrenzung der Darstellungen einer idealen Frau gegenüber solchen Darstellungen, die nach einem lebenden Modell geschaffen wurden, ist allerdings oft schwierig, denn das Ideal des Künstlers ist eine Mischung aus seinen Wunschvorstellungen und dem Äußeren seiner leibhaftigen Modelle, die er nicht selten gerade deshalb ausgewählt hat, weil sie seinem Ideal so trefflich entsprochen haben. Der Frauentyp, den Castelli dabei bevorzugte, ist der einer schlanken, langhaarigen jungen Frau im Alter von etwa 25-30 Jahren. Sie ist sportlich gebaut, hat große, aber nicht zu üppig gewachsene Brüste, eine wohlproportionierte Taille und stramme Schenkel. Sie ist eine Frau, die sich gerne schminkt, die hochhackige Stöckelschuhe trägt, Strapse und Mieder bisweilen und bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe. Sie hat keine Probleme damit, sich nackt oder halb nackt den Blicken des Betrachters zu präsentieren und sich mit den erotischen Reizen ihres Körpers in Szene zu setzen. Oft schaut sie dem Betrachter kokett entgegen und versucht, mit ihm in einen Dialog zu treten oder ihn mit ihren verführerischen Blicken zu provozieren.

Erotisch wirken die Frauen auf den Bildern von Luciano Castelli allemal, auch dann, wenn sie sich zurückhaltend oder schamhaft geben. Selbst dann, wenn sie keine erotische Handlungsabsichten verfolgen, wirken sie in ihrer vollständigen oder partiellen Nacktheit anziehend und begehrenswert. Es sind Frauen von starker erotischer Ausstrahlung, manchmal auch Frauen mit ausgeprägten geschlechtlichen Interessensneigungen, die sie ungeniert ausleben – alleine oder zu Zweien. Tabus, so scheint es, kennen sie dabei nicht. Fetischismus, Autoerotizismus, lesbische Liebe, Sex mit Männern – dies alles zeigt Castelli auf seinen Bildern, wobei er in Phasen heftig bewegter Pinselführung und leuchtender Farbkontraste zu deftigeren Motiven tendierte als in Phasen von eher beruhigter Pinselführung und gemäßigten Kontrasten.

Fast immer zeigte Castelli die weiblichen Figuren im unmittelbaren Vordergrund. Gleich ob sie in aktive Handlungszusammenhänge eingebunden wurden, ob sie sich ostentativ den Blicken des Betrachters präsentieren oder ob sie seine Anwesenheit nicht zu bemerken scheinen, befinden sie sich fast immer in vorderster Ebene. Weit in die Tiefe fluchtende Bildräume gibt es nur selten. In aller Regel befinden sich die Figuren vor einem kullissenartigen, abstrakt ornamentierten, monochrom ausgemalten oder gestalterisch ausgespart gebliebenen Hintergrund. Oft wirkt er wie eine ebene Wandfläche, auf die die Figuren nicht selten einen kräftigen Schlagschatten werfen. In einigen Fällen ist das Vorhandensein einer Wandfläche gar ausschließlich durch diesen Schlagschatten angedeutet (z. B. Abb. 406 und Abb. 516). Mitunter sorgen vorhangartige Strukturen für den Eindruck einer

bühnenartigen Umgebung (z. B. Abb. 231 oder Abb. 333 f). Gegenständlich besetzte Hintergründe, gleich ob innenräumlich oder freilandschaftlich aufgefaßt, sind auf den Frauenbildern von Castelli keine begehbare Raumzonen, sondern eher virtueller Art und als Kulissen meist attributisch gemeint. Sie ordnen sich den davor gezeigten Figuren inhaltlich unter.

Mitunter werden die Frauen auf den Bildern von Castelli von einem kräftigen, schräg von der Seite oder schräg von oben auf die Figur treffenden Rampenlicht beschienen. Manchmal sind sie aber auch von allen Seiten gleichmäßig ausgeleuchtet, so daß sich auf ihren nackten oder halb nackten Leibern keine Schatten abzeichnen, die das Oberflächenrelief des Körpers modellieren. Auch die Gesichter sind in diesem Fall meist gleichmäßig ausgeleuchtet. Trotzdem wirken die in dieser Weise schattenlos wiedergegebenen Figuren keineswegs unplastisch. Allerdings wird ihre dreidimensionale Erscheinung nicht durch den Wechsel von Licht und Schatten erzeugt, sondern durch eine den Rundungen ihres Leibes folgende Pinselührung, deren skizzenhafte Unvollständigkeit den Betrachter anregt, die gestalterisch ausgesparten Partien gedanklich zu vervollständigen (z. B. Abb. 150 oder Abb. 317). Dieses aus der Wahrnehmungspsychologie bekannte Phänomen der „ergänzenden Wahrnehmung“¹⁷¹ macht sich Castelli zunutze, um beim Betrachter einen Prozeß des gestaltenden Sehens auszulösen und ihn affektiv näher an den Bildgegenstand sowie an das Problem seiner gestalterischen Behandlung heranzuführen.

Von solchen mit hellen Farben wiedergegebenen, letztlich schattenlos gebliebenen Figuren abgesehen, arbeitete Castelli auf seinen Bildern allerdings meist sehr wohl mit dem Wechsel von Licht und Schatten, wobei er sich nicht selten überraschend exakt an die authentischen Lichtverhältnisse des Motivs gehalten hat. Dabei ist es in aller Regel ein helles Licht, das von oben oder von der Seite auf die Figur trifft und das das Oberflächenrelief ihres Leibes und ihres Gesichts mit seinen Höhlungen und Wölbungen in anatomischer Stimmigkeit kenntlich macht (z. B. Abb. 225, Abb. 319 oder Abb. 341). Zwar tauchte Castelli seine Figuren nicht wirklich in ein dramatisches Clairobscur, doch sind die wiedergegebenen Licht-Schatten-Verhältnisse intensiv genug, die Figuren plastisch und in fleischlicher Lebendigkeit erscheinen zu lassen (z. B. Abb. 385 oder Abb. 408). Manchmal sind die Unterscheidungen von helleren und dunkleren Zonen des Körpers jedoch auch nur in geringen farblichen Nuancen wiedergegeben. Die Figuren wirken dann nicht gar so plastisch, doch ihr Leib erscheint darum nicht minder lebendig und von dreidimensionaler Körperhaftigkeit (z. B. Abb. 215, Abb. 378 oder Abb. 476).

Alles in allem entwickelte sich das Frauenbild im Œuvre von Luciano Castelli motivisch keineswegs voraussetzungslos. Es waren des Künstlers Selbstbildnisse in seiner Rolle als *Lucille*, die der Entwicklung des Frauenbildes motivisch und figurentypologisch vorausgegangen sind. Dort zeigte sich Castelli, vergleichbar den späteren Darstellungen von Marina und Irene, mit stark geschminktem Gesicht. Er trat als langhaarige Frau in Erscheinung, die hochhackige Stöckelschuhe trug, bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe und ein knappes Mieder. Nackt oder halb nackt präsentierte er sich dem Betrachter in aufreizenden Posen und mit verführerischem Blick – ähnlich, wie es später insbesondere im Zusammenhang mit dem erotischen Frauenbild zu sehen ist. Auch der motivische Vergleich gibt zu erkennen, daß es nicht selten die transvestitischen Selbstbildnisse gewesen sind, aus denen heraus Castelli seine Frauenbilder entwickelt hat (vgl. hierzu etwa Abb. 47 mit Abb. 114 oder Abb. 49 mit Abb. 325).

¹⁷¹ G. Thinès und G. Gabbé: *Die amodalen Ergänzungen von Wahrnehmungsstrukturen*; in: W. Metzger (Hrsg.), *Handbuch der Psychologie*, Bd. 1, 1. Halbband, 1974 (2), S. 978-1002. Vertiefend zu diesem Thema siehe auch W. N. Dember, *The psychology of perception*, New York und London, 1965; R.L. Gregory, *The intelligent eye*, London 1970; J. J. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim 1973 sowie J. E. Hochberg, *Wahrnehmung*, Wiesbaden 1977.

Darüber hinaus waren auch kunstgeschichtliche Vorläufer für die Entwicklung der Frauenbilder bei Luciano Castelli von Bedeutung. So geht der im Vordergrund gelegene schmale Bühnenraum typologisch auf antike Reliefdarstellungen zurück und auf die szenische Enge des Bildraums in der Malerei des Klassizismus. Motivisch zitierte Castelli diverse traditionelle Darstellungstypen, beispielsweise den Typus der stehenden Venus (z. B. Abb. 107 oder Abb. 505 ff) oder der ruhenden (Quell-)Nympe bzw. den der liegenden Venus oder der liegenden Maja (z. B. Abb. 326 f oder Abb. 354), ferner den der Melancholia bzw. des Denkers (z. B. Abb. 259 oder Abb. 419), den der drei Grazien (z. B. Abb. 969) und den des in der Frührenaissance unter dem Rückgriff auf die Antike wiederentdeckten Typus des Büsten- bzw. Brustbildnisses mit ins halbe Profil genommenem Kopf (z. B. Abb. 116 oder Abb. 407). Gezielt adaptierte Castelli auch einige Werke ausgesuchter Künstler: unter anderem von Ferdinand Hodler, Amedeo Modigliani, Willem de Kooning, Salvador Dalí und Pierre Molinier (Kap. 4.2). Mindestens ebenso bedeutsam war für die Ikonographie des Frauenbildes bei Castelli allerdings auch der Einfluß der Fotografie – der populärfotografischen Inszenierungen von Helmut Newton (z. B. Abb. 195 oder Abb. 969) ebenso wie der Bildästhetik der erotischen Pin-up-Fotografie (z. B. Abb. 350 oder Abb. 504). Die Motivsprache Pin-up-Fotografie prägte das Frauenbild bei Castelli mehr als die ikonographietypologischen Vorläufer aus dem Bereich der Hochkunst. Immerhin sind auf etwa einem Drittel aller zwischen 1971 und 1993 geschaffenen Frauenbilder solche Anlehnungen an die fotografische Bildästhetik zu beobachten.

Außergewöhnlich für einen Maler aus dem Kreis der *Neuen Wilden* ist der hohe Stellenwert, den das Frauenbild im Œuvre von Luciano Castelli einnimmt, und ist die Unvoreingenommenheit, mit der Castelli unterschiedliche Spielarten der weiblichen Sexualität dargestellt hat. Fetischismus, Sadomasochismus, Autoerotizismus, Koketterie, käufliche Liebe, lesbische Liebe, Sex mit Männern – dies alles sind gängige Themen innerhalb der Ikonographie des Frauenbildes im Œuvre von Luciano Castelli. Die Persönlichkeit der von ihm auf seinen Bildern gezeigten Frauen ist eine, die sich vor allem über deren nackten oder halb nackten Leib definiert. „Es sind mehr Frauenakte als Frauenbildnisse“, schrieb Erika Billeter über die weiblichen Bildfiguren bei Luciano Castelli: „Seine Frauenbilder sind Körperbilder“¹⁷². Was Castelli an der Darstellung der weiblichen Figur am meisten interessiert, ist deren körpersprachlicher Ausdruck. Aus diesem Interesse rührt der Verzicht auf die Schilderung einer räumlichen oder landschaftlichen Umgebung, die den Blick des Betrachters vom weiblichen Körper nur ablenken würde. Wenn die räumliche oder landschaftliche Umgebung dennoch geschildert wird, geschieht dies kulissenhaft und im Sinne eines Attributs.

Nicht selten wirken die Figuren auf den Bildern von Castelli wie aus dem Leben gegriffen. Dies liegt nicht nur an den augenblickhaften, oft wie ein Schnappschuß erscheinenden figürlichen Motiven an sich, die dem flüchtigen Moment Dauerhaftigkeit verleihen, sondern auch und gerade an der schnellen skizzenhaften Arbeitsweise, mit der Castelli seine Modelle auf die Bildfläche gebannt hat: an den kraftvollen, heftig bewegten Pinselstrichen, mit denen die zuvor eilig dahin geworfene, trotzdem der Figur lebensnah und treffsicher wiedergebende Umrißzeichnung ausgefüllt wurden (z. B. Abb. 238 f). Auch solche Darstellungen, auf denen die Figur im Rollenbildnis und in einstudierten Posen zu sehen ist, wirken lebensnah und authentisch (z. B. Abb. 406 oder Abb. 464 ff).

Die Frauenbilder von Luciano Castelli zeugen von beidem: von der Lust des Künstlers an der Darstellung der weiblichen Figur und von seinem ungebrochenen Interesse an der expressiven Ausdruckskraft der Malerei – an den bunten Farben und an den temperamentvollen Bewegungen, mit denen Castelli die Farben auf die Bildfläche übertrug. Erst gegen Ende der 80er Jahre kam es auf den *Schrottplatz*-Bildern, auf den Hodler-Bildern

¹⁷² Erika Billeter, *Luciano Castelli. Die geträumte Frau*, Bern 1993, S. 7.

sowie auf einigen Porträts insbesondere von Alida und von Alexandra zu einer beruhigteren Pinselführung (z. B. Abb. 345 ff, Abb. 409 ff oder Abb. 422). Auch die Farbkontraste sind nun gegenüber den früheren Bildern moderater ausgefallen (z. B. Abb. 294, Abb. 351 oder Abb. 505 ff). Das helle Rosa, mit dem das Inkarnat der Figuren zuvor ausgeführt wurde und zu dem die kräftigen Töne von Gelb, Rot, Grün, Blau und Schwarz hart kontrastierten (z. B. Abb. 115, Abb. 232 oder Abb. 326 f), wurde jetzt durch erdige Ocker- und Brauntöne ersetzt, die in zarten Valeurs neben roten, manchmal neben gelben, oft aber auch neben weiß gebliebenen Leerflächen erscheinen und in diesem farblich verminderten Zusammenwirken Ruhe und Harmonie ausstrahlen (z. B. Abb. 521 oder Abb. 531 ff).

Bis 1993/94, da Castelli nach neuen bildgestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen begonnen hat und schließlich auf die Idee seiner drehbaren Bilder gekommen ist, später dann zu Bildern fand, die mit ihrem temperamentvollen Farbauftrag teilweise noch kraftvoller und noch spannungsgeladener wirken als die der 80er Jahre, haben sich die gestalterischen Mittel des Künstlers – und mit ihnen der expressive Ausdruckswert seiner Werke – im Lauf der Jahre mehr und mehr beruhigt. Beruhigt haben sich aber auch die mit den Darstellungen weiblicher Figuren verbundenen Motive, die am Anfang exzentrisch aufgemachte Bildfiguren zeigten (z. B. Abb. 54 und Abb. 320), bald ausgesprochen erotisch sich den Blicken des Betrachters präsentierende (z. B. Abb. 214 ff), ja sich als Objekte seiner Lust dem Betrachter anbietende Frauen (z. B. Abb. 239), im weiteren Verlauf der 80er Jahre aber auch zunehmend sich körpersprachlich mit verhaltenem Ausdruck dem Betrachter anbietende (z. B. Abb. 374 oder Abb. 385 ff), dabei nicht selten exotisch anmutende (z. B. Abb. 380 ff oder Abb. 464 ff) oder tatsächlich aus fernen Regionen, vorzugsweise aus dem asiatischen Raum stammende Frauen zur Ansicht brachten (z. B. Abb. 395 ff). Ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre, vor allem in der Zeit von um 1987/88 bis 1992/93, repräsentierten die Frauen bei Castelli immer öfter allegorisch gemeinte Bedeutungsinhalte, die sie mit verhaltenem körpersprachlichem Ausdruck vortragen (z. B. Abb. 351 ff, Abb. 423 ff, Abb. 480 ff oder 940 ff). Während dieser Zeit beruhigte sich auch die Stilsprache des Künstlers, der sich von der ungestümen „wilden“ Malerei allmählich verabschiedete und zu gestalterisch beruhigteren Ausdrucksformen gelangte.

Die veränderten Inhalte der Frauenbilder waren es (verkürzt gesagt der Wandel vom erotischen Frauenbild zum allegorischen Frauenbild), die diese Veränderungen des gestalterischen Ausdrucks mit sich brachten. Der stilistische und inhaltliche Wandel, der für die Frauenbilder aus der Zeit von um 1987/88 bis 1992/93 zu beobachten ist, war nicht der erste, den Castelli in seinem Œuvre vollzog. Bereits gegen Ende der 70er Jahre, als Castelli mit den *Irene*-Porträts von 1978 zu einer bewegteren Pinselhandschrift und zu immer kraftvoller gewordenen Farbkontrasten gelangte, mithin zur Malerei im Stil der *Neuen Wilden* (vgl. hierzu etwa Abb. 114 ff), ist ein ganz ähnlicher, diesmal jedoch in umgekehrte Richtung verlaufender und sehr viel schneller sich vollziehender Entwicklungsschub zu beobachten, der gleichermaßen mit der erotischen Erscheinungswirkung der Bildfigur im Zusammenhang steht: Je lasziver, je aufreizender und je heißblütiger die Modelle des Künstlers gewesen sind, desto expressiver, desto bewegter und desto „wilder“ wurde die Malerei, mit der er diesen erotischen, extrovertierten und impulsiven Wesen gestalterischen Ausdruck verlieh. Gerade die Frauenbilder geben zu erkennen, daß sich Stil und Motiv im Œuvre von Luciano Castelli gegenseitig bedingen und daß der Ausprägungsgrad der Heftigkeit seiner Malerei in einer direkten Wechselbeziehung mit der inhaltlichen Bedeutung seiner Bilder steht: mit dem Temperament, mit der Impulsivität und mit dem körpersprachlichen Ausdruck seiner Modelle auf der einen Seite, aber auch mit der Leidenschaftlichkeit, die Castelli seinen Modellen und ihren äußeren Erscheinungen entgegenbrachte, auf der anderen Seite.

Die Frauenbilder von Luciano Castelli sind der sichtbare Ausdruck dieses korrelativen Wirkungszusammenhangs und spielen im Œuvre des Künstlers nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ eine wichtige Rolle. So ist das Frauenbild innerhalb des Œuvres von Luciano Castelli nicht nur eines, das vom Künstler besonders häufig behandelt wurde, sondern zugleich auch eines, an dem sich die stilistische Entwicklung seiner Bilder und deren Abhängigkeit von ihren inhaltlichen Bedeutungen unmittelbar ablesen läßt.

4.1.2 Männerbilder

Die Darstellung männlicher Figuren spielt im Œuvre von Luciano Castelli eine nicht ganz so wichtige Rolle wie die Darstellung weiblicher Figuren. Sie macht etwa ein Sechstel aller seiner Bilder aus und steht quantitativ hinter dem Frauenbild und hinter dem Selbstporträt des Künstlers an dritter Stelle. Dennoch seien die Darstellungen männlicher Figuren bereits jetzt behandelt, da sie nicht selten das unmittelbare Pendant zu seinen Frauenbildern darstellen und in vielen Bereichen eine ähnliche Entwicklung genommen haben, wohingegen die Entwicklung des Selbstporträts oft in eigenen Bahnen verlief.

Aufgabe der folgenden Kapitel wird sein, die Themen vorzustellen, denen sich Castelli im Rahmen des Männerbildes gewidmet hat, die Modelle, nach denen er seine Darstellungen schuf, zu benennen und die wichtigsten ikonographischen Merkmale herauszuarbeiten, die die Gruppe der Männerbilder kennzeichnen. Dabei sei auch auf die ikonographiegeschichtlichen Zusammenhänge der Motive eingegangen und aufgezeigt, in welchen Bereichen sich der Künstler als Neuerer erweist und in welchen Bereichen er an traditionelle Bild- bzw. Bildnistypen anknüpft.

4.1.2.1 Einführung

In Anlehnung an den Begriff des Frauenbildes seien unter den Männerbildern solche Darstellungen verstanden, die ausschließlich oder, sofern es sich um mehrfigurige Bildanlagen handelt, mehrheitlich männliche Figuren wiedergeben. Die Selbstbildnisse des Künstlers, bei denen es sich auch dann, wenn sie im Gewand der Effemination oder des Transvestitischen daherkommen, ebenfalls um Männerbilder handelt, bleiben ihrer eigenständigen Bedeutung wegen von den nachfolgenden Betrachtungen ausgenommen.

Ähnlich wie bei den Frauenbildern, die sich innerhalb des Œuvres von Castelli quantitativ mit zunächst einem leicht ansteigenden, dann kräftig zulegenden, nach einer Weile wieder abfallenden und schließlich auf einem mittleren Wert sich einpendelnden Verlauf entwickelten, lassen sich auch bei den Männerbildern – wengleich mit einer anderen Verteilung – solche zyklische Phasen beobachten. Anders indes als die Darstellungen weiblicher Figuren, denen sich Castelli ab 1973 zögerlich zu widmen begann und die nach einer fast vierjährigen Pause ab um 1977/78 erst allmählich zu einem immer wichtigeren Bestandteil seines Œuvres geworden sind, anders auch als das Selbstporträt, das für Castelli von Anfang an eine der wichtigsten Aufgaben seines bildkünstlerischen Schaffens darstellte, war dem Künstler die Darstellung männlicher Figuren ein zwar zunächst nicht allzu

häufig, doch in verschiedenen motivischen Zusammenhängen immer wieder aufs Neue behandeltes Thema. Meist waren es Familienangehörige oder seine Freunde aus Luzern, die Castelli auf seinen frühen Männerbildern zeigte: stilisiert wiedergegebene Personen in den gemalten Tagebüchern, die im Leben des Künstlers eine Rolle spielten (z. B. Abb. 1 oder Abb. 3 f), grob modellierte Figürchen in den Chiloums von 1971 (z. B. Abb. 13) oder sein jüngerer Bruder Silvestro, den er ab 1973 manchmal in seine fotografische Selbstinszenierungen einbezogen hat (z. B. Abb. 6). Wohl entstanden anfangs der 70er Jahre auch immer wieder solche Bilder, deren männliche Figuren aus der Phantasie geschaffen wurden (z. B. Abb. 21), doch die meisten Darstellungen von Castelli geben, stilisiert oder porträtgenau, real existierende Personen aus seinem privaten Umfeld wieder.

Einen ersten Höhepunkt markieren 1973 die detailgetreu erfaßten Darstellungen der Freunde des Künstlers aus seiner Clique in Luzern. Castelli zeigte sie an der Seite seiner selbst (z. B. Abb. 53), im Doppelporträt (z. B. Abb. 55) oder im einfigurigen Brust- bzw. Büstenporträt (z. B. Abb. 52 oder Abb. 56). Nach diesen Arbeiten, mit denen Castelli die Möglichkeiten der naturalistischen Porträtgenauigkeit ausprobiert hat, geriet die Darstellung männlicher Bildfiguren zunächst aus dem Zentrum seiner künstlerischen Interessen. Statt sich mit dem Bildnis anderer Personen zu beschäftigen, beschäftigte er sich nun in erster Linie mit der Darstellung seiner selbst. Das Rollenspiel ist für Castelli seit 1973 die wichtigste Quelle seiner bildnerischen Ideen geworden, das Rollenselbstporträt bis um 1977/78 das ausschließliche Thema seiner Bilder. Erst ab 1977, nach beinahe vierjähriger Pause, hielt die Darstellung anderer männlicher Figuren allmählich wieder Einzug in die Ikonographie seiner Bilder. Auch in diesem Zusammenhang war das Rollenspiel von einiger Bedeutung. So porträtierte sich Castelli auf dem Gemälde *Mr. + Miss Universum* in der Rolle einer Bodybuilderin an der Seite des muskulösen Athleten (Abb. 107) oder zeigte er Carlo, den Sohn seiner Freundin Irene, in der Rolle eines singenden Bühnenstars (Abb. 108). Im Zusammenhang mit dem Rollenporträt von Carlo von einem „Männerbild“ zu sprechen, ist angesichts des Alters des Jungen nicht ganz korrekt, doch handelt es sich auch hierbei um die Darstellung einer männlichen Bildfigur, die sich allmählich einen festen Platz im ikonographischen Repertoire von Luciano Castelli zurückeroberte.

Zu seinem Durchbruch gelangte das Thema der Darstellung männlicher Bildfiguren nach dem Umzug des Künstlers nach Berlin, wo er in neuen thematischen Zusammenhängen begonnen hat, sich und Salomé bzw. Rainer Fetting im Rollenbildnis zu porträtieren (z. B. Abb. 715 oder Abb. 792). Von nun an sollte sich der Anteil des Männerbildes an der Gesamtheit aller von Castelli geschaffenen Darstellungen auf einen Wert von etwa einem Sechstel einpendeln, wobei sich die Entwicklung nicht ganz einheitlich verhält: Die meisten Männerbilder schuf Castelli in den Jahren 1984, 1986, 1987 und 1991, wobei ihr Anteil an der Jahresgesamtproduktion jeweils auf circa ein Viertel angestiegen ist. In den übrigen Jahren hingegen waren es jeweils etwas weniger als ein Sechstel aller Darstellungen, auf denen Castelli männliche Figuren zeigte. Die wenigsten Männerbilder sind, von der Zeit zwischen 1973/74 und 1977 abgesehen, in den Jahren 1981, 1988, 1992 und 1993 entstanden. In diesen Jahren sank der Anteil des Männerbildes an der Jahresgesamtproduktion teilweise auf ein Zehntel und weniger. Diese Schwankungen hängen mit den Themen zusammen, die den Künstler gerade beschäftigt haben, aber auch mit der gegebenen oder nicht gegebenen Möglichkeit, auf authentische Modelle zurückzugreifen, die sich dem Castelli zur Durchführung seiner Bildideen zur Verfügung stellten:

Carlo, beispielsweise, der Sohn von Irene Staub, besuchte Castelli, nachdem dieser nach Berlin gezogen war, nur gelegentlich. Meist blieb er nur für ein paar Tage und verschwand dann wieder ebenso rasch, wie er erschienen war. Er stellte sich Castelli für fotografische Ablichtungen als Modell zur Verfügung, nach denen als motivische Vorlagen Castelli später seine Porträts ausführen konnte. Ron Smith hingegen, dem afroamerikani-

schen Modell, begegnete Castelli lediglich auf einem Foto von Robert Mapplethorpe. Das Foto ließ in seiner unveränderbaren ikonographischen Disposition nur wenige motivische Abweichungen zu, die im übrigen nicht die Figur an sich, sondern vor allem ihre räumliche Umgebung betreffen, so daß nach ihm als fotografisch überliefertes Figurenmodell deutlich weniger Bilder entstanden sind als nach Carlo, dem der Künstler seinen eigenen motivischen Interessen entsprechende Regieanweisungen geben konnte und der ihm, wenngleich auch jeweils nur für ein paar Tage, über Jahre hinweg als Modell leiblich zur Verfügung stand. Salomé war nur selten dazu bereit, sich außerhalb seiner Selbstinszenierungen an der Seite von Castelli dem Künstler als Modell zur Verfügung zu stellen. Rainer Fetting zeigte sich, von dem gemeinsamen Rollenspiel als Indianer abgesehen, für solche Aktionen nicht empfänglich. So war Castelli, wenn er männliche Figuren darstellen wollte, meist auf sich selbst als Modell angewiesen, und es ist auch unter diesem Aspekt kein Zufall, daß das Selbstbildnis des Künstlers einen so hohen Stellenwert in seinem Œuvre einnimmt.

1993 zeigen nur noch wenige Bilder von Castelli männliche Figuren. Er hatte in Paris noch immer kein geeignetes Atelier gefunden, mußte sich daher mit der Ausführung vergleichsweise kleiner Formate begnügen und experimentierte unter dem Rückgriff auf früher entwickelte Bildmotive mit neuen gestalterischen Ausdrucksformen: mit der Fingermalerei, mit der Spachteltechnik und mit der wiederentdeckten Fotografie. Meist waren es erotische Frauenbilder, die Castelli jetzt schuf, einige Selbstporträts und erste Stadtlandschaften. Männliche Bildfiguren hingegen spielten damals in der Ikonographie des Künstlers keine Rolle. Erst mit der Erfindung der *Revolving Paintings* hielt die Männerfigur wieder Einzug in seine Bilder, wobei es jetzt überwiegend junge Afrikaner oder das Brustbildnis eines alten Chinesen waren, die auf diesen Gemälden zu sehen sind. Von nun an waren es meist aus fernen Kontinenten stammende Personen, die Castelli auftrübierte. Insgesamt ist der Anteil der Männerbilder an den jeweiligen Jahresgesamtproduktionen seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre nicht mehr ganz so hoch wie während der 80er und anfangs der 90er Jahre. Die Stringenz jedoch, mit der das Männerbild auch heute noch im Œuvre des Künstlers erscheint, macht deutlich, daß dieses Genre zu einem festen Bestandteil des künstlerischen Schaffens von Castelli geworden ist.

Sowohl was die Intensität der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Thema und die inhaltliche Tiefe dieser Bilder angeht als auch im Hinblick auf ihre stilistische Entwicklung und schließlich im Hinblick auf die Zeit, die Castelli auf die Darstellung männlicher Bildfiguren verwendete und auf die Erfindung neuer motivischer Zusammenhänge, stehen die Männerbilder in seinem Œuvre den Frauenbildern und seinen Selbstporträts in nichts nach. Die motivische Vielfalt, die den Frauenbildern und den Selbstporträts des Künstlers zu eigen sind, ist im Bereich des Männerbildes allerdings weniger stark ausgeprägt. In Ermangelung männlicher Modelle (im wesentlichen waren es, außer seinen Luzerner Freunden, Carlo sowie seine Künstlerkollegen Salomé und Rainer Fetting, die Castelli als Modelle zur Verfügung standen) ist der Anteil solcher motivisch auf künstlerische Vorgängerwerke zurückgreifender oder auch solcher nach fotografischen Fremdvorlagen geschaffener, mithin figurlich festgelegter, keine anderen Ansichten der betreffenden Figur zulassender Darstellungen in diesem Bereich etwas höher und, umgekehrt, die Vielfalt der Motive etwas geringer als im Bereich des Frauenbildes und des Selbstporträts. Die im folgenden vorgenommenen Betrachtungen orientieren sich in erster Linie an den dargestellten Personen, die von Castelli in bestimmten motivischen Zusammenhängen gezeigt werden und denen jeweils eine bestimmte inhaltliche Bedeutung zukommt. Zeitliche Überschneidungen sind, von den Carlo-Porträts abgesehen, die in einer Spanne von beinahe fünfzehn Jahren entstanden sind, dabei eher selten, so daß die hier in chronologischer Reihenfolge genannten Untergruppen des Männerbildes bei Castelli zugleich auch dessen künstlerische Entwicklung widerspiegeln.

4.1.2.2 Die Anfänge

Erste Darstellungen männlicher Bildfiguren finden sich im Œuvre von Luciano Castelli in seinen gemalten Tagebüchern von 1969. Dort illustrierte der junge Künstler seine tagträumerischen Phantasien und schilderte er diejenigen Begebenheiten, die ihm und seinen Freunden im täglichen Leben widerfahren sind. Zur Veröffentlichung waren diese Zeichnungen, Collagen und Fotomontagen nicht vorgesehen, schildern sie doch, wie ein geschriebenes Tagebuch auch, die Erinnerungen des Künstlers aus seiner ganz persönlichen Sicht. So kommt es, daß bis heute nur wenige Bilder aus den gemalten Tagebüchern publiziert wurden¹⁷³. Nur Castelli selbst sollte die nicht selten kryptisch verschlüsselten, daher für den außenstehenden Betrachter oft unverständlich gebliebenen Darstellungen sehen und verstehen.

In ihrer gestalterischen Schlichtheit und in ihrer motivischen Direktheit erinnern die Darstellungen der gemalten Tagebücher an naive Kinderzeichnungen. Sie haben ihre stilistische Vorläufer in der Bildsprache der *Art brut* und in den Darstellungen von Paul Klee oder von Jean Dubuffet. Gestalterisch wurden sie in umrißlinienbetonter, farblich bisweilen flächig ausgefüllter, die Details vernachlässigender Vereinfachung ausgeführt, so daß es dem Betrachter selbst dann, wenn er das private Umfeld des Künstlers kennt, meist nicht möglich ist, in den stilisierten Bildfiguren bestimmte Personen auszumachen und die inhaltlichen Bedeutungszusammenhänge, in denen sie auf den betreffenden Blättern stehen, zu entschlüsseln. Da es keine individuellen Erscheinungsmerkmale gibt, durch die sich die Figuren der gemalten Tagebücher charakteristisch von einander unterscheiden, und auch keine typischen Kennzeichen auszumachen sind, die sich bei der Darstellung bestimmter Personen systematisch wiederholen, erschließen sich dem Betrachter die Identitäten der Figuren auch nicht durch den Vergleich mit anderen Darstellungen aus den gleichen Alben. Erst einige logisch stringente Schlußfolgerungen bringen ihn bei der Lösung des Problems der Identifizierung der Bildfiguren allmählich weiter. Betrachten wir hierzu etwa die beiden langhaarigen Männer aus der Zeichnung Abb. 1, die am unteren Bildrand auf einem Motorrad durch die Szene brausen. Da sich die gemalten Tagebücher auf den Künstler selbst beziehen und auf die Ereignisse, die ihm in seinem täglichen Leben widerfahren sind, steht zu vermuten, daß die beiden Figuren auf dem Motorrad Castelli und einen seiner Freunde zeigen. Wenn man nun weiß, daß der Künstler den Sommer 1969 mit seinen Freunden auf Sardinien verbracht hat (ein Hinweis darauf findet sich links außen in der großen Eistüte mit der Aufschrift „Coppa Sardegna“) und man oberhalb des Motorrads das Motiv eines bildflächenparallel vor einer Steinmauer wiedergegebenen Wasserbrunnens erkannt hat, wenn einem ferner der große Kanister aufgefallen ist, der hinter dem Beifahrer am Motorrad befestigt wurde, kann man durchaus zu dem Ergebnis gelangen, daß die beiden Motorradfahrer tatsächlich den jungen Luciano und einen seiner Freunde darstellen, die sich auf den Weg gemacht haben, frisches Wasser zu besorgen.

Die Eistüte mit der Aufschrift „Coppa Sardegna“, die in kleinerem Format und ohne Beschriftung in Signalrot wiederholt und somit in ihrem Bedeutungsgehalt intensiviert wurde, deutet ebenso auf Sardinien als Handlungsort hin wie das Motiv des Wasserbrunnens, der in staubtrockener Landschaft vor einer aufgeschichteten Steinmauer und einem dahinter aufragenden Olivenbaum wiedergegeben wurde, und schließlich die beiden rechts außen gezeigten, mit den Spitzen ihrer Holzgriffe aneinanderstoßenden Malerpinsel, die als Anspielung auf die Renovierungsarbeiten zu verstehen sind, mit denen sich die Luzerner Freunde in dem von ihnen bewohnten Haus während ihrer Sommerferien beschäftigt haben. Es scheint so zu sein, daß Castelli und einer seiner Freunde ihre Renovierungstätigkeiten unterbrochen haben, um aus einem fern gelegenen Brunnen Wasser zu

¹⁷³ Erika Billeter, *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich*, Bern 1986, S. 10 und S. 11.

holen. Vielleicht führte ihr Weg die beiden Freunde an einer Eisdiele vorbei, wo sie sich eine Coppa Sardegna gönnten, jedenfalls haben sie ihre Malerarbeit hinter sich gelassen (daher die zwei Pinsel im Rücken der beiden Motorradfahrer), um mit rasender Geschwindigkeit (verbildlicht in den nach hinten wehenden Haaren) in Richtung Wasserstelle zu düsen. Was es allerdings mit den scheinbar wahllos über dem Blatt verstreuten Papierchips auf sich hat, auf denen rundbauchige Männchen mit großen Köpfen in der Umgebung von stilisierten Blüten zu sehen sind, ob es sich dabei vielleicht um die Darstellung jenes Kleingeldes handelt, mit denen die Freunde ihr Eis bezahlt haben, läßt sich dem ikonographischen Kontext dieses Bildes nicht entnehmen.

Ähnlich schwer zu enträtseln ist, um ein weiteres Beispiel für die kryptisch verschlüsselte Inhaltlichkeit der Bilder der gemalten Tagebücher und die kaum eindeutig zu ermittelnden Identitäten der darauf gezeigten Personen zu benennen, auch jene Darstellung, auf der in ikonographischer Vereinzelung sieben getrennt von einander wiedergegebene Motive auszumachen sind (Abb. 4). Die jeweils einer eigenen Perspektive gehorchenden und nach eigenen gestalterischen Gesichtspunkten geschaffenen Motive wurden ohne erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang auf die selbe Seite aufgeklebt und scheinen sich auf verschiedene Begebenheiten zu beziehen, die sich am selben Tag ereignet haben. Oben links liegt mit fröhlich lachendem Gesichtsausdruck eine als Collage aufs Blatt geklebte Bildfigur in einer Hängematte, welche ihrerseits zwischen zwei kahle Bäume gespannt wurde. Die Bäume wurden in zwei mit Aquarellfarben aufs Papier gebrachte Wasserlachen eingekratzt und stehen mit ihren sich auflösenden Umrißlinien in einem eigentümlichen Kontrast zu der zeichnerischen Präsenz der Figur. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Figur um Cornelia, die jüngere Schwester von Luciano, vielleicht aber auch um eine Freundin des Künstlers aus seiner Luzerner Clique. Jedenfalls trägt sie zu ihrem gelbgrünen Pullover einen langen braunen Rock und rote Schuhe – Kleidungsstücke, die darauf hindeuten, daß es sich bei ihr nicht um den Künstler selbst, sondern um eine junge Frau bzw. um ein Mädchen handelt.

Ein Mädchen scheint auch in der Gestalt der rechts außen mit einigem Schwung an einem Stufenbarren turnenden Nackten gemeint zu sein. Die langen wehenden Haare, vor allem aber der sich abzeichnende Ansatz eines Busens lassen darauf schließen, daß es sich tatsächlich um die Darstellung einer jungen Frau handelt. Die auf ihre Umrißlinien und auf die Binnenzeichnung des Gesichts reduzierte Figur gibt allerdings keine näheren Auskünfte über ihre Identität. Wer sie ist, wo und in welchem Zusammenhang sie ihre Turnübungen ausführt, läßt sich aufgrund des knappen, motivisch isolierten Ausschnitts dieser Szene nicht erschließen.

Die unten rechts plazierte Bildfigur zeigt eine junge männliche Gestalt, von deren kreisrundem Rumpf rechts und links die Arme und die Beine als stilisierte Fremdkörper abstrahlen. Bekleidet ist sie mit einem rund ausgeschnittenen Pullover und einer weit über den Bauch gezogenen Hose, zu der sie an ihren kleinen Füßen klobige Absatzschuhe trägt. Gestalterisch wurde zwischen dem Pullover, der Hose, den Schuhen und dem Inkarnat der Figur nicht unterschieden. Überdies wurde die gesamte Bildfigur einheitlich mit magentaroter, an einigen Stellen ins Bläuliche überspielender Aquarellfarbe ausgeführt, so daß es eigentlich nur der quer über den Bauch gezogene Gürtel ist, der dem Betrachter zu erkennen gibt, daß die Figur mit einer Hose und einem ungegliederten Oberteil bekleidet ist. Über der hochovalen Halskugel sitzt ein birnenförmiger Kopf, dessen oberes Ende ein kurzes, in die Höhe stehendes Haarbüschel ziert. Die Augen sind mandelförmig umrissen und statt mit einer Pupille mit einem einfachen Punkt versehen. Die hängenden Bögen darüber geben die Augenbrauen wieder, eine knollenförmig gerundete Umrißlinie darunter bezeichnet die Nase. Ihren Mund hat die Figur, die – wie übrigens alle andere Figuren dieses Blattes auch – keine Ohren hat, geöffnet: nicht gellend und nicht rufend, sondern lachend, wie es scheint. Während sie ihren rechten Arm diagonal nach oben richtet, erfährt ihr seitlich ausgestreckter linker Arm eine spiralförmige Windung, die dem Betrachter suggeriert, die Figur würde in kreisenden

Bewegungen mit ihm in der Luft herumfuchteln. Die Arme selbst sind mit zueinander parallel verlaufenden Umrißlinien wiedergegeben, die an der Silhouette des Rumpfes ansetzen und an ihren Enden auf eine Rundform als stilisierte Handteller treffen. Statt der fünf Finger strahlen von den Handtellern jeweils zwei rundlich endende Wülste ab, die bestenfalls zum Gestikulieren, kaum aber zum Greifen zu gebrauchen sind.

Mit gegrätschten Beinen steht das wonnig lächelnde, dabei heftig gestikulierende Männchen vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund dem Betrachter gegenüber. Was diese Bildfigur so heiter stimmt – der Anblick des Betrachters, vielleicht aber auch der Anblick der über ihm gezeigten nackten Turnerin oder des Mädchens in der Hängematte – bleibt ungeklärt. Ob der herumfuchteln Arm mit dem Schmetterlingsflügel zu tun hat, den Castelli rechts oben auf die Bildfläche klebte? Verkörpert das Männchen etwa den Künstler selbst, der gerade dabei ist, diesen Schmetterling zu fangen? Befindet es sich vielleicht in dem selben Garten, in dem das oben links gezeigte Mädchen seine Hängematte aufgespannt hat? Warum, wenn diese Figur den Künstler selbst verkörpert, stellt sich Castelli so dicklich dar, warum mit so kurz geschorenen Haaren? Ist es doch jemand anderes, den dieses Männchen darstellt? Wenn ja, wer mag es wohl sein und in welchem inhaltlichen Zusammenhang tritt er hier in Erscheinung? All diese Fragen müssen offen bleiben. Die inhaltliche Bedeutung dieses Männchens bleibt ungeklärt.

Einen in sich abgeschlossenen Bildbereich liefert die links unten aufs Bild geklebte Darstellung einer häuslichen Szene. Sie zeigt, ungeachtet perspektivischer Gesetze und der Möglichkeiten ihrer gestalterischen Umsetzung, in uneinheitlicher Draufsicht einen von mehreren Personen bevölkerten Innenraum, der über zwei in der linken Längswand eingebaute Zugänge, möglicherweise über einen dritten, rechts oben angeschnittenen Zugang verfügt. Die links unten gezeigte Tür wurde am detailliertesten wiedergegeben. Sie ist mit zwei nach innen geöffneten Flügeln ausgestattet, in die jeweils ein vegetabil ornamentiertes Spiegelfeld oder ein Fenster eingeschnitten ist. Über dem flachen Türsturz wird dieser Zugang von einem halbkreisförmigen Bogenfeld überfangen, das nach der Art einer Rosette mit einem stilisierten Blüten- oder Muschelornament geschmückt ist. Der zweite Zugang wurde demgegenüber summarischer ausgeführt. Auch er zeigt das halbkreisförmige Bogensegment, dessen Rosette jetzt allerdings nur noch als gestalterische Andeutung zu sehen ist. Neben dem ersten Zugang hängt ein motivisch ausgespart gebliebenes Bild in einem breiten Rahmen an der Wand. Davor erkennt man, in Draufsicht wiedergegeben, einen kleinen Schreibtisch, auf dem ein Telefon steht und an dem eine gleichermaßen von oben gesehene Bildfigur sitzt. Schräg vor diesem Schreibtisch ist am unteren Bildrand ein runder Tisch aufgestellt, an dem zwei weitere Personen Platz genommen haben und in Richtung Bildmitte schauen. Dort hält sich die Hauptfigur der Szene auf: ein langhaariger bärtiger Mann, der mit erhobenen Armen schreiend über ein kleines Stativ stürzt. Auf diesem Stativ befindet sich über einer Grundplatte das Modell eines Hauses. Wild gestikulierend und mit panischem Gesichtsausdruck, sicherlich laut schreiend zieht der stürzende Mann die Aufmerksamkeit aller Anwesenden auf sich. Hinter ihm drücken sich zwei Kinder ängstlich an die Wand. Nur links oben verläßt schweigend und scheinbar teilnahmslos ein drittes Kind den Raum. Es tritt aus dem Zimmer durch die Tür am oberen linken Bildrand und tut, als hätte es mit dem Drama, das sich hinter seinem Rücken abspielt, nichts zu tun. Dennoch ahnt man, daß gerade dieses Kind es ist, das mit dem Wutausbruch des Alten im Zusammenhang steht und dem sein Zorn ursächlich gilt.

Was die Bedeutung der häuslichen Szene betrifft, so schilderte Castelli hier eine Episode aus dem Leben seiner Familie. Die drei Kinder dürften Luciano, seine Schwester Cornelia und sein Bruder Silvestro sein, der bärtige Alte ist vermutlich ihr Vater. Der Schreibtisch mit der dahinter sitzenden Bildfigur sowie der runde Tisch, an dem zwei weitere Personen Platz genommen haben, deuten darauf hin, daß sich die Begebenheit nicht

in den Privaträumen der Castellis zugetragen hat, sondern im Geschäft des Vaters: im Verkaufsraum oder im Kontor seiner Farbenhandlung. Die am Schreibtisch sitzende Figur könnte ein Angestellter sein, die beiden am Tisch sitzenden Personen Geschäftspartner oder Kunden. Die tatsächliche Identität dieser Personen ist allerdings nicht von Bedeutung. Viel wichtiger an ihrer Gegenwart ist vielmehr, daß sie am Aufkommen des Zorns des Vaters einigen Anteil haben, denn vermutlich hat ihn eines seiner Kinder in ihrer Gegenwart heftig blamiert: vielleicht dadurch, daß es am Modellhaus manipuliert hat, vielleicht dadurch, daß dieses Modellhaus ein Spielzeug ist, welches dort nicht hingehört, vielleicht aber auch durch andere unbotmäßige Taten oder durch Worte. Auch hier bleiben die letzten Zusammenhänge des Bildgeschehens offen. Der Betrachter erfährt nicht, welche Geschichte der Miniatur zugrunde liegt. Es ist eine Darstellung, deren Verständnis die Kenntnis des Geschehens zur Bedingung hat und die in ihrem narrativen Kontext nur von solchen Betrachtern verstanden werden kann, die mit dem angesprochenen Ereignis vertraut sind. Selbst der Vergleich mit anderen Darstellungen aus dem *Gemalten Tagebuch* bringt den uneingeweihten Betrachter bei dem Versuch der Entschlüsselung dieser Darstellung nicht weiter, denn einem stringent entwickelten ikonographischen Register folgen diese Darstellungen und die darauf gezeigten Figuren nicht. Dies macht sie so schwer verständlich. Daß die drei Kinder tatsächlich Luciano, Cornelia und Silvestro repräsentieren, der bärtige Alte der Vater der Geschwister, die weiteren Anwesenden Angestellte und/oder Kunden des Vaters, ist reine Spekulation. Physiognomische Ähnlichkeiten fehlen ebenso wie personenspezifische Attribute oder sonstige für die betreffenden Figuren charakteristische ikonographische Merkmale. Hinzu kommt im Fall der vorliegenden Darstellung, daß Castelli, ehe er sie in das *Gemalte Tagebuch* einfügte, das zuvor auf einem gesonderten Blatt ausgeführte Bild rechts so stark beschnitten hat, daß einige ehemals gezeigte motivische Details unwiderruflich verloren gegangen sind, aufgrund derer zumindest der Handlungsort eindeutiger hätte bestimmt werden können. Vor allem aber gründet die Unkenntlichkeit der Bildfiguren in deren stilisierter Wiedergabe, die sie eher wie anthropomorphe Chiffren erscheinen läßt und von der unmittelbaren Wiedererkennbarkeit personenspezifischer Individualporträts weit entfernt ist.

Enigmatisch wie die Bedeutungszusammenhänge des links unten gezeigten Bildes, bleibt auch der übergeordnete Kontext der ganzen Seite: Was haben die sieben einzelnen Darstellungen mit einander zu tun? In welchem inhaltlichen Zusammenhang stehen sie mit einander? Was hat es mit dem Schmetterlingsflügel rechts oben auf sich? Was bedeutet die in halber Höhe links auf einem Fetzen Packpapier ausgeführte Zeichnung, auf der eine Feuerstelle mit einem dampfenden Kessel zu sehen ist, was der kleine geflügelte Löwe im Zentrum des Blattes? In welchem Verhältnis zu diesen Motiven stehen das Mädchen in der Hängematte, das nackte Mädchen am Stufenbarren, das wonnige Männchen darunter, schließlich die mehrfigurige Szene links unten? Haben die einen Motive mit den anderen überhaupt zu tun oder handelt es sich bei ihnen um nichts anderes als um die thematischen Versatzstücke mehrerer Ereignisse, die sich unabhängig von einander am gleichen Tag zugetragen haben? Auch wenn sich das Verbindende dieser gestalterisch unterschiedlich behandelten, wie in einem Quodlibet scheinbar willkürlich auf dem Bildgeviert verteilten Einzelmotive enträtseln läßt, ahnt man doch die Bedeutungstiefe, die jedem einzelnen Element als Teil des Ganzen zukommt. Nicht umsonst wurden die nach dem Prinzip der Collage aufs Papier gebrachten Bildelemente in einen blauen Rahmen eingebunden, der das Blatt entlang seiner Formatgrenzen nach allen vier Seiten zu einer gestalterischen Einheit zusammenfaßt. Dieser Rahmen ist nicht nur eine ästhetische Umrandung, sondern zugleich auch ein Zeit- und ein Bedeutungsrahmen, der sich als ikonographisches Element auf beinahe allen Seiten der gemalten Tagebücher wiederfindet.

Das dritte Beispiel, das im Zusammenhang mit den Anfängen der Darstellung männlicher Bildfiguren im Œuvre von Luciano Castelli genannt sei, stammt ebenfalls aus den gemalten Tagebüchern und zeigt eine weitere

Szene aus dem Urlaub des Künstlers mit seinen Luzerner Freunden auf Sardinien (Abb. 3 oben). In karger Landschaft erkennt man, durch eine Steinmauer vom Sandstrand getrennt, ein aus zwei abgeschlossenen Wohneinheiten bestehendes eingeschossiges Doppelhaus, von dem die linke Hälfte den Namen „Luzerner Hof“ trägt. So nannten die Freunde ihr Feriendomizil, das sie während ihres Urlaubs als Kommune bewohnt und in liebevoller Kleinarbeit renoviert haben. Vor der hochgestellten, über zwei Stufen zugänglichen Eingangstür erkennt man ein kleines Männchen mit wehenden Haaren, das einen langen Stockpinsel in seiner Hand hält und damit beschäftigt ist, die Eingangstür zu streichen. Weiter links hockt eine zweite Figur am Boden. Auch sie hat einen Pinsel in der Hand und ist umstellt von einem Farbtopf und einer Tonne sowie von einem flach am Boden liegenden weißen Kanister mit rotem Deckelverschluß. Vermutlich ist sie gerade dabei, die Tonne zu bemalen. Oben rechts eilt eine Figur in kurzer Hose herbei. Sie trägt eine Leiter über dem Kopf und scheint über der Landschaft zu schweben. Auch links unten ist eine eilig herbei springende Bildfigur zu sehen: ein Mann mit langem Bart und wuchtiger Knollennase, mit mächtigen abstehenden Ohren und ein paar letzten Haaren auf dem Kopf. Er hat zwei gerupfte Hühner in seinen Händen und wird von einem dritten Huhn, das über ihm flattert, davongejagt. Als wolle es sich für die Schandtät des bärtigen Alten rächen, zwei seiner Artgenossen mit sich genommen zu haben, bombardiert dieses flatternde Huhn den fliehenden Mann mit einem Ei. Anders, als die übrigen Bildfiguren, wurde der im Umrißlinienstil wiedergegebene Alte nicht mit Bleistift, sondern mit braunem Buntstift ausgeführt. Ebenfalls mit braunem Buntstift umrissen erscheint weiter oben eine in vergrößertem Maßstab auf dem Boden liegende Gitarre, die durch ihre gestalterische Entsprechung und durch ihre Platzierung oberhalb des fliehenden Mannes diesem zugeordnet wird. Zwei weitere Personen sind auf diesem Bild zu sehen: Rechts neben dem Doppelhaus eine junge Frau, die gerade damit beschäftigt ist, Wäsche auf einer Leine aufzuhängen, und rechts vorne ein langhaariger, bärtiger junger Mann in einer kurzen blauen Hose und mit einer großen roten Sonnenbrille auf der Nase. Während die anderen arbeiten, hat er sich bequem an den Strand gelegt und genießt dort mit unter den Kopf geschobenen Händen das Bad in der Sonne. Ein Buch, in dem er bis vor kurzem gelesen hat, liegt aufgeschlagen neben ihm.

Hinter dem Haus steht ein Motorrad, links in der Ferne erhebt sich ein zerklüfteter Felsen. Zwischen dem Felsen und dem Ferienhaus wachsen einige kleine Olivenbäume. Ein großer Olivenbaum steht links hinter der Steinmauer, die das Grundstück des Ferienhauses zur Strandseite umgrenzt. Ein kleiner Kakteenhain befindet sich in der Bildmitte davor. Rechts außen steht ein nicht eindeutig zu identifizierender, nur mit wenigen Blättern belaubter und sichtlich unter der Hitze des Südens leidender Laubbaum. Er wächst an der Außenkante der Bruchsteinmauer, die an dieser Stelle einen Knick macht und nach hinten fluchtet. Weiter hinten biegt diese Mauer ein zweites Mal ab, zieht sich bildflächenparallel nach rechts und kehrt sich von dort nach kurzer Entfernung wieder nach vorne, wo sie, ehe sie den rechten Bildrand berührt, unvermittelt endet. Diese Mauer beschreibt nicht nur die zwischen dem Grundstück des Doppelhauses und dem Sandstrand bzw. zwischen dem Grundstück und der landschaftlichen Umgebung gelegene Grenze, sondern erfüllt zugleich auch die Aufgabe, der landschaftlichen Umgebung räumliche Tiefe zu verleihen. Über dem Doppelhaus prangt am Himmel eine von Halbbögen umrandete Wolke, aus der es ergiebig regnet. Allerdings trifft der Regen lediglich das Dach des Hauses. Hinter der Wolke lacht bereits wieder die strahlende Sonne und streckt der Welt fröhlich ihre Zunge heraus. Durch das Zusammenspiel von Sonne und Regen hat sich links am Horizont ein Regenbogen gebildet, der kompositionsästhetisch vom Felsen am linken Bildrand zu den Geschehnissen am Himmel und zur Landschaft darunter überleitet.

Insgesamt beschreibt dieses Bild einen Urlaubstag, wie er für die Zeit des Aufenthalts der Luzerner Freunde auf Sardinien charakteristisch gewesen ist. Die einen beschäftigten sich mit der Renovierung des Hauses, die anderen kümmerten sich um die Wäsche oder kochten, wieder andere besorgten das Essen, klimpten auf der Gitarre oder gaben sich dem süßen Nichtstun hin. All diese Beschäftigungen werden direkt oder indirekt auf der panoramatischen Darstellung thematisiert. Das Ferienhaus mit seinem rauchenden Schornstein und der jungen Frau davor, die gerade dabei ist, Wäsche aufzuhängen, die kleinen Anekdoten von der Renovierung des Hauses und die witzige Geschichte des alten Mannes, der ausgezogen ist, etwas Eßbares zu besorgen, schließlich die Darstellung des Motorrads und der Gitarre sowie die Darstellung des jungen Mannes beim Sonnenbad – dies alles erzählt von einer entspannten Urlaubsstimmung, die selbst durch einen kurzen Regenschauer nicht getrübt wird. Phantasie und Wirklichkeit verschmelzen zu einem stringenten Ganzen, das zwischen der Schilderung realweltlicher Alltagsbegebenheiten und humorvoll erdachten Anekdoten nicht unterscheidet. Es ist ein Bild, das von dem idyllischen Ferienleben junger Leute erzählt und von den fröhlichen Tagen, die Castelli mit seinen Freunden auf Sardinien verlebt hatte.

Die Figuren des Urlaubsbildes und der anderen Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern wurden gestalterisch so stark vereinfacht, daß ihr Geschlecht nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Wie auf einer Kinderzeichnung wurden sie im Umrißlinienstil mit einer geschlossenen Kontur umrandet, die die Silhouette des Rumpfes und der Extremitäten beschreibt. Auch die Organe des Gesichtsfeldes wurden im Umrißlinienstil ausgeführt: die Augen, die Nase und der Mund. Auf die Darstellung der Ohren wurde meist verzichtet. Weitere binnengliedernde Elemente blieben in aller Regel ebenfalls gestalterisch ausgespart. Bestenfalls ein Gürtel, meist jedoch nur eine einfache Kontur markiert den Unterschied zwischen der Hose und dem Oberteil, das die Figuren an ihrem Leibe tragen. Bei den Oberteilen handelt es sich meist um gestalterisch nicht näher differenzierte Pull-over, die sowohl männliche als auch weibliche Bildfiguren anhaben. Weibliche Personen tragen manchmal einen Rock, männliche in aller Regel lange Hosen. Aktdarstellungen oder Figuren mit entblößtem Oberkörper gibt es in den gemalten Tagebüchern nur selten. Als Ausdrucks- oder als Bedeutungsträger, als die sie später bisweilen gezielt auf den Gemälden von Castelli eingesetzt wird, fungiert die Kleidung der Bildfiguren auf diesen frühen Darstellungen noch nicht. Noch hatte Castelli die Möglichkeit, die Wesensarten seiner Bildfiguren über ihre Kleidung zu definieren, nicht entdeckt.

Nicht nur in ihrer Kleidung, auch in ihren Frisuren unterscheiden sich die männlichen und die weiblichen Personen auf den Darstellungen der gemalten Tagebücher kaum von einander. Der Mode der späten 60er Jahre entsprechend tragen sie meist lange oder halblange Haare. Kurzhaarfrisuren oder nur spärlich bewachsene Köpfe sind auf den Bildern von Castelli (nicht nur denen der gemalten Tagebücher) eher selten. Wenn kurzhaarige Bildfiguren dargestellt werden, handelt es sich bei ihnen allerdings stets um männliche Personen. Zuweilen tragen die Männer auf den Bildern der gemalten Tagebücher lange Bärte, insbesondere dann, wenn es sich um ältere Personen handelt (z. B. Abb. 3 f, jeweils links unten). Aber auch bei einigen Darstellungen jüngerer Männer sind solche langen Bärte gelegentlich zu beobachten (z. B. Abb. 3 rechts unten). Charakteristisch für die Darstellung von Figuren in Bewegung sind ihre nach hinten fliehenden Haare (z. B. Abb. 1 und Abb. 3 links unten) sowie, insbesondere bei männlichen Figuren, der weite Ausfallschritt (Abb. 3 Mitte und Abb. 4 unten links).

Die Gesichter der Figuren der gemalten Tagebücher unterscheiden sich kaum von einander. Schematisch sind diese Figuren mit runden oder mandelförmigen Augen ausgestattet, deren Pupillen durch einen einzigen Punkt wiedergegeben wurden. Manchmal sind die Augen auch nur auf solch einen einzigen Punkt reduziert. Die Nasen blieben gestalterisch entweder völlig ausgespart oder wurden als zwiebelartige oder kreisrunde Knol-

lennase umrissen. Auch der Mund dieser Figuren besteht meist aus einer kreisrunden Öffnung oder aber aus einer halbbogig gekurvten Linie, wie sie bei Darstellungen eines freundlichen Gesichts oft auf Kinderzeichnungen zu sehen ist. Meist hat Castelli die Gesichter der Figuren der gemalten Tagebücher mit einfachen gestalterischen Mitteln so sehr auf ihre Grundformen reduziert, daß sie am Ende beinahe austauschbar erscheinen. Obwohl die Figuren dieser Bilder meist ganz bestimmte Personen aus dem privaten Umfeld des Künstlers repräsentieren, blieben die individuellen Erkennungsmerkmale ihres Äußeren gestalterisch doch weitestgehend unberücksichtigt, so daß diese Personen nicht durch ihre Physiognomie, sondern vor allem durch ihr Verhalten gekennzeichnet werden. Das Männchen unterhalb des Mädchens auf dem Stufenbarran der Tagebuchseite Abb. 4 beispielsweise wirkt mit seinen großen Mandelaugen, der rundlichen Zwiebelnase und dem rundlich geformten Kirschmund geradezu gnomenhaft. Die kurzen Haare dieser Figur geben nur wenig Anlaß zu der Vermutung, daß es sich bei ihr um eine Darstellung von Castelli selbst oder seines Bruders Silvestro handelt. Da Castelli auf den Bildern der gemalten Tagebücher jedoch meist solche Szenen wiedergab, die in irgend einer Weise mit ihm selbst zu tun haben, und darüber hinaus die in der spiralförmigen Windung des linken Armes angedeutete Kreisbewegung auf einen aktiven Handlungszusammenhang hinweist, ist nicht auszuschließen, daß es sich bei dieser Figur nicht doch um eine Selbstdarstellung des Künstlers handelt – allerdings nicht um ein porträtgenau erfaßtes Selbstbildnis, sondern um eine figürlich repräsentierte Chiffre. Was die auf dem kleinen Bild links unten gezeigte Darstellung angeht, so scheint die bärtige Gestalt in der Mitte der Szene den Vater des Künstlers zu verkörpern. Die drei Kinder dahinter sind Luciano, Cornelia und Silvestro, wobei nicht klar ist, wer von den dreien welcher ist, denn zu ähnlich sind sie einander gestaltet und zu wenig beziehen sich die Bildfiguren auf die individuellen Erscheinungsmerkmale der drei Geschwister.

Mit den gleichen äußeren Erscheinungsmerkmalen wie der Vater auf der links unten gezeigten Szene des Blattes Abb. 4 wurde auch der ebenfalls links unten wiedergegebene bärtige Alte auf der oberen Seite in Abb. 3 dargestellt. Er ist ebenfalls im Laufschrift zu sehen, hat gleichermaßen ein rundliches Gesicht und trägt einen langen Bart. Allerdings erinnern die spärlichen Haare auf seinem Kopf nicht an die Mähne der Figur des Vaters auf der Darstellung der Seite Abb. 4. Überdies war, als Castelli seine Ferien auf Sardinien verbrachte, dessen Vater überhaupt nicht zugegen, so daß, ungeachtet der ohnehin nicht auf Porträtähnlichkeit bedachten Stilisierung der Figur, hier offensichtlich jemand anderes gemeint ist – vielleicht der Eigentümer des Ferienhauses, der Bewohner eines Nachbarhauses oder sonst ein Einheimischer, der die Luzerner Freunde während ihres Urlaubs mit Lebensmitteln versorgte. Der figürliche Typus des langbärtigen Mannes erweist sich unabhängig von seiner spezifischen Identität und gleich, ob mit langen Haaren oder mit spärlichen Stoppeln ausgestattet, als figürliche Chiffre, die grundsätzlich einen älteren oder einen alten Mann repräsentiert, der bald den Vater des Künstlers, bald ein anderer Erwachsener sein kann. Dabei ist nicht von Bedeutung, *wer* dieser ältere Erwachsene ist, sondern *daß* es überhaupt ein älterer Erwachsener ist, der in der betreffenden Figur verkörpert wird.

Der auf der oberen Seite in Abb. 3 rechts unten keck am Strand liegenden und in der Sonne sich badenden Bildfigur mit der roten Sonnenbrille wächst am Kinn ein langer Bart. Allerdings sind diese Barthaare deutlich kürzer und allem Anschein nach um einiges flaumiger als die der links außen als alter Mann gekennzeichneten Gestalt, so daß der Bart an sich zwar als Hinweis auf das Geschlecht der Person, nicht aber als Zeichen ihres Alters zu verstehen ist. Die exponierte Position dieser Bildfigur im unmittelbaren Vordergrund und ihr wonniger Gesichtsausdruck, der als affektive Regung bei keiner anderen Figur dieses Bildes so ausdrucksstark wiedergegeben wurde, sprechen dafür, daß sich Castelli in ihr selbst porträtierte. Ein weiterer Hinweis dafür findet sich auf der gegenüberliegenden Seite dieses Bildes (Abb. 3 unten), die einen Blick in den Himmel zeigt, wo jener

Regenbogen, die Wolke und die Sonne zu sehen sind, die auch auf der Darstellung Abb. 3 oben am Himmel wiedergegeben wurden. Offensichtlich zeigte Castelli hier, was er, während er gemütlich am Strand gelegen hat, sah: den Blick in den Himmel mit seinen irisierenden, durch die starke Sonneneinwirkung das Auge täuschenden, dabei Sternchen und Farbblitze aufleuchten lassenden Erscheinungen.

Die Figuren auf den Darstellungen aus dem *Gemalten Tagebuch* sind eher figürliche Chiffren als porträtgenau erfaßte Individualbildnisse. Archetypischen Bildformeln verwandt stehen sie, ohne dabei auf spezifische physiognomische oder körperbauliche Merkmale zu achten, jeweils für eine ganz bestimmte Person. Dabei erscheinen diese Personen – etwa die Freunde des Künstlers, seine Eltern und seine Geschwister, er selbst in vielen Fällen – auf verschiedenen Darstellungen immer wieder anders. Einen ikonographischen oder figurentypologischen Kanon, mit dessen Hilfe es dem Betrachter gelingen könnte, die eine oder andere Person namentlich zu benennen, gibt es dabei nicht. Bei den Darstellungen der gemalten Tagebücher handelt es sich um unspezifische, figurentypologisch nicht systematisierte Bilder, die in kindlich naiver Zeichensprache unmittelbar wiedergeben, was Castelli in seinem täglichen Leben widerfahren ist. So vielfältig wie die Alltagserlebnisse des Künstlers, so blumig wie seine Phantasien, so wechselhaft waren auch die Motive seiner Bilder, so spontan war die Komposition dieser Darstellungen, die oft aus collageartig zusammengefüigten Einzelmotiven bestehen und mehr dem Prinzip der bedeutungsperspektivischen Anordnung zu folgen scheinen als dem des vereinheitlichten Bildraums.

Weitere charakteristische Merkmale für die Darstellungen der gemalten Tagebücher sind außer dem streng die Figuren konturierenden Umrißlinienstil und der auf einfachste Formen reduzierten, dabei gestalterisch bewußt ungelenk ausgeführten Stilisierung des menschlichen Körpers die eher steif anmutende, stereotyp behandelte Wiedergabe körpersprachlicher Exaltationen bei gleichzeitigem Verzicht auf die Darstellung von unpräzisen Körperhaltungen sowie die Darstellung der menschlichen Figur aus vergleichsweise einfachen Perspektiven heraus – nämlich strikt von vorne oder aber streng von der Seite sowie, allerdings nur in wenigen Ausnahmefällen, im halben Profil bzw. mit ihrem Körper im Profil von der Seite und mit ihrem Gesicht von vorne gesehen. Auch von oben dargestellte Bildfiguren zeigen keine perspektivische Verkürzungen, sondern wurden in strikter Draufsicht wiedergegeben (z. B. Abb. 4 links unten). Typisch für die gestalterische Behandlung der Figuren der gemalten Tagebücher sind überdies der Verzicht auf den Einsatz von Licht und Schatten sowie das Fehlen plastischer Effekte, die den abgebildeten Körpern ihr Volumen verleihen. Auch auf eine Differenzierung des Stofflichen bzw. auf den Versuch, die Oberfläche eines Materials in seiner Erscheinungswirkung von der Oberfläche eines anderen Materials zu unterscheiden, wurde weitestgehend verzichtet.

Zwar sind es keine Strichmännchen, als die Castelli seine Figuren in den gemalten Tagebüchern ausgeführt hat, doch erinnern sie in ihrer gestalterischen Behandlung stark an die vereinfachten Darstellungsformen von Kinderzeichnungen. Dies gilt natürlich auch für die Darstellungen männlicher Figuren, die sich in der Ikonographie der gemalten Tagebücher in zwei Gruppen unterscheiden: in Darstellungen männlicher Jugendlicher und in Darstellungen männlicher Erwachsener. Während sich die männlichen Jugendlichen figurentypologisch nur wenig von den Darstellungen junger Frauen oder Mädchen unterscheiden, die einen wie die anderen lange oder halblange Haare tragen, die einen wie die andern mit einer Hose (Mädchen nur gelegentlich mit einem Rock) und einem Pullover bekleidet sind und die männlichen und die weiblichen Jugendlichen keinen geschlechtsspezifischen Tätigkeiten nachgehen (Ausnahme: das Mädchen das Wäsche aufhängt), sind die männlichen Erwachsenen stets durch einen langen Bart gekennzeichnet, der sie auf den ersten Blick wie alte Männer aussehen läßt. Allerdings – und darin unterscheiden sich die frühen Figurenbilder von Luciano Castelli gegenüber seinen späteren Werken – sind auf den Darstellungen der gemalten Tagebücher solche ältere oder alte Männer tatsächlich

immer wieder zu sehen, während Castelli später bis in die 90er Jahre hinein ausschließlich junge oder jugendliche Männer zeigte. Erst ab 1993, als der Künstler im Zusammenhang mit seinen *Pigalle*-Bildern und den Gemälden aus der Reihe *Tabac shop* das Motiv der Büste eines alten Chinesen für sich entdeckte, sollte die Darstellung eines älteren bzw. alten Mannes wieder Einzug in die Ikonographie seiner Bilder halten (z. B. Abb. 439 oder Abb. 1142).

Abweichend von den Darstellungsmustern männlicher Bildfiguren aus den gemalten Tagebüchern verhält sich die Darstellung der beiden Alten auf der Zeichnung *Göttin der Weisheit* (Abb. 21). Dabei handelt es sich – ähnlich wie bei den *Chiloum*-Zeichnungen, die als Entwürfe für Haschischpfeifen gedacht waren – um die Darstellung des Modells einer zweiarmigen Tischlampe. An den Enden der beiden symmetrisch zu einander wie Flügel in die Höhe ragenden Röhren befindet sich jeweils eine Glühbirnenfassung, in die ein entsprechendes Leuchtmittel eingeschraubt werden kann, so daß die räumliche Umgebung, in der diese Lampe aufgestellt wird, in hellem Licht erstrahlt. Bemerkenswert an dieser Darstellung ist die Funktionalität des Bildgegenstands: also die Möglichkeit, das allegorisch im Typus der *Caritas romana* mit einiger Bedeutungstiefe ausgestattete Bildmotiv mit einer technisch funktionsfähigen Nutzanwendung in Verbindung zu bringen. Wie diese Konstruktion funktioniert, kann an der Zeichnung unmittelbar abgelesen werden: Durch die in die Höhe gerichteten Röhren ziehen sich jeweils drei mit den beiden Glühbirnenfassungen verlötete Kupferdrähte, deren isolierte Stränge unter dem weiten Gewand der Göttin der Weisheit durch Lüsterklemmen mit einander und alle zusammen schließlich mit dem stromführenden Hauptkabel verbunden werden. Das Hauptkabel selbst tritt vermutlich durch eine kleine Bodenöffnung im rückwärtigen Bereich der mittleren Bildfigur nach außen und läßt sich von dort aus direkt mit einer Steckdose verbinden. Aus dieser dem visuellen Zugriff des Betrachters zwar entzogenen, funktional jedoch gut nachvollziehbaren Konstruktion ergibt sich, daß die dreiteilige Figurengruppe eine Schauseite hat, nämlich die hier auf dem Bild gezeigte Vorderansicht, die dem Auge des Betrachters die elektrotechnischen Voraussetzungen für die mögliche Nutzanwendung der Dreiergruppe als Tischlampe vorenthält, und eine nicht für die Ansicht vorgesehene Rückseite, hinter der sich das Stromkabel und seine Verbindung zur Steckdose verbirgt.

Durch ihre Krone auf dem Kopf erscheint die *Göttin der Weisheit* wie eine Königin, an deren entblößten Brüsten sich von der Seite zwei alte Männer nähren. Die empor gerichteten Röhren mit den Glühbirnenfassungen lassen sich im Sinne der marianischen Symbolik als ikonographische Ableitung des frühchristlichen Typus der *Maria orans* verstehen. Zugleich erinnert die Bildfigur mit ihren ausgebreiteten Armen, mit denen sie die beiden Alten umfaßt, an Darstellungen der Muttergottes mit dem Christuskind und Johannes dem Täufer bzw. an den ikonographischen Typus der Schutzmantelmadonna. Die aus den Schultern wachsenden Röhren mit den Glühbirnenfassungen an ihren Enden lassen aber auch die Assoziation zweier in die Höhe gerichteter Flügel zu, so daß die *Göttin der Weisheit*, wenn nicht als modifizierte Muttergottes, so doch als eine Art Lichtengel zu interpretieren ist, der – inhaltlich dem Prometheus nicht unähnlich – den Menschen zum Segen mit seinen Schwingen vom Himmel herab das göttliche Licht der Erkenntnis in die Welt trägt. Mit dem Motiv der entblößten Brüste, die in eigens dafür ausgesparten Öffnungen unter dem ansonsten bis zum Hals geschlossenen Kleid hervorquellen und an denen sich, von der Seite kommend, die beiden Alten nähren, erinnert die *Göttin der Weisheit* vor allem aber an den ikonographischen Typus der *Caritas romana*. Dieses Motiv bezieht sich auf die Geschichte der Pero, die der römischen Sage nach ihren inhaftierten Vater Cimon dadurch vor dem Hungertod bewahrte, daß sie ihn täglich im Gefängnis besuchte, um ihn an ihrer Brust zu nähren¹⁷⁴. In der christlichen Kunst wurde

¹⁷⁴ Valerius Maximus *Factorum et dictorum mirabilium*, um 30/31 n. Chr., Band 5, Kapitel 4.

das Motiv der stillenden Jungfrau im Sinne der Werke der Barmherzigkeit als Allegorie der christlichen Nächstenliebe (*Caritas*) umgedeutet und in verschiedenen motivischen Zusammenhängen ikonographisch variiert. Als wichtige Bildformel entwickelten sich dabei im 13. Jahrhundert der Typus der Maria mit entblößter Brust und der Typus der *Maria lactans*, also der Darstellung der stillenden Gottesmutter. Auch in profanen Sinnzusammenhängen fand der Typus der *Caritas romana* Verbreitung. Ein berühmt gewordenes Beispiel stammt von Honoré Daumier und zeigt im staatspolitisch propagandistischen Bedeutungszusammenhang der Revolutionsmalerei die Personifikation der französischen Republik als weibliche Aktfigur, an deren Brüste sich zwei Kinder (Personifikationen der „jungen“ Demokratie bzw. des französischen Volkes) nähren¹⁷⁵. Gerade in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in der klassizistischen ebenso wie in der romantischen, kann man diesem Typus in diversen Bedeutungszusammenhängen verschiedentlich begegnen.

Manchmal wird die *Caritas romana* zum Zeichen der „brennenden Liebe“, mit der sie sich als Heilsbringerin im Dienste der Menschheit betätigt, mit flammenden Händen dargestellt. Eine moderne Variante dieses Motivs liefert jener figürliche Typus, den ich im Sinne einer Bringerin des Lichts als *Virgo lucis* bezeichnen möchte, wie sie etwa von Jules Lefebvre auf seinem 1870 geschaffenen Gemälde *Die Wahrheit* zu sehen ist¹⁷⁶. Stilistisch der Malerei des Klassizismus verpflichtet, hält bei Lefebvre jedoch ein sehr jetzzeitiges und beinahe anticlassizistisches Element Einzug in die Ikonographie der Allegorie der Wahrheit: das künstliche Licht. Zwar wurde die Erfindung der elektrischen Glühlampe durch Edison erst 1879 der Weltöffentlichkeit vorgestellt, also neun Jahre nach der Entstehung des Gemäldes von Lefebvre, doch bereits 1859 war es dem Engländer Moses G. Farmer gelungen, sein Haus in Newport (Cornwall) elektrisch zu beleuchten. Wohl handelt es sich bei der Lampe in der Hand der Frau auf dem Gemälde von Lefebvre noch nicht wirklich um eine elektrische Beleuchtung, sondern um eine Gas- oder Petroleumlampe, doch die Vorahnung auf das elektrische Licht ist in diesem Gemälde bereits zu erkennen.

Etwas weiter ging der deutsche Maler Ludwig Kandler, der 1884 auf einem heute nur noch in einem Holzstich überlieferten Gemälde die vom Himmel auf die Erde herabsteigende Bringerin des Lichts darstellte¹⁷⁷. Mit ihrer rechten Hand hält sie eine an einem kurzen Stab befestigte Glühlampe über ihren Kopf, in ihrer erhobenen Linken trägt sie eine mit dieser Glühlampe durch zwei Drähte verbundene Batterie. Jetzt handelt es sich tatsächlich um eine elektrische Lampe, die die prometheische Göttin den Menschen zum Geschenk macht. Eberhard Roters berichtet im Zusammenhang mit den Darstellungen von Lefebvre und Kandler von einem anfangs der 1880er Jahre entstandenen Gemälde von Gustav Goldberg, der seiner Variation über die Lefebvresche Bildfigur den Titel *Elektra* gegeben haben soll¹⁷⁸. Dieser Titel bezog sich nicht nur auf die gleichnamige Gestalt aus der griechischen Mythologie, sondern zugleich auf den Begriff der Elektrizität, die von der Bildfigur allegorisch vertreten wird. Auch die *Nuda Veritas* von Gustav Klimt, 1899 gleichermaßen als Allegorie entstanden, hält eine Lampe in ihrer Hand, mit der sie die Wahrheit ans Licht bringt¹⁷⁹. Berühmt geworden ist ferner der Typus der Darstellung des griechischen Philosophen Diogenes, der auf seiner Suche nach der Wahrheit mit einer Lampe in der Hand durchs Leben geht. Die Lampe gilt dabei als Symbol der Erkenntnis und war bereits in der Antike das Attribut sowohl des Einsiedlers als auch der Veritas, die mit ihrer Lampe die Wahrheit und die Erkenntnis über die letzten Geheimnisse des Lebens ans Licht zu bringen versucht. „Wahrheit“, „Weisheit“ und „Erkenntnis“, im

¹⁷⁵ Honoré Daumier, *Die Republik (Studie)*, 1848, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Paris, Musée National du Louvre.

¹⁷⁶ Jules Lefebvre, *Die Wahrheit*, 1870, Öl auf Leinwand, 265 x 112 cm, Paris, Musée d'Orsay.

¹⁷⁷ *Das elektrische Licht*, 1884, Holzstich nach einem Gemälde von Ludwig Kandler, veröffentlicht in *Leipziger Illustrierte Zeitung* vom 16.08.1884.

¹⁷⁸ Eberhard Roters, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, Köln 1998, Bd. I, S. 355.

¹⁷⁹ Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899, Öl auf Leinwand, 252 x 56,2 cm, Wien, Theatersammlung der Nationalbibliothek.

Falle der Freiheitsstatue von New York auch „Freiheit“ – dies sind die Begriffe, die mit dem Motiv einer weiblichen Figur mit einer Fackel oder einer Lampe in der Hand inhaltlich in Zusammenhang stehen werden und die auch durch die *Göttin der Weisheit* bei Luciano Castelli im Sinne einer Personifikation allegorisch repräsentiert werden.

Durch die motivische Verwandtschaft der *Göttin der Weisheit* von Luciano Castelli mit den ikonographischen Typen der *Maria orans*, der *Maria lactans* bzw. der *Caritas romana* und der *Veritas* kommen auch den beiden Alten, die sich an der Brust der *Göttin der Weisheit* nähren, inhaltliche Bedeutungen zu, die von diesen ikonographischen Vorgängertypen abgeleitet werden können. Sie lassen sich, was sich auf die Bedeutung der *Maria orans* bezöge, als Jünger Christi interpretieren (siehe hierzu die kostümische wie figurentypologische Verwandtschaft der beiden Alten etwa zu den vier Aposteln bei Dürer¹⁸⁰), vielleicht auch als Christus und Johannes d. T., oder man könnte sie in bezug auf die Figur der *Caritas romana* auf Cimon beziehen und darauf, daß die beiden Alten durch die Göttin der Weisheit am Leben erhalten werden. Vor allem aber erinnern die bärtigen Männer mit ihren zotteligen Haaren und den langen Gewändern an den traditionellen Typus des Philosophen, wie er etwa von Conegliano, von Dürer oder von Velázquez dargestellt wurde. Sie nähren sich an den Brüsten der Weisheit und erhalten durch diese Speisung ihre vertieften Erkenntnisse.

Mit gekrümmtem Rücken beugen sich die bärtigen Männer, in ihren Proportionen bedeutungsperspektivisch gegenüber der weiblichen Hauptfigur verkleinert wiedergegeben, von der Seite kommend der Göttin der Weisheit entgegen und saugen ihr die Milch aus der Brust. Obschon ihre Gesichter – von den verfilzten Vollbärten abgesehen – keine erkennbare Altersspuren zeigen, sie keine grauen Haare haben, von keinen Falten zerfurcht sind und auch keine anderen physischen Merkmale des Alters aufweisen, sind die beiden Bildfiguren doch unschwer als Greise zu erkennen. Ihre schlichten Leinengewänder und der verwahrloste Wuchs ihrer Haare deuten darauf hin, daß sie sich von der Welt zurückgezogen haben und das (asketische) Leben von Eremiten führen. Mit ihren krummen Buckeln wirken sie altersschwach und verbraucht. Die weit geöffneten Augen, mit denen sie sich an der Göttin der Weisheit laben, sprechen von einer inneren Aufgeregtheit und von den großen Erwartungen, mit denen sie ihrer Speisung entgegensehen. Es ist kaum daran zu zweifeln: Mit ihrer Milch gibt die Göttin ihre universelle Weisheit an die beiden Alten weiter.

Stilistisch ist die Darstellung *Göttin der Weisheit* noch sehr mit den Bildern der gemalten Tagebücher verwandt. Sie wurde als aquarellierte Bleistiftzeichnung auf Papier ausgeführt, genauer gesagt auf drei quer gerichtet zu einem Hochformat zusammengeklebten Blättern, deren Dreiteilung dem Bild eine feierliche Erscheinungswirkung verleiht. Zugleich spielt die Aufteilung des Bildträgers auf die hohe Darstellungsform des Triptychons an, so daß die Darstellung bildtypologisch in die Nähe eines hier allerdings hochformatig strukturierten Andachtsbildes rückt. Der Hintergrund wurde über die Bildgrenzen hinweg mit schräg gehaltenem Bleistift in schimmernden Zickzackbewegungen ausgefüllt. Seine flächige Erscheinung erinnert an den Goldgrund mittelalterlicher Tafelbilder, wobei der goldene Schimmer hier durch das matte Silber des Bleistifts ersetzt wurde. Zugleich verhält sich der flache Hintergrund ähnlich wie die allerdings meist weiß gebliebenen Hintergründe auf den Darstellungen der gemalten Tagebücher, vor denen die nicht selten als Collage eingefügten figürlichen Motive ohne physische Anbindung und ohne Bodenhaftung förmlich zu schweben scheinen. Obschon sie direkt auf dem Papier ausgeführt wurde, erinnert auch die Figurengruppe der *Göttin der Weisheit* mit der Geschlossenheit und der Schärfe ihrer Konturen an die Erscheinungsästhetik einer Collage, die mit dem motivisch unbesetzt gebliebenen Hintergrund keine physische Verbindung eingeht. Ohne gestalterische Hinweise auf eine durch das

¹⁸⁰ Albrecht Dürer, *Vier Apostel*, 1526, Öl auf Holz, 2 Tafeln, 215,5 x 76 cm und 214,5 x 76 cm, München, Alte Pinakothek.

Eigengewicht der Figuren natürlich zustande gekommene Bodenhaftung erscheinen die Göttin und die beiden Alten vor dem flächigen Hintergrund wie Fremdkörper.

Die Figuren selbst wurden mit Bleistift im Umrisslinienstil vorgezeichnet und anschließend unter der strikten Einhaltung der Konturen mit Aquarellfarben ausgemalt. Das Inkarnat der Frauengestalt ist hautfarben wiedergegeben, das der beiden Männer spielt – als farbgestalterischer Hinweis auf ihr hohes Alter – ins Graublau über. Während das Kostüm der Göttin der Weisheit sowie die in die Höhe ragenden Glühbirnenfassungen mit unterschiedlichen Hell-Dunkel-Modulationen in blauer Farbe dargestellt wurde, changieren die Gewänder der beiden Alten vom Dunkelblauen ins Violette (linke Bildfigur) bzw. vom Violetten ins Hellblaue (rechte Bildfigur). Bei der linken Figur vollzieht sich dieser Übergang fließend, bei der rechten Figur entlang der Nahtstelle der beiden unteren Blätter eher abrupt. Die zotteligen Haare und die langen Bärte wurden mit braunen Aquarellfarben wiedergegeben. Braun sind auch die Schuhe, die die beiden Alten unter knöchellangen Gewändern an den Füßen tragen. In die noch nasse Aquarellfarbe kritzelte Castelli teilweise mit dem Bleistift, teilweise mit dem spitzen Ende des umgedrehten Pinsels einige abstrakte Muster bzw. krakelige Strukturen hinein, die den Gewändern und den Haaren der drei Figuren ihre binnengliedernde Rhythmen verleihen und sie zugleich stofflich differenzieren.

Die gestalterische Behandlung des Bildes knüpft an die naive Darstellungsweise der Bilder der gemalten Tagebücher an. Wohl hat sich der dort oft instinktive, gestalterisch an die Ausdrucksweise der *Art brut* erinnernde Mal- und Zeichenstil mittlerweile etwas verfeinert, doch von jenem mimetischen Detailrealismus, den der Künstler in seiner nächster Schaffensphase entwickeln sollte (Abb. 48-56), war Castelli zum Zeitpunkt der Entstehung dieses kleinen Bildes noch weit entfernt. Bemerkenswert an *Göttin der Weisheit* ist die farbliche Behandlung der Bildfiguren, insbesondere ihrer Kostüme, die sich im wesentlichen auf den Kontrast von Blau und Violett stützt und als Variation auf den Zweiklang von Hellblau und Rosa angesehen werden kann, also auf jenen Kontrast, der zu den Lieblingskontrasten des Künstlers zählt und den Castelli auf seinen späteren Bildern in diversen Konstellationen und unterschiedlichen Modulationen immer wieder aus Neuem zum Einsatz brachte.

Die genannten Beispiele von Darstellungen männlicher Figuren auf den frühen Arbeiten von Castelli zeigen die Affinität des Künstlers, außer sich selbst und seine Luzerner Freunde auch immer wieder ältere und alte Männer abzubilden. Meist wurden sie mit spärlichen Haaren oder mit einer zotteligen Mähne und mit einem langen Bart dargestellt. Nicht so sehr durch ihre Kleidung, nur unwesentlich durch ihre etwas korpulentere Statur, wohl aber durch ihr rundliches Gesicht und oft durch eine fleischige Knollennase, insbesondere aber durch den buschigen Wuchs ihres langen Bartes unterscheiden sie sich von den jugendlichen Bildfiguren, denen zwar manchmal gleichermaßen ein zartes Bärtchen sprießt, die insgesamt jedoch drahtiger und agiler erscheinen als die Alten, gelenkiger und flinker in der Ausführung ihrer Bewegungen. Es ist diesen frühen Bildern anzusehen, daß Castelli ein größeres körperliches Verständnis für junge Bildfiguren hatte als für die Darstellung von alten oder älteren Menschen. Interessant dabei ist, daß ältere Personen auf den frühen Werken von Castelli immer männlich sind. Alte Frauen gibt es in seinem Œuvre nicht.

Von der allegorischen Darstellung *Göttin der Weisheit* abgesehen, hatte Castelli zu seinen Bildfiguren stets eine direkte persönliche Beziehung. Dennoch handelt es sich bei den frühen Bildern des Künstlers nicht um porträgenau erfaßte Individualbildnisse, sondern um die stilisierte und gestalterisch vereinfachte Darstellung figürlicher Typen, die nicht so sehr durch ihr Äußeres, sondern vor allem durch ihre Einbindung in einen spezifischen situativen Kontext zumindest für den Künstler selbst namentlich zu benennen sind.

Nach den narrativen Erstlingswerken der gemalten Tagebücher bzw. nach den allegorisch konnotierten Frühwerken in der Art des Bildes *Göttin der Weisheit* sollten sich die Themen und die gestalterische Behandlung des Männerbildes im Œuvre von Luciano Castelli unter dem Eindruck seiner Begegnung mit Franz Gertsch radikal verändern. Über Franz Gertsch, dem Castelli durch die Vermittlung von Jean-Christophe Ammann um 1970/71 zum ersten Mal im Kunstmuseum in Luzern begegnet war, lernte Castelli die Malerei des Hyperrealismus kennen und die Methode der diaskopischen Motivübertragung, also jenes Verfahrens, das dem Künstler ermöglicht, unter der Zuhilfenahme eines auf die Malfläche projizierten Dias das zuvor fotografisch festgehaltene Motiv in bildmimetischer Detailgenauigkeit feinpinslerisch nachzuahmen. Gertsch machte Castelli mit dieser Arbeitsmethode vertraut, allerdings entwickelte Castelli dabei eine von dem Diktat der Gegenständlichkeit des fotografierten Bildes befreite Malweise und eine ganz eigene, von der Alltagsästhetik der Malerei des Fotorealismus entfernte Motivsprache, die sich thematisch überwiegend auf die transvestitistischen Inszenierungen seiner selbst und seiner Freunde in Luzern bezogen hat. Überdies ging Castelli auf diesen Bildern dazu über, die Porträtierten nicht in jenem situativen Kontext darzustellen, in dem sie ursprünglich gestanden haben, sondern, ganz im Gegenteil, die Bildfiguren aus ihren originären szenischen Erscheinungszusammenhängen herauszulösen und vor motivisch neutralem, gestalterisch oft ausgespart gebliebenen Hintergrund wiederzugeben. Castelli war auf bestem Weg, das Thema der männlichen Bildfigur als autonomes Bildmotiv zu entdecken.

Diese Entwicklung, die den ersten gravierenden Stil- und Themenwandel im Œuvre von Luciano Castelli bedeutet, vollzog sich allerdings, nachdem sich der Künstler zunächst mit kleinformatigen Plastiken aus Ton (*Chiloums*), mit fotografisch dokumentierten Rollenspielen und mit der Performance beschäftigt hatte und nachdem er sich 1972 auf die Abschlußprüfungen zu seiner Lehre als Schriftenmaler konzentrieren mußte, erst im Lauf des Jahres 1973 – also geraume Zeit nach seiner ersten Begegnung mit Franz Gertsch und mit der Malerei des Fotorealismus. Sie betraf zunächst das Selbstbildnis des Künstlers, bald aber auch das Bildnis seiner besten Freunde aus Luzern, die er mit geschminkten Gesichtern und in effeminierten Posen porträtierte.

Das Gemälde *This* (Abb. 52), beispielsweise, zeigt den jugendlichen Freund des Künstlers im Brustbildnis. Während sein Oberkörper im halben Profil nach rechts zu sehen ist, wendet er seinen Kopf so stark der vorderen Schulter entgegen, daß das Gesicht schließlich im Viertelprofil nach links erscheint. Seine Augen hat er dabei nach unten gerichtet, den mit Lippenstift bemalten und mit Lipgloss zum Glänzen gebrachten Mund lasziv geöffnet. Darüber deuten einige graue Pinselstriche das flaumige Oberlippenbärtchen an, das sich This damals hat wachsen lassen. Seine mit braunen und grauen Aquarellfarben ausgeführten, anschließend mit Blattgold überarbeiteten Haare trägt er in der Mitte gescheitelt und nach hinten gekämmt, so daß sein linkes Ohr deutlich zu sehen ist, während das rechte Ohr hinter der Silhouette seines Gesichts verschwindet. Bekleidet ist This mit einem offenen glitzernden Hemd, das mit grüner Glimmerfarbe wiedergegeben wurde. Schattige Partien wurden mit roter Glimmerfarbe angedeutet, hellere Partien mit messingfarbenem Glimmer gehöhnt. Durch diese koloristische Differenzierung wurde die flächige Erscheinungswirkung der in ihren Hell-Dunkel-Werten nicht modulierten Glimmerfarbe gebrochen und dem Kleidungsstück der Eindruck von stofflichem Volumen verliehen, das den darunter plastisch geformten Körper organisch bedeckt. Unter dem offen getragenen Hemd ist der nackte Oberkörper des etwa zwanzigjährigen jungen Mannes zu sehen. Er wird durch seine linke Hand bedeckt, die er in einer exaltierten Ausdrucksbewegung mit aufgestelltem Handrücken und gespreizten Fingern an die Brust genommen hat. Diese Geste wirkt, gerade auch im Zusammenspiel mit dem schnippisch zur Seite genommenen Kopf und den nach unten gerichteten Augen, wie eine pathetisch zur Geltung gebrachte Unschuldskundung. Möglicherweise ist sie aber auch nichts anderes als eine effeminierte Exaltation, deren körpersprachliche Über-

treibung sich im Sinne einer karikaturistischen Überzeichnung weiblicher Verhaltensmuster als charakteristisch für die transvestitistische Selbstinszenierung erweist.

Ähnlich fraulich gebärdet sich This auch auf der rechten Hälfte des Doppelporträts *Ueli + This* (Abb. 55). Bei diesem Gemälde handelt es sich ebenfalls um ein Brustbildnis. Es zeigt die beiden Freunde Ueli und This als an einander geschmiegte Bildfiguren, die sich mit effeminiertem mimischem Ausdruck provokativ den Blicken des Betrachters präsentieren. Ueli, links zu sehen, trägt einen breitrempigen Hut auf dem Kopf, der aus blau-grüner Metallfolie ausgeschnitten, auf die Bildfläche geklebt und dort mit einem schmalen Band aus Goldfolie umrandet wurde. Bekleidet ist er mit einem geöffneten Hemd, welches mit rötlich schimmernder bronzener Glimmerfarbe ausgeführt sowie entlang des Kragens und des Armes mit silberner Glimmerfarbe konturiert wurde. Lange schwarze Haare rahmen sein Gesicht und setzen die Ohren vom Antlitz ab. Sie wurden, ebenso wie die Augenbrauen und das nach der spanischen Mode getrimmte schmale Oberlippenbärtchen, mit schwarzem Buntstift ausgeführt. Glimmernd und glitzernd hingegen schimmern die Nasenlöcher von Ueli, die mit Goldbronzefarbe wiedergegeben wurden. Schnippisch und überheblich schaut er dem Betrachter entgegen. Er hat seinen breitschultrigen, im halben Profil nach rechts gezeigten Oberkörper nach hinten gelehnt und den in Richtung des Betrachters gewendeten Kopf etwas nach oben genommen, so daß er mit seinen braunen Augen wie aus erhöhter Position auf den Betrachter herabblickt. Spöttisch hat er die Winkel seines halb geöffneten Mundes nach unten gezogen, lasziv, provozierend und verächtlich zugleich, aus einem Gefühl der Überlegenheit heraus und des Stolzes über das, was er ist und wie er ist. This hingegen, gleich groß seinem Kameraden zur Seite gestellt, wirkt in seinem mimischen Ausdruck eher kokett und verführerisch. Auch er hat, während er sich mit seinem im Profil gesehenen Oberkörper leicht nach vorne lehnt, seinen eitel in die Höhe genommenen Kopf in Richtung des Betrachters gewendet und schaut diesem wie aus einer erhöhten Position heraus, jedoch mit laszivem Augenaufschlag, angehobenen Augenbrauen und Kußmund entgegen. Die Art, in der die beiden Freunde einander gegenüber stehen und in der sich This mit seinem Oberkörper an Ueli anschmiegt, wirkt wie eine Vorahnung auf die später in Berlin entstandenen Doppelporträts von Castelli und Salomé (vgl. hierzu etwa Abb. 134 oder Abb. 720 ff). Anders jedoch, als auf dem Gemälde *Ueli und This*, dienen dort die bildauswärts gerichteten Köpfe nicht dazu, den Betrachter durch kokette Blicke zu provozieren, sondern dessen Blick auf ihr eigenes Antlitz zu ziehen, auf dem sich ihre innere Gestimmtheit anschaulich widerspiegelt.

Nicht von kokettem oder provozierendem, nicht von einem ostentativ und exaltiert sich den Blicken des Betrachters präsentierenden, sondern von einem durch spontane Fröhlichkeit getragenen körpersprachlichen Ausdruck ist das Bildnis von *This* als Lachender (Abb. 56). Die effeminierte Pose ist hier dem Ausdruck natürlicher Heiterkeit gewichen, die – trotz der fraulichen Aufmachung der Bildfigur – nicht geschlechtsspezifisch gebunden ist. Obwohl *This* rot gefärbte Lippen hat und auch um die Augen herum aufwendig geschminkt ist, obwohl er lange Haare trägt, die er hinter dem Kopf zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden hat, und um den Hals eine lange Kette, die aus seiner überschwenglichen Bewegung heraus seitlich aus dem Bild zu fliehen droht, wirkt diese Darstellung natürlicher und weniger transvestitistisch als die beiden anderen hier vorgestellten Porträts der Freunde des Künstlers. Nicht die Effemination an sich ist das Thema dieses Bildes, sondern die Ausgelassenheit der Bildfigur, ihre Heiterkeit und der mimische Ausdruck ihres frohgelaunten Wesens. Den Blick des Betrachters auf diesen mimischen Ausdruck zu konzentrieren, beschränkte Castelli den Ausschnitt des Bildes auf die Darstellung des aus der Bewegung heraus in die Höhe genommenen Gesichts und des langen sehnenigen Halses. Die rechte Schulter des Porträtierten verschwindet jenseits des Bildausschnitts, dessen Höhe insge-

samt so knapp bemessen wurde, daß der obere Teil des Gesichts bereits im Bereich der Nasenwurzel durch die obere Formatgrenze überschritten wird.

Bekleidet ist This diesmal mit einem rotbraunen Oberteil, dessen kragenloser Halsausschnitt darauf schließen läßt, daß es sich hierbei um das Oberteil eines Kleides handelt, wie es Castelli in seiner Rolle als Lucille bisweilen getragen hat (z. B. Abb. 51 oder Abb. 54 f). Die Haare wurden mit schwarzer Deckfarbe ausgeführt, ihre Strähnen mit silbernem und bronzefarbenem Glimmer wiedergegeben. Die zur Seite wehende Halskette wurde mit graubrauner Glimmerfarbe dargestellt und wirkt in ihrer glitzernden Oberfläche wie echt. Zu diesem farblichen Naturalismus des Kleides und der Halskette kontrastiert das Inkarnat der Figur, das in zahlreichen einander transparent überlagernden Schichten mit rosa und hellblauer Aquarellfarbe ausgeführt wurde und den natürlichen Hautton leicht verfremdet. Die Neigung Castellis, Haut statt mit bräunlichen oder beigeen Tönen in Rosa wiederzugeben, ist bereits auf einigen Bildern aus den gemalten Tagebüchern zu beobachten (z. B. das rechts unten gezeigte Männchen in Abb. 4) und fand in den ersten Selbstporträts von 1973 ihre unmittelbare farbgestalterische Fortsetzung (z. B. Abb. 47). Auch die Vorliebe des Künstlers für den Kontrast von Hellblau und Rosa findet sich auf diesen Erstlingswerken – den Darstellungen der gemalten Tagebücher ebenso wie auf den frühesten Selbstbildnissen – vielfach vorgebildet (vgl. auch hierzu etwa Abb. 4 oder Abb. 47). Farblich den tatsächlichen Verhältnissen entsprechend wurden hingegen die leuchtend roten Lippen und das Innere des weit geöffneten Mundes sowie der blauschwarze Lidschatten wiedergegeben, welcher der Bildfigur scheinbar unter den Tränen vor Lachen über die Wange rinnt.

Den 1973 geschaffenen Bildnissen der Freunde des Künstlers ist gemeinsam, daß sie die Figuren in ihrer Ausschnitthaftigkeit vor motivisch und gestalterisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund wiedergeben. Die Figuren wurden hart konturiert und heben sich deutlich vom Weiß des Hintergrunds ab – ein Gestaltungsprinzip, das der Malerei des Fotorealismus fremd ist, bildästhetisch jedoch in Castellis eigenen Vorgängerwerken seine Wurzeln hat: in den gemalten Tagebüchern, wo die nicht selten zuvor auf einem gesonderten Blatt Papier ausgeführten Motive ausgeschnitten und auf den eigentlichen Bildträger aufgeklebt wurden, in einigen frühen Fotoarbeiten, auf denen Castelli die Collage zum Arbeitsprinzip erhoben hatte (z. B. Abb. 9), sowie in einigen frühen Selbstbildnissen, die gleichfalls auf einem gesonderten Blatt Papier ausgeführt, entlang der Umrisslinie der Figur ausgeschnitten und anschließend auf einen großen weißen Bogen aufgeklebt worden sind (z. B. Abb. 48 f). Der Effekt, den Castelli durch die gestalterische Aussparung des Hintergrunds erzielte, ist zum einen der der Konzentration des Blickes des Betrachters auf die Bildfigur(en) und auf deren äußere Erscheinungswirkung, zum anderen der, die Bildfigur(en) durch ihre motivische Isolierung aus ihrem ursprünglichen situativen Kontext herauszulösen. So wirken diese Porträts wie Ikonen, bei denen der Goldgrund durch eine weiße Fläche ersetzt wurde und statt des Hintergrunds nun die Bildfiguren selbst durch die Verwendung glitzernder und glimmernder Materialien zum Glänzen gebracht wurden.

Das Prinzip der gestalterischen Aussparung des Hintergrunds hat ebenfalls in den frühesten Werken des Künstlers seinen bildnerischen Ursprung (z. B. Abb. 1 oder Abb. 4) und gelangte sowohl auf einigen fotografischen Selbstdarstellungen (z. B. Abb. 8 oder Abb. 29) als auch auf den Selbstbildnissen von 1973 sowie auf den Figurenbildern aus den Jahren 1976 und 1977 verschiedentlich zur Anwendung (z. B. Abb. 95, Abb. 103 oder Abb. 107). Ab 1976 wurde der gestalterisch ausgesparte Hintergrund zunehmend durch monochrome hellblaue oder rosa Farbflächen ersetzt (z. B. Abb. 85), ab 1977 der weiße (z. B. Abb. 105 oder Abb. 111), ab 1979 der mittlerweile immer öfter auch in kräftigen Farben wiedergegebene flächige Hintergrund durch farbliche Rhythmen gebrochen, die oft eine gegenständliche Begründung haben (z. B. Abb. 720 f). Bis um 1976 jedoch blieb der

motivisch ausgesparte, gestalterisch unbehandelt gebliebene weiße Hintergrund für die figürlichen Darstellungen von Luciano Castelli kanonisch.

Ein weiteres Kennzeichen der frühen Porträts der Freunde des Künstlers ist die Plazierung der Bildfiguren im unmittelbaren Vordergrund. Stets befinden sie sich in vorderster Ebene und scheinen sie nur so weit vom Betrachter entfernt zu sein, wie es dem Abstand zwischen ihm und dem Gemälde entspricht. Tiefenräumliche Entfaltungen, erzeugt etwa durch die perspektivische Staffelung mehrerer Bildfiguren oder durch deren körper-sprachliches Übergreifen in eine hintere Raumzone, gibt es auf den Bildern von Castelli nicht – nicht auf seinen frühen Männerbildern, nicht auf anderen frühen Figurenbildern und auch nicht auf seinen später geschaffenen figürlichen Darstellungen. Die räumliche Entfaltung der Figur findet bei Castelli immer im unmittelbaren Vordergrund statt. Dies und die monumentale Art, in der sie ins Bild gesetzt wurden, verleiht den Porträtierten eine starke physische Präsenz und betont im Zusammenspiel mit der motivischen Ausschnitthaftigkeit deren räumliche Nähe zum Betrachter. Sie werden jäh durch die Formatgrenzen überschritten und ragen mit ihren Körpern trotz der oft in sich geschlossenen Silhouetten über das Bildgeviert hinaus. Je enger die Formatgrenzen die Figuren umgeben, desto stärker wirken sie aus der Fläche heraus in den Realraum des Betrachters – und dies selbst dann, wenn ihre gestalterische Behandlung nach dem Prinzip des *Non finito* oberhalb des unteren Bildrandes unvermittelt abbricht (z. B. Abb. 52).

Ausgeführt wurden die Porträts der Jugendfreunde von Castelli mit Aquarellfarben, teilweise mit Buntstiften sowie mit Glimmerfarben und mit bunten Metallfolien, gelegentlich auch mit Blattgold und mit Blattsilber auf Papier. Die in zarten Valeurs meist in Schichtenmalerei aufgetragenen Wasserfarben und die Buntstifte blieben für die gestalterische Behandlung des Inkarnats der Figuren und der Organe des Gesichtsfeldes vorbehalten, die glimmernden und glitzernden Materialien (Glimmerfarbe, metallisch glänzende Lacke zuweilen, Metallfolien, Blattgold und Blattsilber) für die Gestaltung der Haare und der Kopfbedeckungen sowie der meist tief dekolletierten Kleidungsstücke der Porträtierten. Der Kontrast, der sich zwischen den Aquarellfarben und den funkelnden Materialien ergeben hat, wirkt dabei keineswegs unharmonisch. Motivisch empfindet er die kostümischen Verhältnisse nach, die zu jener Zeit herrschten, in der die Kleidung junger Leute nach dem Vorbild der Bühnenkostüme gefeierter Rockstars aus irisierenden und glänzenden Stoffen bestanden haben. So steht die kostümische Aufmachung der Bildfiguren und ihre gestalterische Behandlung hier nicht nur im Zusammenhang mit transvestitistischen Rollenspielen. Vielmehr ist sie zugleich ein Bekenntnis des Künstlers wie der Porträtierten gleichermaßen zur zeitgenössischen Rock- und Popkultur. Dieser inhaltliche Aspekt ist nicht zu unterschätzen, denn in ihm liegt die eigentliche Wurzel für die effeminierten Aufmachungen der Bildfiguren auf den frühen Werken von Castelli und nach dem Vorbild solcher Rockstars wie den *Cocketts*, den *New York Dolls*, Alice Cooper oder David Bowie auch für die transvestitistische Selbstinszenierung des Künstlers in seiner Rolle als Lucille.

Das Papier, auf dem Castelli die Porträts seiner Freunde ausgeführt hat, setzt sich in aller Regel aus zwei, manchmal auch aus vier Blättern zu einem großen Format zusammen. Meist handelt es sich um 100 x 70 cm große Bögen, die rückseitig durch ein Klebeband zusammengehalten werden. Diese Art der Zusammensetzung des Bildträgers aus mehreren Blättern hatte den Vorteil, daß die großen Bilder entlang ihrer Nahtstellen schadlos gefaltet und platzsparend aufbewahrt werden können. Zugleich war das Format von 100 x 70 cm leichter zu beschaffen als großformatige Bögen. Obschon die aus zwei oder aus vier Blättern zusammengesetzten Bildflächen durchaus auch eine materialästhetische Wirkung zeigen und Castelli es nicht selten darauf anlegte, die sichtbar gebliebenen Nahtstellen als gestalterische Elemente aktiv in seine Kompositionen einzubeziehen (Abb. 55), hat

dieses Modulsystem hier (anders als etwa im Fall der Darstellung *Göttin der Weisheit*) in erster Linie eine funktionale Begründung.

Der Porträttyp, den Castelli auf diesen Darstellungen präsentierte, ist der des vor einer motivisch ausgespart gebliebenen raumlosen Fläche im halben Profil von der Seite gezeigten Brustbildnisses mit bildauswärts gewendetem Kopf (einzige Ausnahme hiervon ist das Kopfbildnis *This* in Abb. 56). Dieser Typus zählt mit zu den ältesten Bildnistypen der Porträtkunst überhaupt und läßt sich, obschon die Oberkörper dort in aller Regel von vorne zu sehen waren und die Köpfe nur leicht zur Seite gewendet wurden, bis in die römische Antike zurückverfolgen¹⁸¹. In der Kunst der Neuzeit fand dieser Typus, jetzt tatsächlich mit schräg gestelltem Oberkörper und gegenüber der Körperachse stark zur Seite gewendetem, nicht selten in Richtung des Betrachters blickendem Kopf etwa bei Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci oder Raffael und vielen anderen seine ikonographische Nachfolge. Über das 17. und 18. Jahrhundert hinweg blieb dieser Porträttyp bis ins 19. Jahrhundert geläufig und war bis ins 20. Jahrhundert hinein einer der wichtigsten Darstellungstypen der Bildniskunst überhaupt. In der Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Porträtierten meist wieder vor einem flächig ausgemalten Hintergrund wiedergegeben. Doch nicht nur auf dem Gebiet der Malerei, auch im Bereich der Porträtfotografie wurde und wird dieser Bildnistyp bis heute häufig verwendet, denn er gibt dem Betrachter sehr viel detaillierter Auskunft über die Physiognomie des Gesichts und der körperbaulichen Dispositionen des Porträtierten, als es bei der strengen Ansicht en face möglich ist. Nicht zuletzt aus diesem Grund wurde er über viele Jahre hinweg beispielsweise für die Paßbildfotografie kanonisch.

Bemerkenswert an dem traditionellen Porträttyp des schräg von der Seite gesehenen Brustbildnisses mit bildauswärts gerichtetem Kopf ist, daß er auffallend oft vor einer motivisch ausgespart gebliebenen, allerdings meist mit dunklen Farben flächig ausgemalten Wandfolie wiedergegeben wurde. Castelli knüpfte mit seinen Darstellungen von 1973 an diese ikonographische Tradition an, ersetzte jedoch den flächig ausgemalten Hintergrund durch den Bildträger an sich und durch das Weiß des gestalterisch unbehandelt gebliebenen Papiers. Statt eine Wandfläche anzudeuten, vor der die Porträtierten dargestellt werden, und so einen situativen Kontext zu schaffen, der die Figuren in einen motivisch plausiblen Erscheinungszusammenhang einbindet, sind die Freunde des Künstlers hier in einer raumlosen Leere abgebildet, die symbolisch für die Unabhängigkeit der Porträtierten von den realweltlichen Verhältnissen des Alltags steht.

Was das exaltierte Minenspiel der Bildfiguren betrifft, so erinnern die Porträts der Freunde des Künstlers mit ihrem starken mimischen Ausdruck an die „Charakterbilder“ der niederländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts: an Darstellungen von Frans Hals, insbesondere aber an die Affektstudien von Rembrandt und an einige seiner Rollenselbstporträts. In grotesk übersteigerter Form finden sich solche Charakterköpfe auch in den Büsten von Franz Xaver Messerschmidt, die nicht selten ins Karikaturistische überspielen. Die Charaktere, die Castelli auf den Bildnissen seiner Freunde zum Ausdruck brachte, sind, obwohl sie immer die selben Personen zeigen – nämlich Ueli und This –, jedesmal von einer anderen Art und erzählen bald von der affektierten Blasiertheit eines lasziv sich gebärdenden Narziß (Abb. 52), bald von der ebenso koketten wie selbstgefälligen Provokation des Betrachters durch zwei effeminiert sich gebende Jünglinge (Abb. 55) oder von der ausgelassenen Heiterkeit eines jungen Transvestiten (Abb. 56). Die unterschiedlichen körpersprachlichen und mimischen Ausdrucksformen der Porträtierten, die immer wieder eine andere Facette ihres Verhaltens zeigen, lassen erkennen, daß es sich bei diesen Bildern nicht um authentische, also das „wahre Ich“ der Bildperson repräsentierende Por-

¹⁸¹ Wilhelm Schlink (Hrsg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraetkunst*, Freiburg/Br., 1997 und Martina Wehlte, *Das Portrait in der Malerei*, München o. J.

trätardarstellungen handelt, sondern um Rollenbildnisse, bei denen die betreffenden Personen mit schauspielerischem Können jeweils einen ganz bestimmtes Wesen zum Ausdruck bringen. Damit stehen diese Gemälde in der Tradition der *Tronies* der niederländischen Porträtmalerei und der motivisch allerdings stark überzeichneten Charakterköpfe von Franz Xaver Messerschmidt.

Es zeigt sich, daß die frühesten autonomen Männerbilder von Castelli, nämlich die 1973 geschaffenen Porträts seiner Freunde aus Luzern, ikonographietypologisch stark mit den traditionellen Erscheinungsformen der Porträtkunst aus den Bereichen des Brustbildnisses und des Rollenporträts verwurzelt sind. Worin sich Castelli mit den hier in Rede stehenden Gemälden allerdings als Neuerer erweist, ist die Art und Weise, in er mit diesen kunstgeschichtlichen Wurzeln umgegangen ist: wie er die überlieferten Porträttypen des Brustbildnisses und des Rollenporträts ikonographisch behandelt, wie er sie inhaltlich umgedeutet und in neue ästhetische Erscheinungsformen eingebunden hat. Dabei ist das transvestitistische Thema an sich ebenso zu nennen wie der Gebrauch von glänzenden und irisierenden Materialien, deren Verwendung so, wie sie hier zum Einsatz gebracht wurden, ein Novum im Bereich des gemalten Tafelbildes darstellt. Weitere Aspekte des Innovativen liegen in dem gestalterisch unbehandelt gebliebenen weißen Hintergrund, der bis dahin bestenfalls auf Zeichnungen oder auf vorbereitenden Pinselstudien geläufig gewesen ist, und in dem von Michelangelo im Bereich der Skulptur eingeführten Gestaltungsprinzip des *Non finito* (siehe hierzu etwa den unteren Bildabschluß des Gemäldes Abb. 52), aber auch in den provozierenden Mienen und Gesten, mit denen sich die Bildfiguren nicht selten in dialogischer Handlungsabsicht dem Betrachter präsentieren (z. B. Abb. 55).

Die Vorgehensweise, derer sich Castelli zur Ausführung seiner Porträts bediente, stammt aus der Malerei des Fotorealismus. Sie bestand darin, ein Foto als Diapositiv auf die Bildfläche zu projizieren und dort mit Farbe und Pinsel detailgetreu in Malerei umzusetzen. Bemerkenswert an den Bildern von Castelli ist, daß er mit dem fotografischen Ursprungsmaterial anders umging, als es in der Malerei des Fotorealismus üblich ist und als Franz Gertsch es tat, der Castelli mit dieser Arbeitsmethode bekannt gemacht hat: Im Motivischen konzentrierte sich Castelli ganz auf die Darstellung der Figur an sich. Ihr allein galt sein bildnerisches Interesse – ihrer kostümischen Aufmachung, ihrem geschminkten Gesicht, ihrem körpersprachlichen Ausdruck. Die räumliche Umgebung, in der sich die Personen ursprünglich aufgehhalten haben und die auf den fotografischen Bildvorlagen meist deutlich zu sehen gewesen ist, blieb auf den Gemälden von Castelli motivisch ausgespart. Auch auf die Darstellung der Lichtverhältnisse, denen die Bildfiguren ursprünglich ausgesetzt waren, wurde auf den Gemälden weitestgehend verzichtet. Meist sind die Figuren in ein helles gleißendes Licht getaucht, das dem Wechsel von Hell und Dunkel nur wenig Entfaltungsspielraum bietet und die plastische Erscheinung der Bildfiguren mindert. Darin unterscheiden sich die Gemälde Castellis deutlich von den Darstellungen des Fotorealismus. Doch nicht nur in der ikonographischen Umsetzung des Motivs an sich, auch im Gestalterischen finden sich bei Castelli deutliche Unterschiede zum Fotorealismus. Statt in eine mimetische Adaptation der sichtbaren Wirklichkeit zu treten, übte sich Castelli in einer gestalterisch vergrößerten Darstellungsweise mit der summarisch vereinfachten Wiedergabe der Stofflichkeiten des Bildgegenstands. Dabei fand er zu einer konturbetonten, zugleich die Farbigkeit des Motivs durch Übertreibungen (z. B. die roten Lippen) oder durch koloristische Verfremdungen verändernden Malweise (z. B. die aus Blattgold und aus Blattsilber geschaffenen oder mit Glimmerfarbe zum Glitzern gebrachten Haare), die auch die monochrome Flächigkeit nicht scheut (z. B. die Hüte oder die Hemden vieler Bildfiguren) und in diesem Sinne als „stilisierende“ oder „vermindert fotorealistische“ Malweise zu bezeichnen ist. Hinzu kommt die Kombination von unterschiedlichen Mal- und Zeichentechniken sowie der Gebrauch unterschiedlicher Materialien (Glimmerfarben, Aquarellfarben, Blattgold, Blattsilber und farbig glänzen-

de Metallfolien sowie farbige Buntstifte), die es als Mischtechnik in vergleichbaren Konstellationen im Fotorealismus nicht gibt.

Inhaltlich also, gestalterisch und schließlich auch thematisch unterscheiden sich die Gemälde von Castelli stark von denen des Fotorealismus. So interessierte sich der Künstler auf seinen Bildern nicht für Themen des profanen Alltags, nicht für die respektierliche oder despektierliche Entmystifizierung des Bildes als Ikone des Banalen. Auch ging es ihm auf seinen Darstellungen nicht um das Problem der Wahrnehmung und der bildmimetischen Umsetzung der sichtbaren Wirklichkeit als optischem Phänomen der Augentäuschung, sondern war es das eigentliche Ziel seiner gestalterischen Bemühungen, das geträumte Leben im Sinne einer parallelen Identität für den Betrachter zur sichtbaren Wirklichkeit werden zu lassen. Dabei kommt es nicht selten zu einer ästhetischen Überhöhung dieser parallelen Welt, die in der Verwendung von glitzernden, glänzenden und irisierenden Materialien ihren gestalterischen Ausdruck findet.

In all diesen Unterschieden zur Malerei des Fotorealismus und zu den Gemälden von Franz Gertsch zeigt sich, wie eigenständig Castelli selbst dann seine Werke entwickelt hat, wenn deren Zustandekommen einem äußeren Einfluß unterworfen war. Was Castelli unter dem Eindruck der Gemälde von Franz Gertsch hervorbrachte, war eine deutlich von diesem Vorbild befreite, seinen eigenen künstlerischen Interessen folgende Malerei, die sich letzten Endes als eine Fortsetzung seiner eigenen gestalterischen Ansätze erweist. Bereits in den Darstellungen der gemalten Tagebücher ist das Zusammenspiel von zeichnerischen und malerischen Bildelementen vorgebildet (Abb. 3), bereits dort finden sich solche Teile, die mit Buntstiften ausgeführt wurden, mit der Technik der Aquarellmalerei kombiniert (z. B. Abb. 1), bereits dort sind aufgeklebte und collageartig eingefügte Fremdmaterialien auszumachen (z. B. Abb. 4) und bereits dort zeigt sich eine gewisse Affinität des Künstlers für glänzende, glimmernde und glitzernde Materialien (z. B. Abb. 2). Auch die thematische Verquickung von Wirklichkeit und Phantasie kommt auf den Bildern der gemalten Tagebücher bereits zum Ausdruck (z. B. Abb. 3), ebenso die Neigung, zwar nicht das geträumte Leben an sich, wohl aber die Requisiten aus diesem geträumten Leben zur Ansicht zu bringen: motivisch unverbunden bisweilen und nicht selten vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund (z. B. Abb. 5).

In die Reihe der eigenen Vorgängerwerke des Künstlers gehören aber auch seine frühen fotografischen Arbeiten, die er häufig mit Pailletten, metallisch glänzenden Folien, manchmal mit flauschigen Materialien und mit der Aquarellmalerei kombinierte (Abb. 6-9). Auch auf seinen kleinen Tonplastiken von 1971 und 1972 finden sich immer wieder partiell mit Glimmerfarben bemalte bzw. partiell mit Blattgold oder anderen Materialien verzierte Objekte (z. B. Abb. 16). So liegen die eigentlichen Wurzeln für die 1973 unter dem Eindruck der Gemälde von Franz Gertsch entstandenen PorträtDarstellungen gleichermaßen auch in des Künstlers eigenem Frühwerk: in den Bildern der gemalten Tagebücher, in seinen frühen fotografischen Arbeiten sowie in seinen frühen kleinplastischen Arbeiten. Gertsch inspirierte Castelli zur Anwendung der Methode der diaskopischen Motivübertragung. Wie Castelli diese Arbeitsmethode nutzte, war indes stark von seiner eigenen stilistischen Vorgeschichte beeinflusst.

Den Übergang von den frühen Selbstporträts Castellis zu den Bildnissen seiner Luzerner Freunde markiert das Gemälde *Luciano und Ueli*, auf dem sich der Künstler in seiner Rolle als Lucille mit blauem Kleid und vor die Brust gehaltener Jacke an der Seite einer seiner besten Freunde porträtierte (Abb. 53). Beide, diesmal als Dreiviertelfiguren wiedergegeben, sind in ihren Gesichtern geschminkt, tragen lange Haare und haben glänzende und glitzernde Kleidungsstücke an. Während Luciano durch das hellblaue Kleid als Transvestit gekennzeichnet ist, trägt Ueli männertypische Sachen: eine eng anliegende Jeanshose mit breitem Ledergürtel, einen weißen

Pullover mit rotem Rundkragen und einem breit gelagerten rotblauen Diagonalstreifen sowie eine tailliert geschnittene Kurzjacke mit farblich abgesetztem Kragen, die durch einen Reißverschluß zur Hälfte geschlossen ist. Um seinen Hals hat sich Ueli einen weißen Schal gebunden, der unter dem Pullover verschwindet. Die Jacke ist mit Blattgold ausgeführt, die Jeanshose mit grauer Glimmerfarbe. Die Jacke, die sich Luciano vor die Brust hält, ist mit brauner und kupferfarbener Glimmerfarbe wiedergegeben, das hellblaue Kleid mit dunkelblauen und weißen Tupfen übersät, die den Glitzereffekt des Gewandes imitieren. Die Figuren wurden in vorderster Ebene vor motivisch ausgespartem Hintergrund wiedergegeben, so daß sich der Blick des Betrachters ganz auf sie konzentriert. Luciano repräsentiert in seiner fraulichen Kostümierung den Typus des adoleszenten Transvestiten, Ueli mit seiner burschikosen Gewandung, der Bemalung seines Gesichts und dem Plektrum in seiner linken Hand, jenem kleinen Plastikblättchen, mit dem die Saiten einer Elektrogitarre zum Schwingen gebracht werden, den Typus eines jugendlichen Musikfans. So stehen die Porträtierten nicht nur für sich selbst, sondern repräsentieren sie zugleich auch zwei für die Zeit anfangs der 70er Jahre charakteristische, auf Provokation und Selbstverwirklichung ausgerichtete jugendliche „Typen“, die durch ihre Aufmachung in einen bewußten Gegensatz zur bürgerlichen Gesellschaft treten.

Heute, im Zeitalter der multimedialen Bilderflut, mögen die transvestitistischen Selbstporträts des Künstlers und seine effeminierten Männerbilder an Schärfe verloren haben. Anfangs der 70er Jahre indes waren sie für das bürgerliche Publikum eine schiere Provokation. Die Absicht, das Publikum zu heftigen Reaktionen herauszufordern, ist ein wichtiger inhaltlicher Aspekt dieser Darstellungen, die mehr sind als bloße Rollenporträts und mehr als die bildliche Umsetzung des phantasiegeborenen Alltags virtueller Bildpersonen. Sie sind der ikonographisch gefaßte Ausdruck eines Lebensgefühls, das über bürgerliche Verstocktheit triumphiert und sich selbstbestimmt und ungehindert über konventionelle Regelsysteme hinwegsetzt. Unter diesem Aspekt ist auch das Doppelbildnis *Luciano + Marina* zu sehen (Abb. 54), das seiner ikonographietypologischen Wurzeln wegen auf den ersten Blick eher traditionell erscheint, seinerzeit allerdings gleichermaßen als Bekenntnis des Künstlers zu einem antibürgerlichen Lebensstil gemeint war. Provokation, Nonkonformismus und das Ideal eines geträumten Lebens – dies sind die inhaltlichen Aspekte, unter denen die Bilder von Castelli von 1973 zu sehen sind und unter denen auch die Porträts seiner Freunde aus Luzern geschaffen wurden, auf denen sich der Künstler zum ersten Mal mit dem Thema des autonomen Männerbildes beschäftigt hat.

Nach den Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern aus der Zeit Ende der 60er Jahre, den fiktiven Männerbildern in der Art der beiden Alten auf der Zeichnung *Göttin der Weisheit* (1971) und den Porträts der Freunde des Künstlers in transvestitistischer Aufmachung (1973) konzentrierte sich Castelli zunächst ganz auf das Bild seiner selbst. Er tat dies in aufwendig arrangierten Inszenierungen, die ihn unter anderem in seiner Rolle als Lucille, als hermaphroditischen Narziß, als Sadomaso, als Reptil, als Popstar oder als erfolgreichen Geschäftsmann wiedergeben. Die Selbstfotografie spielte dabei eine große Rolle und das mit Aquarell- oder mit Kunstharzfarben auf Papier ausgeführte Selbstporträt. Sich mit dem Bildnis anderer Personen zu befassen, seien es tatsächlich existierende oder seien es erfundene Phantasiefiguren, lag dem jungen Künstler zunächst fern. Bestenfalls sein jüngerer Bruder Silvestro wurde gelegentlich in einige fotografische Selbstinszenierungen einbezogen (Abb. 66). Man könnte diese motivisch stark auf die eigene Person konzentrierte Werkphase nach 1973 durchaus als eine Phase der Orientierung und der Selbstfindung beschreiben – als eine Zeit, in der Castelli verschiedene Dinge ausprobiert und zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen gefunden hat. Erst 1977 traten wieder andere Personen als er selbst auf seinen Bildern in Erscheinung: Irene vor allem, die er eben kennen gelernt

hatte, und weitere weibliche Figuren, aber auch Carlo, der Sohn von Irene, den Castelli bis um 1991/92 in immer wieder neuen thematischen Zusammenhängen porträtierte.

4.1.2.3 Carlo

Als Castelli um 1976/77 Irene Staub kennen lernte, die bald seine Geliebte wurde und ihm bis zu seinem Umzug nach Berlin als Modell zur Verfügung stand, traf er auch deren damals sechsjährigen Sohn Carlo, der aus einer früheren Beziehung von Irene stammt und für den Castelli die Funktion eines Paten übernommen hat. Auch nach dem Umzug des Künstlers nach Berlin und nach dem Tod von Irene, die 1989 bei einem Verkehrsunfall ums Leben kam, hielten die beiden Kontakt zu einander. Immer wieder tauchte Carlo bei Castelli auf, manchmal im Abstand von mehreren Jahren, blieb für ein paar Tage und verschwand dann wieder ebenso rasch, wie er gekommen war. Erst nachdem Castelli nach Paris gezogen ist und Carlo dessen Angebot ablehnte, bei ihm und Alexandra wohnen zu bleiben, haben sich die beiden aus den Augen verloren. Carlo begab sich auf die Reise mit dem Schweizer Zirkus Knie, wo sich für Castelli seine Spur bis heute verloren hat.

Das erste Bildnis, das Castelli von Carlo anfertigte, stammt von 1977 und zeigt den damals sechsjährigen Jungen in seiner Rolle als Rockstar (Abb. 108). Nach seiner Fertigstellung rief dieses Bildnis unter den Freunden des Künstlers ein geteiltes Echo hervor, denn es zeigt den halbnackten Jungen mit einer langen Eisenkette um den Hals, die an einem breiten Lederband befestigt ist und an deren Ende mit eingeschränkter Bewegungsfreiheit sein rechter Arm gekettet wurde. Mit dieser Aufmachung bezog Castelli die Figur von Carlo auf die Erscheinungsformen des Punk: auf jene von starken körperlichen Inszenierungen gekennzeichnete Jugendkultur, die ab Mitte der 70er Jahre aus England nach Deutschland gekommen ist und mit lauter, aggressiver und harter Musik einhergegangen war. Punk war Musikrichtung und Lebensgefühl in einem. In martialischem Lederoutfit und mit Piercings am Leib, mit grellen Neonfarben in den Haaren und zum Irokesenschnitt gestylten Frisuren starteten die Punks ihren Angriff auf die Geschmackskultur der bürgerlichen Gesellschaft. Punk lehnte alles ab, was mit einem geordneten Leben zu tun hat. An die Erscheinungsästhetik dieser neuen jugendlichen Subkultur anzuknüpfen, auch an die zentrale Rolle, die der Musik innerhalb der Punkbewegung zukam, war das eigentliche Ziel, das Castelli mit seinem Carlo-Porträt verbunden hat. Die Kritik, die er mit diesem Gemälde bei seinen Freunden erntete, hatte jedoch zur Folge, daß er es nie öffentlich ausstellte. 1985 wurde es aus seinem Besitz gestohlen. Seither ist es verschollen.

Zu sehen ist Carlo in der klassischen Pose eines Rocksängers. Mit leicht nach vorne gebeugtem und etwas zur Seite genommenem Oberkörper steht er dem Betrachter beinahe frontal gegenüber. Seine Beine hat er in die Grätsche genommen, die Knie, vom unteren Bildrand überschritten, vermutlich leicht eingewinkelt. Auch seinen Kopf hat Carlo in Entsprechung zur schräg gestellten Mittelachse seines Oberkörpers ein wenig zur Seite und zugleich etwas nach unten genommen. Sein nach unten gerichteter Blick scheint in ein imaginäres Publikum zu treffen, das sich – allerdings nur virtuell – jenseits des Bildausschnitts befindet. Mit der rechten Hand führt Carlo ein Mikrofon zu seinem Mund. Den rechten Arm hält er dabei dicht an seinem Oberkörper. Auch seinen linken Oberarm preßt er eng an seinen Oberkörper, während der Unterarm nach vorne zeigt. Er ist in so starker perspektivischer Verkürzung wiedergegeben, daß von ihm nur die geballte Faust zu sehen ist, mit der Carlo den harten Rhythmus seines Liedes gestisch unterstreicht. In dieser für einen Rocksänger charakteristischen Pose

steht Carlo in vorderster Ebene. Scheinbar nur ein Schritt weit von ihm entfernt befindet sich hinter ihm der hintere Abschluß der Bühne, der durch eine pinkfarbene Rückwand gebildet wird. Ein kräftiger Schlagschatten zeichnet sich darauf ab, der die gebeugte Körperhaltung des Sängers wie ein dämonisches Echo wiederholt. Über die perspektivische Struktur des hinteren Bühnenabschlusses vermag man keine verbindliche Auskunft zu geben. Entweder verläuft die Rückwand bildflächenparallel und erfährt dadurch, daß der Bühnenraum von rechts oben beleuchtet wird, eine lichtperspektivische Verschiebung oder aber diese Rückwand verläuft tatsächlich gegenüber der Bildfläche von links nach rechts in einem diagonalen Drift schräg nach hinten.

Bekleidet ist Carlo mit einem knappen Lederslip. Um seinen Hals trägt er ein breites schwarzes Lederband, an dessen Vorderseite eine großgliedrige Eisenkette befestigt ist. Diese Eisenkette baumelt unter der Last ihres Gewichts im Rhythmus der Bewegungen des Sängers weit nach unten und wendet sich zwischen seinen gegrätschten Beinen wieder nach oben, wo sie mit einem weiteren Lederband am rechten Handgelenk befestigt wurde. Anders als die Heroen der Rockmusik der frühen 70er Jahre trugen Punks nur selten lange Haare. So zeigte Castelli den jungen Sänger ebenfalls mit seiner authentischen Kurzhaarfrisur, deren Silhouette die dichten schwarzen Krausen erahnen läßt, die den Kopf des Mischlings zierten und die auch auf den späteren Carlo-Bildern deutlich zu sehen sind (z. B. Abb. 546 oder Abb. 573 ff).

Bei diesem ersten Porträt von Carlo handelt es sich, ähnlich wie bei den 1973 geschaffenen Bildnissen der Jugendfreunde des Künstlers aus Luzern, um ein Rollenporträt – allerdings um ein Rollenporträt, das den Protagonisten nicht nur in seinem charakteristischen Outfit wiedergibt, sondern ihn zugleich in ein aktives Handlungsgeschehen einbindet. Die Szene vermittelt den Eindruck, Carlo stünde während seines Konzerts auf einer hell beleuchteten Bühne und würde nach unten ins Publikum blicken. Dieses Publikum besteht jedoch nur in seiner Phantasie und ist als ausgespartes Bildmotiv ebenso virtuell wie der Bühnenauftritt selbst. Tatsächlich wurde die Szene im Atelier von Castelli wie ein Theaterstück inszeniert. Statt auf einer Bühne oder auf einem Podest posierte Carlo auf ebener Erde vor einer Wand des Ateliers des Künstlers, die mit dem hellen Licht eines unbestückten Diaprojektors ausgeleuchtet wurde. Oberhalb des Kopfes von Carlo erkennt man noch die charakteristische Schräge, die sich in den Ecken des scharf konturierten Projektorlichts auf der Wandfläche abzeichnete. Die bunten Farbsprengsel, die teils als Zickzackbewegungen mit Ölkreide ausgeführt, überwiegend jedoch als farbige Papierschnipsel auf das Bild geklebt wurden, erzeugen den Eindruck von Lichtirritationen, wie sie sich durch Brechungen und Reflexe des Rampenlichts im Bühnenraum ergeben.

Gezeigt wird Carlo anders, als es bei einem konventionellen Bühnenporträt zu erwarten ist, nicht aus der Perspektive des im Saal befindenden Konzertpublikums, sondern in einer leichten Draufsicht, die dem Betrachter suggeriert, er würde aus der erhöhten Position einer Loge auf die Bühne herab schauen. Allerdings ist der räumliche Abstand zwischen dem Betrachter und der Bildfigur viel zu gering, das Vorhandensein einer solchen Loge anzunehmen. An dieser Stelle erklärt sich, wie das Motiv im Atelier des Künstlers ursprünglich zustande gekommen ist: Nachdem Carlo Aufstellung bezogen und Castelli die Szene mit dem Diaprojektor ausgeleuchtet hat, trat der Künstler vor den Jungen und fotografierte ihn, größer gewachsen freilich als das kindliche Modell, aus dem Stand heraus. Nach einer dieser fotografischen Aufnahmen als motivische Vorlage schuf Castelli schließlich das hier in Rede stehende Porträt. Geschehen ist dies in der arbeitsmethodischen Nachfolge der diaskopischen Motivübertragung, die Castelli seit 1973 nach dem Vorbild der Fotorealisten Einsatz brachte und die es dem Künstler ermöglichte, die Bildperson porträtgenau und aus ihren natürlichen Bewegungsabläufen heraus darzustellen. Was dabei entstanden ist, ist eine spontane Momentaufnahme, auf der Carlo in seiner Rolle als Sänger trotz der artifiziellen Inszenierung mit seinem körpersprachlichen Ausdruck natürlich wirkt und unge-

zwungen. Die Methode der diaskopischen Motivübertragung erlaubte es Castelli, das individuelle Äußere der Bildfigur treffsicher wiederzugeben und den Eindruck des Authentischen ikonographisch zu überhöhen.

Bleibt die Frage, weshalb Castelli, für den die fotografische Inszenierung des Modells mittlerweile zu einer eigenständigen Kunstform geraten ist, die fotografische Motivvorlage, die stark genug war, dem Betrachter die Vorstellung eines Rocksängers zu vermitteln, überhaupt in den Bereich der Malerei übertragen hat. Dazu gilt es zu untersuchen, wodurch sich das gemalte Bild von der fotografischen Motivvorlage unterscheidet. Das Motiv an sich ist das gleiche. Selbst der Ausschnitt, den Castelli auf seinem Gemälde wiedergegeben hat, ist mit dem der fotografischen Vorlage identisch. Worin sich das gemalte Bild indes von der fotografischen Aufnahme unterscheidet, ist das Kolorit und ist der expressive Impetus, mit dem das Gemälde ausgeführt wurde. Da ist als erstes das leuchtende Pink zu nennen, mit dem Castelli das Weiß der Atelierwand ersetzte und das kraftvoll sowohl zu dem Schwarz des Schlagschattens und dem am rechten Bildrand gezeigten Off der Bühne als auch zu dem zarten gelben Inkarnat der Figur kontrastiert. Dieses Pink wird in der Umrißzeichnung des Knaben wiederholt und tritt in einen farblichen Dialog zu der vor der Wandfläche gezeigten Bildfigur. Ferner ist das Schwarz des Schlagschattens und des Jenseits des Beleuchtungskegels zu nennen, das dunkler ist als es das Schwarz einer fotografischen Aufnahme nur sein kann und alle räumlichen und motivischen Gegebenheiten seines Bereichs tilgt. Zuletzt ist das zarte Gelb der Figur zu nennen, mit dem ihr natürlicher Hautton verfremdet wird und das bei dem Betrachter den Eindruck erzeugt, sie würde, wie es zur Beleuchtung einer Konzertbühne gerne eingesetzt wird, statt von einem weißen Licht von einem farbigen Licht beschienen. Hinzu kommen die zwar sparsam doch gezielt eingesetzten blaugrünen und roten Farbsprengsel, die als ausgeschnittene Papierschnipsel locker über der Bildfläche verteilt wurden und auf dem Foto nicht zu sehen waren.

Zu den farbgestalterischen Veränderungen der fotografischen Bildvorlage, die das Motiv durch das Kolorit an sich sowie durch die harten Kontraste, in denen die Farben neben einander gesetzt wurden, in seinem expressiven Ausdruck intensivieren, kommen die malerisch bewegte Pinselhandschrift, mit der das Gemälde ausgeführt, und der expressive Duktus, mit dem das Bild zeichnerisch überarbeitet wurde. In breiten Pinsellagen verteilte Castelli die Farbe auf dem Malgrund. Nachdem er das unter der Beimischung von etwas Weiß in seiner Leuchtkraft gebrochene Gelb des Inkarnats ausgeführt hatte, trug Castelli mit großen Zügen das Schwarz des Schlagschattens auf und des Schattens am rechten Bildrand. Es bedeckt den Malgrund beinahe flächendeckend und bricht, dort mit halbtrockenem Pinsel aufgetragen, lediglich im Schatten des linken Beines an einigen Stellen auf. Die schwarze Farbe deckt so sehr, daß selbst der Bewegungsrhythmus des Pinsels kaum zu erkennen ist. Deutlich ablesbar hingegen ist dieser Bewegungsrhythmus im beleuchteten Bereich des Hintergrunds. Dort wurde das aus einem lichten Magentarot gemischte Pink so dünnflüssig aufgetragen, daß jeder einzelne Pinselzug klar zu erkennen ist. Dabei zeigt sich, daß sich die Bewegungsrichtungen des Pinsels in der Nachbarschaft zur Figur und zum Schlagschatten überwiegend an deren Silhouetten orientieren, in der Nachbarschaft zu den Formatgrenzen und zum Schwarz des rechten Bildrandes jedoch orthogonal ausrichten. Das Pink wurde eilig aufgetragen und überlappt mit seinen zügigen Bewegungen den schwarzen Schlagschatten an mehreren Stellen. So wirkt der Hintergrund trotz seiner motivischen Flachheit pinselrhythmisch bewegt und in seinem Ausdruck expressiver als die leblos erscheinende weiße Wand der fotografischen Bildvorlage.

Den stärksten Ausdruck erhält das Carlo-Porträt durch die zeichnerische Überarbeitung des mit Kunstharzfarben ausgeführten Gemäldes. Diese finale Zeichnung mit Ölkreide betrifft nicht nur die Bildfigur an sich, sondern auch den Hintergrund, wo links oben eine orangene Zickzacklinie für Spannung sorgt. So lapidar diese wie ein großfüßiges „Z“ ausgeführte Zickzacklinie auf den ersten Blick erscheinen mag, erweist sie sich bei genaue-

rem Hinsehen als raffiniert ins Bild gesetzt: Unter der Berücksichtigung der Ecksituation beginnt sie oben mit einem kleinen, kaum merklich bogenförmig geschwungenen, dabei rechtsschräg geführten Aufstrich. Nach einem spitzen Winkel wendet sie sich in einer nur unwesentlich stärker geschwungenen Bewegung steil nach links unten um dort nach neuerlichem spitzem Winkel in einer jetzt deutlich gekurvten Linie weit nach rechts zu driften, wo sie in der Gegend der Mittelsenkrechten des Bildes unterhalb des oberen Bildrands ebenso unvermittelt endet wie sie links außen mit dem kurzen Aufstrich begonnen hat. Der kurvige Schwung dieses letzten, von links nach rechts ausgeführten Zuges wiederholt den Halbkreis der Silhouette des Kopfs im Bereich des Schlagschattens und weist zugleich, denkt man sich den Bogen fortgesetzt zu Ende, wie ein Pfeil auf den Kopf von Carlo. Weiter rechts antwortet dem etwa in der Mitte des Bildes abbrechenden Bogen die linksdiagonal abgeschrägte Ecke des Lichtkegels, so daß nach dem Prinzip der ergänzenden Wahrnehmung die Figur insgesamt von einem halbrund gekurvten Segment hinterfangen wird, das seinerseits in subtiler Weise auf den ikonographischen Typus des Nischenporträts anspielt. Dieser aus der Spätantike stammende Porträttyp, der mit einer halbrund nach oben geschlossenen oder einer rechteckig geformten Nische eine Sonderform des Ahnenporträts darstellt, ist als Ehrenformel anzusehen und diente in erster Linie dazu, dem Porträtierten (posthum) ein würdevolles Denkmal zu setzen. Auch das Bildnis von Carlo erfährt in seiner Rolle als Sänger durch die zwar motivisch nicht wirklich gegebene, wohl aber kompositionsästhetisch assoziierte Nische eine gewisse Heroisierung, die sehr viel subtiler auf den Betrachter wirkt, als wenn der Künstler die Bildfigur aus einer gleichermaßen heroischen Untersicht heraus wiedergegeben hätte. Durch den geschickten Einsatz der gestalterischen Mittel wurde Carlo hier jene bildliche Würdigung zuteil, die ansonsten zeitgenössischen Rockstars oder anderer Idole der Jugend vorbehalten ist. Spätantiker, in der Renaissance bildtypologisch wieder aufgegriffener Personenkult und zeitgenössische Heldenverehrung fließen auf dem hier gezeigten Bildnis in einander und verschwistern sich zu einem inhaltlich vielschichtigen Porträttyp, dessen Sinngehalt über den Typus eines konventionellen Rollenbildnisses hinausgeht und den Porträtierten zum Helden stilisiert.

Innerhalb der Figur erfolgte die zeichnerische Überarbeitung des Carlo-Porträts sowohl in ihrem Binnenbereich als auch entlang ihrer Konturen. Mit roter, in der Region der Beine teilweise auch mit schwarzer Ölkreide wiederholte Castelli in groben Zügen die Umrißlinien der Figur sowie der wichtigsten binnengliedernden Strukturen bzw. der Organe des Gesichtsfelds. Wie eine eilig dahin geworfene Skizze wirken die meist druckstark ausgeführten, manchmal abrupt abbrechenden und nach kurzem Abstand erneut ansetzenden, bisweilen pentimentös wiederholten roten und schwarzen Umrißlinien, die gegenüber der tatsächlichen Silhouette der Figur meist etwas eingerückt wurden. Die gelbe Farbe des Inkarnats, durch die Beimischung von Weiß in ihrer Leuchtkraft gebrochen, wurde zusätzlich durch eine mit weißer Ölkreide darüber gesetzte Schraffur gemildert. Zwar handelt es sich bei dieser Schraffur um eine von oben nach unten geführte, in unterschiedlichen Ausprägungsgraden überwiegend rechtsschräg gelagerte Zickzackbewegung (deren Struktur im übrigen mit der links oben im Hintergrund gezeigten orangenen Zickzacklinie korrespondiert), doch sowohl der Ausschlag der Zickzacklinien als auch ihr Abstand zueinander, also sowohl die Breitenentfaltung als auch die Dichte dieser in einem Zug ausgeführten Bewegungen, variieren von Körperteil zu Körperteil. An einigen wenigen Stellen (insbesondere an den Innenseiten der Oberschenkel, im Bereich des rechten Unterarms der Figur und in der Region ihrer Augenbrauen) wurde die weiße Schraffur teilweise mit hellblauer oder türkisfarbener Ölkreide unterlegt, die sich mit dem darüber gezeichneten Weiß vermischt hat und als hellblauer Schimmer erhalten geblieben ist. Auch die roten Konturlinien wurden an verschiedenen Stellen durch das darüber gelegte Weiß „verschleift“, so daß sich innerhalb der Figur zumindest latent erneut jener Kontrast ergeben hat, den Castelli bereits auf zahlreichen

früheren Bildern als sein Lieblingskontrast zum Einsatz brachte (z. B. Abb. 4, Abb. 18 oder Abb. 48) und der gerade für die Selbstporträts von 1976, also für die kurz vor dem Carlo-Porträt geschaffenen Darstellungen, charakteristisch geworden ist (vgl. hierzu etwa Abb. 86 oder Abb. 90): nämlich den Kontrast von Hellblau und Rosa.

Teilweise liegen unter den weißen Schraffuren, die so rasch auf die Malfläche geworfen wurden, daß sie an manchen Stellen über die Silhouette der Figur hinausragen, einige gleichermaßen mit weißer Ölkreide druckstark ausgeführte, der rechtsschräg gelagerten Bewegungsrichtung entgegengesetzte Linienzüge, deren Verlauf sich an den Richtungsbewegungen jener Körperteile orientiert, auf deren Oberfläche sie erscheinen. Dies trifft insbesondere auf die Linien im Bereich der Beine, des Rumpfes und der Oberarme zu. Auf der Stirn entfalten sie sich, ausgehend von der Nasenwurzel, fächerförmig. Insgesamt tragen diese Linien entscheidend dazu bei, den organischen Verlauf der Körperteile zu betonen und die Oberfläche des Leibes entsprechend seiner Höhlungen und Wölbungen zu charakterisieren. Im Dienst der Abgrenzung, vor allem aber im Dienst der Differenzierung der Oberfläche stehen auch einige innerhalb der Frisur sparsam verteilte, dabei arhythmisch gebrochene und ungleichmäßig verlaufende weiße Kurzlinien, die auf die Kräuselung der Haare des Jungen anspielen und seine Frisur vor der ebenfalls mit schwarzer Farbe flächig ausgemalten Schattenzone am rechten Bildrand abheben.

Castelli schuf dieses frühe Rollenbildnis noch vor seinen ersten gemalten Irene-Porträts. Es entstand im selben Jahr, in dem er auch das Doppelporträt *Mr. + Mrs. Universum* (Abb. 107) schuf und läßt bereits jenen expressiven Duktus erkennen, der die Malerei von Castelli im Stil der *Neuen Wilden* vorbereitete. Stilistisch erweist sich das Carlo-Porträt als ein Werk im Übergang. Noch bediente sich Castelli zur dessen Ausführung der Methode der diaskopischen Motivübertragung, noch mühte er sich, den Körperbau des Jungen und seinen mimischen Ausdruck porträtgenau wiederzugeben, doch klingen bereits einige (hier zeichnerisch ausgeführte) Gestaltungselemente an, die das figürliche Motiv gestisch verfremden und ihm einen starken expressiven Ausdruck verleihen. In diesem Sinne markiert das hier in Rede stehende Carlo-Porträt die unmittelbare Vorstufe zu *Mr. + Mrs. Universum*, auf dem die expressiven Gestaltungselemente bereits überwiegend mit dem Pinsel, also maleisch ausgeführt wurden und nur noch an einigen wenigen Stellen mit weißer Ölkreide eine zeichnerische Ergänzung gefunden haben. Farblich wird das Carlo-Porträt im Wesentlichen durch den Kontrast von Pink bzw. Rosa und Schwarz getragen, ergänzt durch das gelbe Inkarnat der Figur und die hellblauen und rosafarbenen Schattierungen der weißen Ölkreide. Unterschwellig und in leicht modifizierter Form (Pink statt Rosa) bezieht sich das Kolorit dieses Bildes also auf den von Castelli bereits seit seinen künstlerischen Anfängen bevorzugten Kontrast von Hellblau und Rosa, vor allem jedoch und als volltönender Akkord auf den von nun an immer häufiger eingesetzten Kontrast von Rosa (hier: Pink) und Schwarz (vgl. hierzu etwa Abb. 107 oder Abb. 115 f), so daß sich auf diesem Gemälde auch hinsichtlich der Farbgebung der Übergang zur Malerei im Stil der *Neuen Wilden* abzeichnet.

Nicht nur gestalterisch fügt sich das Carlo-Porträt stringent in die Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli ein, auch thematisch erweist es sich als ein Glied in der langen Kette von Darstellungen, auf denen sich der Künstler speziell mit der Heroisierung der Bildfigur beschäftigt hat. „Starkult“ ist der Schlüsselbegriff, der dem Betrachter diese Bilder verständlich macht und der das Bedürfnis des Künstlers zum Ausdruck bringt, seine Bildfiguren aus ihrer Bedeutungslosigkeit herauszulösen und in den Rang einer weithin verehrten Berühmtheit zu erheben. Erste Hinweise auf dieses Bestreben finden sich bereits in den fotografischen Selbstinszenierungen von 1974. Auf den damals entstandenen Selbstaufnahmen schlüpfte Castelli in die Rolle eines professionellen Bühnenkünstlers (Abb. 57 ff) oder in die eines vergoldeten Rockstars (Abb. 60 ff). Die Affinität des Künstlers

zur Musik spielt bei diesem Starkult eine gewichtige Rolle. Castelli träumte davon, als bildender Künstler ebenso berühmt und bewundert zu werden wie ein erfolgreicher Rockstar. In seinen Selbstinszenierungen schlüpfte er immer wieder in die Rolle solcher Heroen des Showbusiness. Auf *Mr. + Mrs. Universum* ersetzte Castelli das Gesicht der Bodybuilderin durch sein eigenes und schlüpfte er in die Rolle einer allseits verehrten Persönlichkeit (Abb. 107). Auch das Porträt von Carlo zeigt den Jungen nicht in einem authentischen szenischen Kontext, sondern in der Rolle eines prominenten Bühnenstars, der im übrigen durch sein martialisches Outfit und durch die expressive Kraft, mit der er sich den Blicken des Betrachters präsentiert, noch charismatischer, noch interessanter und noch außergewöhnlicher wirkt, als es bei den meisten anderen von Castelli als Berühmtheiten dargestellten Bildfiguren der Fall ist.

Das Rollenspiel war für die ersten Porträts, die Castelli von Carlo schuf, ein wichtiger thematischer Aspekt. Einige Monate nach dem Entstehen des Bildnisses von Carlo in seiner Rolle als Rockstar machte Castelli einige Fotos von Carlo in der Rolle des italienischen Politikers Aldo Moro, der im Frühjahr 1978 von den *Roten Brigaden* entführt und ermordet worden war. Angeregt wurde Castelli zu dieser Serie durch ein berühmt gewordenes Foto, das die Terroristen der Presse zugespielt haben und in allen europäischen Tageszeitungen veröffentlicht wurde. Inspiriert durch dieses Entführungsfoto, das viele Menschen betroffen gemacht hat, beeindruckt aber auch von der Berühmtheit, die Aldo Moro durch seine Entführung auf internationaler Ebene erlangte, faßte Castelli den Entschluß, ebenfalls ein Entführungsbild zu schaffen. Dazu steckte er Carlo in eine schwarze Lederjacke, band ihm einen schwarzen Schal um den Hals und setzte er ihm eine viel zu große, mit einer Eisenkette verzierte Ledermütze auf den Kopf. Vor allem aber verband er ihm mit einem schwarzen Tuch die Augen, stellte er ihn vor eine holzverkleidete Wandfläche und fotografierte er die mit einem grellen Scheinwerfer schräg von vorne beleuchtete Büste des Jungen mit einem bewußt überbelichteten, infolge langer Belichtungszeit unscharf den Bildgegenstand wiedergebenden Schwarzweißfilm (Abb. 539). Die Überbelichtung hatte zur Folge, daß von den Holzpaneelen nur noch die schattigen Zwischenräume und von dem Gesicht des Jungen fast nur noch das zu einer farblosen Ebene verflachte Weiß seiner Haut sowie einige schattige Stellen seines Kopfes zu sehen sind. Wegen der langen Belichtungszeit kam es zu einer unscharfen Verzeichnung des figürlichen Motivs und zu einer Verwischung seiner Konturen, so daß am Ende die Fotos wie die Vergrößerungen einer dilettantisch von einem Laien aufgenommenen Ablichtungen ausgesehen haben. Jean-Christophe Ammann, der damalige Leiter des Luzerner Kunstmuseums, stieß bei einem Besuch an der Luzerner Kunstgewerbeschule auf eben diese Fotos von Castelli mit Carlo in dessen Rolle als Geißel und wählte eines dieser Ablichtungen aus, es als Plakat für das damals anstehende Jubiläum „800 Jahre Luzern“ zu verwenden. Die besondere Würdigung, die dieses Foto durch Ammann erfahren hatte, regte Castelli dazu an, das darauf gezeigte Motiv in eine große Kreidezeichnung umzusetzen und so sein zweites Carlo-Porträt anzufertigen (Abb. 540). Als Pendants zu dieser Zeichnung entstanden etwas später auch die Büstenporträts von Irene mit verbundenen Augen (Abb. 116).

Bei dem Bildnis von Carlo mit verbundenen Augen handelt es sich um eine überwiegend mit schwarzer Ölkreide auf weißem Grund ausgeführte Porträtzeichnung, die lediglich im Bereich der Augenbinde und des Mundes durch einige malerische Akzente ergänzt wurde. Zu sehen ist Carlo mit einer viel zu großen Schildmütze auf dem Kopf, einem schwarzen Schal um den Hals, einer schwarzen Augenbinde und einer schwarzen Lederjacke. Der ursprünglich auf die Geiselnahme bezogene Sinnzusammenhang dieses Motivs wird hier durch den Einsatz lackledern glänzender Accessoires in die Nähe einer sadomasochistischen Bedeutungsebene gerückt, die durchaus ins Erotische überspielt. Aus der Darstellung eines entführten Gewaltopfers ist die Darstellung eines lasziven Verführers geworden, der mit den erotischen Reizen seines zarten Gesichts und seiner prallen Lip-

pen den Betrachter in seinen Bann zu ziehen versucht. Damit rückt sowohl die fotografische Ablichtung (Abb. 539) als auch die mit dynamisch bewegter Handschrift in Ölkreide ausgeführte Porträtzeichnung (Abb. 540) in eine ikonographietypologische Nähe zu den kurz darauf entstandenen Irene-Porträts, auf denen sich die junge Frau gleichermaßen lasziv und mit starker erotischer Ausstrahlung den Blicken des Betrachters präsentiert (Abb. 114 ff). Statt im Rollenporträt zeigte Castelli Carlo in einem fiktiven Charakterbild, wobei die Eigenschaften der Bildfigur – und dadurch erweist sich die Zeichnung von 1978 dann doch wieder als eine Art Rollenporträt – mit dem tatsächlichen Wesen des siebenjährigen Knaben kaum etwas zu tun haben.

Durch die Accessoires, die kostümische und die schminktechnische Aufbereitung wurde das Porträt von Carlo in seiner Erscheinungswirkung so stark verfremdet, daß ein uneingeweihter Betrachter hinter der Bildfigur kaum das Bildnis eines siebenjährigen Knaben vermuten würde, sondern eher die Büste einer erotisch gestimmten jungen Frau. Physiognomisch scheint die Bildfigur der Fotografien und des gezeichneten Bildes von 1978 mit dem Porträt von Carlo in seiner Rolle als Sänger kaum mehr etwas gemein zu haben. Doch dieser erste Eindruck täuscht. Ein Vergleich der fotografischen Motivvorlage Abb. 539 mit der Porträtzeichnung Abb. 540 gibt deutlich zu erkennen, wie detailgenau Castelli die äußeren Erscheinungsmerkmale seines Modells wiedergegeben hat. Nicht nur die Lichtreflexe im oberen Bereich der Stirnseite der Schildmütze wurden so wiedergegeben, wie sie auf der fotografischen Motivvorlage zu sehen waren, auch die Umrisse des Gesichts sowie der Organe des Gesichtsfeldes wurden aus der fotografischen Ablichtung exakt übernommen. So entspricht die Kontur des Gesichts mit den breiten Wangen und dem spitzen Kinn ebenso den physiognomischen Gegebenheiten des Modells wie die rund geschwungene Augenbraue zwischen der Schildmütze und der Augenbinde, die rundlich geformte Stupsnase und die Umrisse des Mundes. Alleine, daß die Lippen auf der Porträtzeichnung gestalterisch geschlossen wurden, läßt sie gegenüber der fotografischen Motivvorlage, auf der Carlo seinen Mund leicht geöffnet hatte, so wulstig erscheinen. Der Umriß der Lippen hingegen entspricht auf der Porträtzeichnung genau den auf dem Foto sich abzeichnenden Vorgaben. Vergleicht man die physiognomischen Merkmale der fotografischen Motivvorlage und der Porträtzeichnung mit denen des Bildnisses von Carlo aus dem Vorjahr (Abb. 107), so entdeckt man auch dort, obschon das Gesicht durch den Gesang in seinem mimischen Ausdruck stark verfremdet wurde, die gleichen organischen Dispositionen: die breiten Wangen, das spitze Kinn, die rundlich geformte Stupsnase und die kurvig geschwungenen Augenbrauen.

Auf der Zeichnung von 1978 erscheint die Büste des Jungen vor dem Hintergrund einer raumlosen Leere. Durch die gestalterische Aussparung des Hintergrunds konzentriert sich der Blick des Betrachters ganz auf die Bildfigur an sich. Alleine links hinter der Büste erinnern einige bogenförmig geschwungene Kreidestrukturen an die Umrisse eines Schattens, den die Figur gewissermaßen ins Nichts zu werfen scheint. Tatsächlich handelt es sich bei diesem „Schatten“ jedoch um die Darstellung des restlichen Stoffes der Augenbinde, die hinter dem Kopf des Knaben mit einem mächtigen Knoten zusammengebunden wurde und auch auf der fotografischen Motivvorlage an entsprechender Stelle zu sehen ist. Bei allen ikonographischen Verfremdungen, die Castelli auf seiner Zeichnung gegenüber dem fotografischen Ursprungsmotiv vorgenommen hat, ist andererseits doch immer wieder ein ausgeprägter Detailrealismus zu erkennen, der sich erstaunlich wirklichkeitsgetreu an den tatsächlichen motivischen Verhältnissen der dargestellten Szene orientiert. Diesem Phänomen der Gradwanderung zwischen gestalterischer Stilisierung des Bildgegenstands und wirklichkeitsgetreuer Motivwiedergabe werden wir im Œuvre von Luciano Castelli noch öfters begegnen.

Ehe sich Castelli nach diesen ersten Carlo-Porträts erneut dem Bildnis des Sohnes von Irene widmete, sollten ganze sieben Jahre vergehen. Zunächst hatte der Künstler andere Motive gefunden, mit denen er sich nun

vorrangig beschäftigt: mit dem Bildnis von Irene beispielsweise, der Darstellung weiblicher Figuren überhaupt sowie diversen Rollenselbstporträts. Nach seinem Umzug nach Berlin, der im Herbst 1978 stattgefunden hat, also etwa ein halbes Jahr nach dem Entstehen der Porträtzeichnung von Carlo mit der Ledermütze auf dem Kopf, erschloß sich der Künstler völlig neue Themen. So schuf er nun seine ersten *Geile Tiere*-Bilder, die Serien *The bitch and her dog* und *Dog*, die Indianerbilder, später dann die Reihe *Venise* und viele andere mehr. Von Carlo hatte Castelli nach seinem Umzug nach Berlin und nach seiner Trennung von Irene zunächst nicht mehr gehört. Erst gegen Mitte der 80er Jahre kam es zu einem neuerlichen Kontakt zwischen den beiden. Carlo, mittlerweile alt genug, alleine auf Reisen zu gehen, besuchte Castelli in Berlin und stand dem Künstler 1985 zum ersten Mal wieder als Modell zur Verfügung. Castelli war damals gerade von seiner ersten Philippinenreise zurück und hatte eine Reihe kleinformatiger Brust- und Büstenporträts geschaffen (z. B. Abb. 375 ff und Abb. 380 ff), unter deren Einfluß die nächsten Carlo-Porträts entstehen sollten. Dem Prinzip des Seriellen verpflichtet, das Castelli mittlerweile zur Methode erhoben hat, schuf er nun etwa ein halbes Dutzend solcher Büstenporträts, auf denen Carlo bei nacktem Oberkörper mit einer schwarzen Mütze auf dem Kopf zu sehen ist (Abb. 541 ff). Überdies entstand ein fiktives Doppelporträt, das den fünfzehnjährigen Knaben an der Seite des thailändischen Mädchens Tschon Schong wiedergibt (Abb. 545).

Was die Büstenporträts angeht, so zeigt jedes Bildnis Carlo in einer anderen Kopfhaltung (Abb. 541 ff). Bald schaut er, streng von vorne gesehen und mit tief ins Gesicht gezogener Mütze, dem Betrachter unmittelbar entgegen (Abb. 543), bald hat er die Mütze etwas höher geschoben und blickt er knapp am Betrachter vorbei (Abb. 541 und Abb. 544). Auf einigen Bildern hat Carlo seinen Oberkörper ins halbe Profil nach rechts genommen und schaut mit bildauswärts gerichtetem Kopf dem Betrachter entgegen (Abb. 542 und Abb. 545). Seine Mimik ist dabei von vermindertem Ausdruck. Die wulstigen Lippen hat er regungslos geschlossen, sein Blick ist selbstbewußt und fest. Selbst wenn die Augen gedankenverloren am Betrachter vorbei ins Leere treffen (Abb. 541 und Abb. 544) und Carlo auf diesen Bildern etwas nachdenklicher wirkt als auf anderen Porträts der gleichen Serie, ist er doch nicht als Melancholiker oder grüblerischer Mensch wiedergegeben, sondern als ruhiger und zurückhaltender Charakter mit ebenso wachem wie sensiblem Verstand (Abb. 542). Castelli schildert Carlo als einen aufgeschlossenen Teenager, der emotional gefestigt ist und unvoreingenommen dem entgegenseht, was das Leben ihm bietet. Der Ernst, der dabei aus seinem Antlitz spricht, läßt den Jungen reif und vernünftig wirken und macht den Betrachter beinahe vergessen, daß es sich bei diesen Darstellungen um die Bildnisse eines Fünfzehnjährigen handelt. Alleine die knabenhaften Züge seines glatten, bart- und faltenlosen Gesichts – die rundlich geformte Nase, die großen Augen und die zarten Wangen – sowie der schmale Ansatz der Schultern verweisen auf das jugendliche Alter des Modells. Und dennoch: Das Gesicht von Carlo hat sich gegenüber den Porträts von 1977 und 1978 deutlich verändert. Aus dem Knaben mit den breiten Wangen und dem spitzem Kinn ist ein junger Mann mit länglichem Gesicht und rundlich geformtem Kinn geworden. Seine Lippen haben wulstige Formen angenommen und lassen jetzt deutlicher als zuvor erkennen, daß es sich bei dem Porträtierten um einen Mischling handelt. Was ihm geblieben ist, ist seine rundlich geformte Nase und sind seine großen dunklen Augen. Mit ihnen wirkt Carlo charismatisch und attraktiv zugleich. Nicht zuletzt ihrer suggestiven Kraft wegen sollte Castelli den Jungen von nun an immer wieder porträtieren – so lange bis sich die Wege der beiden trennten und darüber hinaus.

Auf den Porträts von 1985 zeigt Castelli Carlo vor motivisch unbesetzt gebliebenem, anfangs gestalterisch ausgespartem (Abb. 541 f), später dann farblich akzentuiertem Hintergrund (Abb. 543 f). Die Büsten wurden im Umrißlinienstil mit schwarzer Ölkreide ausgeführt und im Binnenbereich an einigen markanten Stellen mit dem

Pinsel in groben Zügen farbig überarbeitet. Dabei wurden die Lippen mit roter und die Pupillen mit schwarzer Ölfarbe ausgemalt. Die schattigen Partien – insbesondere unterhalb der Augen, entlang der Wange und im Bereich des Halses – wurden zart schimmernd mit hellblauer Farbe angedeutet. Oft wurden diese Schattenzonen durch eine Zeichnung von hellblauer oder rosa Ölkreide ergänzt, so daß der bereits früher wiederholt zum Einsatz gebrachte Kontrast von Rosa und Hellblau, zumindest aber der Kontrast von Rot und Hellblau auch hier wieder zum Einsatz kommt. Beinahe möchte man meinen, Castelli hätte mit den motivischen wie gestalterischen Rückgriffen seiner Carlo-Porträts von 1985 auf seine eigene künstlerische Vergangenheit dort weiter machen wollen, wo er 1978 mit dem letzten Bildnis von Carlo aufgehört hatte (Abb. 540).

Nicht nur der Binnenbereich der Büsten, auch die mit einem roten Stern auf ihrer Stirnseite ausgestattete schwarze Kappe, die Carlo auf dem Kopf trägt, wurde mit allerdings etwas breiterem Pinsel und in teilweise flächig verdichtetem Duktus sowie unter weitläufigen Aussparungen des weiß gebliebenen Bildgrunds in groben Zügen ausgemalt. Bei dieser Kopfbedeckung handelt es sich um die Nachbildung einer chinesischen Mao-Mütze, wie sie Mitte der 80er Jahre in Berlin an jeder Ecke zu kaufen war. Diese Mode hielt sich bis Ende der 80er Jahre, als mit dem Fall der Mauer russische Militärmützen und NVA-Kappen in den Handel gelangten. Daß Carlo auf den Porträts von 1985 eine Mao-Mütze auf seinem Kopf trägt zeigt, wie modebewußt er bereits damals gewesen ist. Zugleich spielt die aus dem Fernen Osten stammende Kopfbedeckung auf den hier in Rede stehenden Carlo-Porträts aber auch auf die Reise des Künstlers auf die Philippinen an, wo der Castelli allenthalben solchen Menschen begegnete, die eine ähnliche Schildkappe auf ihrem Kopf getragen haben. Dargestellt hatte Castelli diese Mützen auf seinen Zeichnungen und Gemälden bis dahin jedoch nicht. Als Carlo mit seiner Kappe auf dem Kopf bei Castelli auftauchte, beschloß dieser, Carlo nicht nur als Reminiszenz an seine Reise auf die Philippinen mit dieser Mütze zu porträtieren, sondern kam er schließlich auch auf die Idee, den Jungen virtuell an die Seite eines philippinischen Mädchens zu stellen, das er während seiner Reise kennen gelernt und von dem er mehrere Fotos aufgenommen hatte, nach denen als motivische Vorlage er das Doppelporträt *Carlo + Tschen Schong* anfertigen konnte (Abb. 545). Obwohl die beiden Bildnisse auf separaten Bögen ausgeführt wurden, die Castelli bündig an einander fügte, ist auf dieser Darstellung der Eindruck entstanden, die Personen befänden sich Seite an Seite dicht neben einander und schauten als Freundespaar aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen. Erzielt wird dieser Eindruck der Zusammengehörigkeit der Bildfiguren durch ihre gemeinsame Augenhöhe, durch die spiegelbildliche Entsprechung ihrer Kopfhaltung und durch das Zukehren ihrer Köpfe in Richtung der Mitte des zweiteiligen Bildes.

Bildtypologisch steht dieses Doppelporträt in einer Nähe zu den gleichfalls meist als Diptychon ausgeführten Porträtdarstellungen von Braut- oder Ehepaaren, auf denen die Bildfiguren einander im halben Profil zugewendet wiedergegeben wurden. Dabei blieb dem Mann meist der linke, der Frau in aller Regel der rechte Flügel des Diptychons vorbehalten. Auch war das Tragen von Kopfbedeckungen für die Personen solcher Darstellungen charakteristisch, wobei die Männer oft eine standesgemäße Kopfbedeckung trugen – etwa einen Gelehrtenhut oder eine Kaufmannskappe – und die Frauen die Haube einer Matrone. Ähnlich wie Carlo mit seiner Chinamütze trägt auch Tschen Schong eine ostasiatische Rundkappe auf dem Kopf, die in ihrer unteren Hälfte reich bestickt und auf ihrer Stirnseite in Anspielung an das japanische Nationalembem mit einem roten Kreis geschmückt ist. Als Attribut ist dem Mädchen überdies rechts unten ein bildeinwärts gezeigtes kleines rotes Seepferd beigegeben: ein individuelles Symbol, daß sich durch seine motivische Nähe zum Drachen auf die ostasiatische Herkunft von Tschen Schong bezieht und als verspielte Miniatur zugleich auf das kindliche Gemüt des Mädchens anspielt. In seiner ikonographietypologischen Nähe zu den traditionellen Erscheinungsformen des

Paarbildnisses suggeriert das Doppelporträt dem Betrachter, daß Carlo und Tschen Schong ein Freundespaar seien. Die beiden Personen wurden durch ihre spiegelbildlich einander entsprechende Haltung als Freunde aufgefaßt, deren exotisches Outfit und deren körpersprachlicher und mimischer Gleichklang sie als Verbündete charakterisiert. Tatsächlich jedoch handelt es sich um eine reine Fiktion des Künstlers: Die beiden Personen sind einander im wirklichen Leben nie begegnet. Trotzdem wirken Carlo und Tschen Schon auf dem Doppelporträt, als hätte Castelli sie so, wie er sie hier abgebildet hat, neben einander gesehen. Aus dem authentischen Büstenporträt nach der Art der Darstellungen Abb. 541 ff ist am Ende dieser Serie durch die ikonographische Zusammensetzung zweier vormals vereinzelt gesehener Bildmotive erneut ein Rollenporträt geworden: eines, auf dem Carlo in anderen Erscheinungszusammenhängen zu sehen ist, als es seinen authentischen Lebensverhältnissen entsprach.

Die ersten Carlo-Porträts von 1985 zeigen die Büste des Jungen vor motivisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund (Abb. 541 f). Dort wirkt Carlo ruhig und gemessen und seine Büste in ihrem mimischen Ausdruck alleine durch sich selbst. Auf weiteren Darstellungen dieser Serie hingegen besetzte Castelli den Hintergrund mit farblichen Akzenten, die keine gegenständliche Begründung haben, sondern als abstrakte Strukturen pinselrhythmisch auf die Bildfläche gebracht wurden (Abb. 543 f). Als koloristische Eigenwerte fungieren die wie eine spontane Pinselzeichnung dahin geworfenen Strukturen in ihrer gestisch bewegten Pinselführung und mit ihren kraftvollen Kontrasten als gestalterische Ausdrucksträger, mit denen die ursprüngliche Erscheinungswirkung der Büste ins Expressive gesteigert wird. Man könnte sie als seismographische Entladungen der inneren Gestimmtheit deuten: und zwar des Künstlers wie des Porträtierten gleichermaßen. Das Bildnis selbst wird durch die gestalterische Behandlung des Hintergrunds in seinem Ausdruck intensiviert und wirkt auf den Betrachter stärker als solche Darstellungen, auf denen Carlo vor leer gebliebenem weißem Hintergrund zu sehen ist.

Umrandet sind – mit Ausnahme des Doppelbildnisses Abb. 545 – die Carlo-Porträts von 1985 mit einer feinen, in roter oder gelber Ölkreide gezeichneten Rahmenlinie, die rechts und links sowie am oberen Bildabschluß jeweils um etwa 5,5 cm bzw. am unteren Bildabschluß um etwa 19 cm gegenüber den Formatgrenzen eingerückt ist. Dabei verhält es sich so, daß die senkrechten Linien die ganze Höhe des Blattes durchmessen, während die waagerechten Linien von der linken Senkrechten bis zur rechten Senkrechten reichen, also nicht die gesamte Bildbreite für sich beanspruchen. Auf diese Weise betont die Rahmung vor allem die Höhe des Bildes. Bei dieser Umrandung handelt es sich um eine entfernte Reminiszenz des Künstlers an den traditionellen Typus eines hochrechteckig begrenzten Nischenporträts mit vorgelagerter Brüstung. Zugleich erinnert der unten etwa vier mal so breite Rahmen aber auch an die Ungleichverteilung der Umrandung eines Bildes, wie sie auf Polaroidfotos charakteristisch anzutreffen ist und wie sie Castelli auf seinen ersten Irene-Porträts durch entsprechende Aussparungen in ähnlicher Weise angedeutet hat (Abb. 114 ff). Allerdings geht die innere Rahmung des Bildes anders, als auf den früheren Irene-Porträts, nicht mit einer gestalterischen Aussparung des Bildmotivs jenseits dieser Umrandung einher, sondern wurden die Begrenzungslinien so über die Büste bzw. über die farbliche Gestaltung des Hintergrunds hinweg gezogen, daß sie eher wie die Markierungslinien eines Grafikers aussehen, der durch entsprechende Kennzeichnungen das bildliche Rohmaterial in seinen Formaten begrenzt. Ähnliche Ränder finden sich auch auf den gleichermaßen ab 1985 entstandenen Seidentuchentwürfen, mit denen Castelli ebenfalls nach der Art eines Layouters das Format des auf Stoff zu übertragenden Bildes begrenzte (z. B. Abb. 257, Abb. 284 oder Abb. 398).

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß es sich bei den Carlo-Porträts von 1985 zugleich auch um die Entwürfe eines Plakats handelt, das für eine Ausstellung werben sollte, die 1985 im Kunstmuseum Luzern für Castelli als dem Preisträger des *Nordmann Kunstpreises 1984* ausgerichtet wurde. Entschieden hatte sich die Ausstellungsleitung damals für das Bildnis *Carlo I* (Abb. 541), das daraufhin in einer Auflage von 60 signierten Exemplaren in den Handel gebracht wurde. Doch die gezeichnete Rahmung der Carlo-Bilder erfüllt nicht nur eine auf die spätere Drucklegung ausgerichtete pragmatische Funktion, sondern hat vor allem eine ästhetische Bedeutung. Dies läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, daß sich die Signatur dieser Bilder jeweils außerhalb des markierten Bildausschnitts befindet – das Jenseits der Rahmung also sehr wohl einen Teil des bildnerischen Ganzen darstellt. Dabei geht es nicht nur darum, den Bildausschnitt optisch in die Höhe zu strecken, sondern zugleich darum, eine weithin sichtbare Trennung zwischen dem Realraum des Betrachters und dem Bildraum zu errichten, wobei die Trennlinien ihrerseits durch das Motiv überschritten werden. Es geht bei diesen Rahmenlinien also um die Markierung der ästhetischen Grenze und zugleich um deren Überwindung. So rückte Castelli das Porträt von Carlo, so paradox dies zunächst scheint, optisch näher an den Betrachter heran, indem er es virtuell aus der Bildfläche heraus in den Realraum des Betrachters vordringen ließ und auf diese Weise die Grenzen zwischen Bildwirklichkeit und Realwirklichkeit zu überwinden versuchte.

Ikonographisch von gänzlich anderer Art als die Büstenporträts von 1985 ist das im Jahr darauf geschaffene Rückenporträt, auf dem Carlo mit bildauswärts gerichtetem Blick schräg von hinten zu sehen ist (Abb. 546). Es mutet zwar, ähnlich wie die zuvor entstandenen Büstenporträts, eher wie eine großformatige Skizze an, wirkt jedoch durch die beinahe flächendeckend erfolgte Bemalung der Figur sehr viel malerischer als die überwiegend mit Ölkreide ausgeführten und lediglich lapidar kolorierten Büstenporträts. Das halbfigurige Bildnis entstand nach einem alten Foto und zeigt Carlo als sieben- oder achtjährigen Knaben. Er hat die gleichen kurzen Haare und das selbe lange Gesicht mit der hohen Stirn, den breiten Wangen und dem spitzen Kinn, wie es auf dem Bildnis von Carlo in seiner Rolle als Rockstar zu sehen war (Abb. 108). Der etwas zu groß geratene Kopf ist keine perspektivische Fehlleistung des Künstlers, sondern ein körperbauliches Merkmal des noch nicht ausgewachsenen Jungen, dessen Proportionen – ähnlich wie auf dem Gemälde von 1978 – mehr dem vorpubertären Entwicklungsstadium eines Kindes entsprochen haben als dem eines herangereiften jungen Mannes.

Bekleidet ist Carlo, vom unteren Bildrand in Höhe des Gesäßes jäh überschritten, mit einer eng anliegenden blauen Jeanshose, die durch einen schwarzen Ledergürtel gehalten wird. Am Oberkörper ist der Junge nackt. Die Hände hat er selbstbewußt in die Hüften gestützt, die ausgestellten Ellbogen ragen weit über die seitlichen Grenzen des Bildes hinaus. Im verlorenen Profil nach links schräg von hinten dargestellt, blickt er wie bei einem Überraschungsporträt über seine linke Schulter hinweg dem Betrachter entgegen. Sein Gesichtsausdruck zeigt allerdings nicht die Mimik des Spontanen, sondern wirkt kontrolliert und wie für einen längeren Zeitraum eingenommen. Skeptisch hat Carlo die Augenbrauen angehoben. Sein Blick wirkt traurig und leer. Auch die sanft geschlossenen, in den Winkeln leicht nach unten gezogenen Lippen künden von einem eher gedrückten Gemüt. Die Ausstrahlung des Jungen ist alles andere als von kindlicher Unbefangenheit. Ernst schaut Carlo dem Betrachter entgegen, fragend und schwermütig zugleich, was in einem eigentümlichen Gegensatz zu der selbstbewußten Pose steht, mit der er sich gerade nach dem Betrachter umschaute. Der gestalterisch unbehandelt gebliebene Hintergrund verstärkt den Eindruck der Leere, die Carlo zu empfinden scheint, und zeigt ihn als vereinsamten Knaben. In diesem Sinne handelt es sich bei dem Rückenporträt um ein authentisches Individualbildnis, das die psychischen Dispositionen des Porträtierten reflektiert und seiner inneren Gestimmtheit bildlichen Ausdruck verleiht. Obschon dieses Bildnis später als die fotografische Motivvorlage entstanden ist, hat sie doch das „wahre

Ich“ des Porträtierten zum Thema, allerdings – und das ist das Interessante daran – das wahre Ich des Modells, wie es dem Künstler nicht zum Zeitpunkt der Entstehung der fotografischen Bildvorlage (um 1977/78), sondern wie es ihm gegen Mitte der 80er Jahre begegnet ist. Dem stillen, sensiblen und zurückhaltenden Wesen des Teenagers wurde die äußere Erscheinung eines Kindes zurückgegeben, zeitabhängige Entwicklungsprozesse wurden zu einem kurzen, nur in der Abbildung überdauernden Bildmoment verdichtet.

Gestalterisch wirkt das ins Hochformat genommene Rückenbildnis durch die farbliche Ausfüllung der zuvor mit bunten Ölkreiden im Umrißlinienstil zeichnerisch vorbereiteten Figur sehr viel malerischer als die Büstenporträts von 1985, wengleich auch hier die mit breitem Pinsel in heftig bewegten Rhythmen aufgetragene Ölfarbe nicht zuletzt infolge ihrer dünnflüssigen Verteilung eine gewisse Nähe zur kalligraphischen Pinselzeichnung erkennen läßt. Dabei ist die malerische Erscheinungswirkung dieses Bildes in erster Linie auf die flächige Verdichtung der Pinselzüge zurückzuführen. Bei aller Flüchtigkeit, mit der die Farbe in solchen dem natürlichen Oberflächenrelief des Körpers entsprechenden Verlaufsrichtungen aufs Papier gebracht wurde, zeigt sie doch einige überraschend detailgetreue Nuancen: etwa unterhalb der Achsel der Figur und unterhalb des Haaransatzes einige schattig wirkende Farbintensivierungen oder entlang der Oberseite der linken Schulter und des Oberarms sowie der rechten Silhouette des Rumpfes, ferner im Bereich der Augenlider, der Nasenkuppe und der Region des Munds einige wie Lichteffekte erscheinende farbliche Aussparungen des darunter weiß gebliebenen Malgrunds.

Das Inkarnat wurde, der dunklen Hautfarbe von Carlo Rechnung tragend und transparent ins Rosafarbene überspielend, beinahe flächendeckend in einem breitpinselig und dünnflüssig aufgetragenen Zinnober ausgeführt, zu dem das dunkle Blau der Schattenregionen hart kontrastiert. Auch dieses Blau wurde mit breitem Pinsel aufgetragen, war allerdings von weniger flüssiger Konsistenz und wurde manchmal mit halb trockenem Pinsel in linearen Bewegungen über die Malfläche gezogen. Die blauen Schattenlinien lassen sich entsprechend des von links oben auf die Figur treffenden Lichts unterhalb des Haaransatzes, im Bereich des linken Lidschattens von Carlo und an seiner linken Schläfe beobachten, entlang seines Rückgrads, aber auch – und dies widerspricht der im Gesicht von links oben auf die Figur treffenden Beleuchtung – entlang der linken Silhouette des linken Oberarms und entlang der Kontur des Bauches. Farbkompositorisch bereiten diese blauen Schatten das Blau der Jeanshose vor, die unter großzügigen Aussparungen des darunter weiß gebliebenen Malgrunds ausgeführt wurde. Wieder einmal hat Castelli eine Darstellung geschaffen, die koloristisch im wesentlichen durch den Kontrast von Rosa und Blau beherrscht wird. Allerdings wurde das transparent schimmernde Hellblau der früheren Bilder hier durch ein dunkles Ultramarin ersetzt – durch jene tief wirkende, dem Melancholiker zugeschriebene Farbe, die hier ihres starken Dunkels wegen den Oberkörper der Figur wie von einem Trauerrand eingerahmt erscheinen läßt, so daß ihr harter Kontrast zum Inkarnat und ihre nicht immer den tatsächlichen Lichtverhältnissen gehorchende Anordnung in erster Linie farbsymbolisch begründet zu sein scheint und die traurig gestimmte Ausdruckswirkung von Carlo als Melancholiker, ohne ihn in der traditionellen Pose eines seinen Kopf in die Hand stützenden Denkers zu zeigen, farbgestalterisch unterstützt.

1987 fand das Thema der Vereinsamung von Carlo seinen ikonographischen Höhepunkt in einer Reihe von Darstellungen, die den Knaben im Büstenporträt zeigen (Abb. 547-560). Auf diesen als *Carlo*, als *Carlo Passion* oder auch nur als *Passion* betitelten Bildern hat der inzwischen etwa sechzehnjährige, jetzt wieder seinem tatsächlichen Alter entsprechend dargestellte Junge seinen Kopf schräg zur Seite genommen und kraftlos nach unten gesenkt. Mit entspanntem Gesichtsausdruck, geschlossenen Augen und regungslos geschlossenem Mund wirkt er wie in Ohnmacht gefallen, ja beinahe wie tot. Sein Gesichtsausdruck und die Position seines Kopfes er-

innern gerade auch im Zusammenspiel mit der angespannten Muskulatur des rechts unten angeschnittenen Oberarms an den hier allerdings zum Büstenporträt verkürzten Ausschnitt traditioneller Darstellungen des Gekreuzigten oder des vom Kreuz abgenommenen leblosen Christus. Auf manchen Bildern hat Castelli die Stirn des Jungen gar mit einem Stacheldraht umwickelt, der auf brutale Weise das Motiv der Dornenkrone zitiert und inhaltlich in aller Deutlichkeit auf die Passion Christi anspielt, die Carlo im Rollenspiel nachzuleben scheint (Abb. 554 und Abb. 556). Manchmal wurde der Stacheldraht durch eine Zickzacklinie über der Stirn ersetzt (z. B. Abb. 558), manchmal durch ein schräg um den Kopf gewundenes schmales Stirnband, an dessen Vorderseite sich zum Zeichen der göttlichen Vorsehung eine vom Roten ins Gelbe überspielende Flamme befindet (Abb. 550 f). Es besteht kein Zweifel: Carlo figuriert hier in der Rolle Christi als Märtyrer.

Gestaltungstypologisch lassen sich die *Passion*-Bilder in vier Gruppen unterteilen, die kurz nach einander, teilweise sogar parallel zu einander geschaffen wurden und nur in wenigen Fällen Rückschlüsse auf die Reihenfolge ihrer Entstehung zulassen. Da wären zunächst die auf Papier ausgeführten Bleistiftzeichnungen zu nennen, auf denen Carlo in skizzenhafter Stilisierung wiedergegeben wurde, die beinahe in eine abstrakte Auflösung des Bildmotivs mündet (Abb. 547 f). Diese Darstellungen sind, ohne begrifflich auf die Rolle des Jungen als Märtyrer einzugehen, schlicht als *Carlo* betitelt und könnten als lapidare Bleistiftzeichnungen durchaus am Anfang der Entwicklung dieser Bildreihe gestanden haben. Die gestaltungstechnische wie ikonographische Sicherheit im Umgang mit dem Motiv hingegen macht diesen ersten Eindruck rasch zunichte, so daß man schließlich zu dem Ergebnis kommt, daß sie bereits in einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium entstanden sein müssen.

Eine zweite Gruppe bilden die Darstellungen mit dem Titel *Carlo Passion*, auf denen Castelli das Motiv mit bunten Ölfarben auf Papier oder auf Karton ausgeführt hat (Abb. 550 f). Dort wurde die Büste mit schmalen, bisweilen halbtrocken geführtem Pinsel in schwarzer Farbe im Umrißlinienstil wiedergegeben und der Binnenbereich des Schulteransatzes sowie des Kopfes unter der großzügigen Aussparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds mit bunten Farben ausgemalt. Als farbliche Konstanten ziehen sich das Rot des Mundes sowie das Rot und das Gelb der Flamme vor der Stirn durch all diese Bilder. Die übrigen Teile wurden von Bild zu Bild farblich variiert. Einen gestalterischen Übergang von den Bleistiftzeichnungen zu den in Ölfarben ausgeführten Darstellungen markieren solche Bilder, auf denen die Büste mit bunten Ölkreiden zeichnerisch umrissen und anschließend mit flüssiger Ölfarbe akzentuiert wurden (Abb. 549). Manche Bilder, meist auf Leinwand ausgeführt, sind beinahe über den gesamten Malgrund hinweg flächig ausgemalt, so daß sie – obschon auch auf ihnen sowohl die Umrißzeichnung der Büste als auch deren farbgestalterische Behandlung eher skizzenhaft erfolgten – nicht wie eine kolorierte Umrißlinienzeichnung anmuten, sondern wie ein beinahe flächendeckend mit Farbe bedecktes Gemälde (Abb. 552). Bisweilen wurde die Umrißlinienzeichnung abschließend durch eine direkt aus der Tube auf den Bildgrund gedrückte Kontur wiederholt, wobei nicht nur die Umrißlinien des Gesichts und des Schulteransatzes neuerlich ausgeführt wurden, sondern auch einige Haarsträhnen und das über den Kopf gezogene Stirnband mit den Konturen der davor erscheinenden Flamme sowie schließlich einige abstrakte Zickzacklinien im Hintergrund (Abb. 553). Diese zweite Gruppe der Carlo-Büsten ist mit etwa zwei Dutzend Bildern zahlenmäßig die stärkste Gruppe und zugleich auch die mit der größten gestalterischen Varianz.

Die dritte Gruppe gibt das Motiv im Umrißlinienstil als schwarze Pinselzeichnung auf weißem Grund wieder (Abb. 554). Diese Bilder wurden ausschließlich auf Leinwand ausgeführt, die in Höhe der Stirn mehrsträngig mit Stacheldraht umwickelt wurde. Die schwarze Farbe, mit der diese großformatigen Pinselzeichnungen geschaffen wurden, ist die Farbe der Trauer und des Todes. Ihre breiten Pinselspuren sind von expressiver Kraft und berühren den Betrachter ganz unmittelbar. Dabei wirken diese Pinsellinien in ihrer tiefschwarzen Farbe aber

auch wie Trauerränder. Die ganze Büste, so scheint es, setzt sich aus Trauerrändern zusammen. Durch die Applikation des Stacheldrahts mit seinen spitzen Dornen empfindet man vor diesen Bildern beinahe selbst jenen Schmerz, wenn sich die spitzen Stacheln ins lebendige Fleisch bohren. Obschon ohne farbgestalterisches Pathos in schlichtem Schwarzweiß auf die Leinwand gesetzt, sind diese Bilder vielleicht die eindringlichsten, die Castelli von Carlo in seiner Rolle als Märtyrer geschaffen hat.

In diese dritte Gruppe der *Passion*-Bilder fällt auch das dreiteilige Gemälde *Triptychon Passion* (Abb. 555), auf dem die Büste von Carlo in die ikonographische Hoheitsform eines dreiteiligen Bildensembles eingebunden wurde. Dabei läßt die Dreiteilung des Ensembles an einen triadischen Altaraufsatz denken, bei dem das Antlitz von Carlo im Typus des dornengekrönten Christus ins Zentrum des Interesses rückt. Der linke Flügel des Triptychons zeigt, durch zahlreiche malerische Verschleifungen und flächige Verdichtungen der schwarzen Farbe gestalterisch verunklärt, den nackten Oberkörper einer gefesselten Frau mit expressivem körpersprachlichem Ausdruck. Ihre nackten Brüste werden von einem eng um den Leib gebundenen Seil gequetscht, die auf den Rücken genommenen Arme fest an den Körper gepreßt. Ekstatisch und wie im Schmerz bäumt sie ihren Oberkörper in die Höhe und wirft sie ihren Kopf nach hinten und zugleich ins halbe Profil nach links. Obschon die Bildfigur in keiner persönlichen Verbindung zu Carlo steht, scheint sie sich inhaltlich auf ihn und seinen Leidensweg zu beziehen. Ikonographietypologisch bei Castelli ursprünglich aus dem Motiv der erotischen Fesselung hervorgegangen (Abb. 302 ff), versteht sich das Motiv der gemarterten Frau im Zusammenhang mit der Darstellung von Carlo im Typus des Gekreuzigten als Allegorie auf die Passion Christi. Ihre ekstatischen Bewegungen wirken hier wie der körpersprachliche Ausdruck des Bemühens, sich aus den Fesseln zu befreien und ihre Leiden zu überwinden – eine Assoziation, die Castelli durch die gestalterische Wiederholung des selben Motivs in dem keineswegs zufällig ebenfalls als *Passion* betitelten Gemälde Abb. 306 bestätigt. Auf dem Gemälde Abb. 306 ebenso wie auf dem linken Flügel des Triptychons Abb. 555 wurde das mit breiten Pinseln auf die Bildfläche gezeichnete Seil, das die Brüste der nackten Frau malträtiert und zugleich ihre Oberarme an den Körper bindet, durch einen um die Leinwand gewickelten Stacheldraht wiederholt, der sich als motivisches Pendant zur Dornenkrone von Carlo versteht und sich inhaltlich ebenfalls auf die Passion Christi bezieht.

Gemäß der christlichen Bildtradition, die am Fuß des Kreuzes die vor Kummer sich windende Maria Magdalena zeigt, könnte man in dieser Bildfigur bei Castelli, die sich ihrerseits aus seinem Motiv der gefesselten Geisha ableitet, die Darstellung einer im Schmerz sich aufbäumenden Sünderin erkennen. Aber auch an Darstellungen der weinenden Frauen am Leichnam Christi mag man sich erinnert fühlen oder an die pathetischen Ausdrucksbewegungen einer unter dem Kreuz sich grämenden Schmerzensmutter. Daß Castelli mit seinem Triptychon auf diese ikonographische Traditionen anspielt, hat im Zusammenhang mit der Darstellung von Carlo in seiner Rolle als Christus durchaus seine inhaltliche Begründung. Mit welchem motivischen Repertoire er dies tat (nämlich mit der Darstellung einer im Stil der erotischen Bondage gefesselten Frau), zeugt allerdings von einiger thematischer Unbefangenheit gegenüber den Texten der Bibel und der Geschichte ihrer ikonographischen Umsetzung sowie von jener schöpferischen Phantasie, mit der er die dort thematisierten Inhalte in neuartige Bildformeln zu transponieren vermochte.

Der rechte Flügel des Triptychons zeigt, stärker noch als der linke Flügel durch zahlreiche malerische Verschleifungen bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, ein weiteres Mal die Büste von Carlo mit ins halbe Profil nach rechts gewendetem Kopf. Über seiner Stirn erkennt man den um die Leinwand gewickelten Stacheldraht, in der Mitte des Bildes mit dem schräg nach unten sich zuspitzenden „Keil“ die Nase des Jungen und darunter, expressiv überformt, seinen fest verschlossenen Mund. Seine Augen hingegen gehen unter den zahlreichen Pinselhie-

ben und den vielen flächigen Verdichtungen der schwarzen Farbe beinahe völlig unter. Eingebunden sind die Organe des Gesichtsfeldes in eine ebenfalls keilförmig nach unten sich zuspitzende, mit breiten Pinselstrichen in groben Zügen ausgeführte Kontur, mit der die Silhouette des Kopfes wiedergegeben wurde. Wie ein Gespinst schält sich der Kopf aus einem Dickicht von Pinselschlägen und farblichen Verdichtungen heraus. Er wirkt auf den Betrachter wie eine Sinnestäuschung und scheint einer phantasiegeborenen Vision näher zu stehen als der sichtbaren Wirklichkeit. Auch dieser rechte Flügel des Triptychons wurde von Castelli in einem eigenen Gemälde motivisch wiederholt, großformatig und mit überbreiten Pinselzügen, mit denen der Künstler das Gesicht des Jungen wie auf einem expressionistischen Holzschnitt verfremdete (Abb. 556).

Wiewohl es mit seinen Ausmaßen den beiden Seitenbildern entspricht, gerät das mittlere Bild dieses Triptychons infolge der in weiten Teilen gestalterisch unbehandelt gebliebenen weißen Leinwand sowie infolge der motivischen Klarheit zum Hauptbild dieses Ensembles. Es zeigt Carlo als gemarterten, mit geschlossenen Augen demütig in seine Passion sich fügenden jungen Mann, der ohne pathetische Ausdrucksgebärden still vor sich hin leidet. Sein Schmerz scheint eher von innerer denn von physischer Art zu sein. Kontemplativ, so scheint es, fügt er sich in sein Schicksal. Kontemplativ aufs Bild gesetzt wirken auch die wenigen Pinselzüge, mit denen sein Gesicht so treffend wiedergegeben wurde. Dabei ist eine pinselrhythmische Verwandtschaft mit den abstrakten Kalligraphien aus der Kunst des Fernen Ostens nicht zu übersehen, die in raschen Zügen eruptiv auf dem Malgrund geschlagen werden. Die mit expressiver Kraft treffsicher auf den Bildgrund gebrachten Pinselzüge machen die von Castelli mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführten Tafeln des Triptychons den weiter oben als erste Gruppe genannten Bleistiftzeichnungen vergleichbar, was die eingangs geäußerte Vermutung, daß die Bleistiftzeichnungen der *Passion*-Bilder wahrscheinlich eine spätere Entwicklungsstufe innerhalb der Serie dieser Carlo-Porträts markieren, zu bestätigen scheint. Jedenfalls ist der expressiven Zeichnung dieser Bleistiftbilder anzusehen, daß ihnen die mit schwarzer Farbe auf weißem Grund geschaffenen Pinselzeichnungen stilistisch vorausgegangen sind.

Die vierte und letzte Gruppe der Darstellungen der Büste von Carlo in seiner Rolle als Märtyrer sind jene Porträts, die Castelli explizit als *Passion* betitelte. Sie zeigen den Kopf des Jungen in frontaler Vorderansicht mit geöffneten Augen (Abb. 558 f). Das triste Schwarzweiß ist jetzt einer quirligen Buntheit gewichen, der traurige Gesichtsausdruck einer unbeschwerten Mimik. Wachen Blickes und seine Lippen zu einem sanften Lächeln hebend schaut Carlo auf diesen Bildern dem Betrachter entgegen. Seine Dornenkrone wurde durch eine dekorative Zickzacklinie ersetzt, die wie eine Körperbemalung wirkt oder wie ein Stirnband und mit dem stacheligen Folterwerkzeug der übrigen Büstenporträts dieser Serie kaum mehr etwas zu tun hat. Auch die farbige Gestaltung des Gesichts wirkt auf diesen Darstellungen wie eine Körperbemalung. Die Konturen des Kopfes und des Halses wurden aus einzelnen Farbtupfen gebildet, ebenso die Augenbrauen. Auf eine Vorzeichnung mit Bleistift oder mit Ölkreide hat Castelli auf diesen Darstellungen vollständig verzichtet, so daß das Gesicht jetzt stattdessen aus farbigen Tupfen und einigen wenigen, meist linear geführten, nur selten flächig sich verdichtenden Pinselzügen (insbesondere in der Nasenregion und um die Augen) gebildet wird. Alleine im Bereich des Kinns – gewissermaßen als Antwort auf die mit Bleistift ausgeführte Zickzacklinie am oberen Bildrand – findet sich eine mit Bleistift angedeutete Konturlinie, die allerdings nur beiläufig die Silhouette der Kinnpartie umspielt, in erster Linie indessen den Namen des „Porträtierten“ wiedergibt: Carlo. Dabei markiert das „C“ die linke Silhouette des Halses (Abb. 558) oder aber tatsächlich die linke Kontur des Kinns (Abb. 559) und das „I“ die rechte Kontur des Kinns. Den „Porträtierten“ hier in Anführungsstriche zu setzen, hat durchaus seine Berechtigung, denn um Por-

trätardarstellungen im engeren Sinne handelt es sich bei diesen Bildern nicht – zu stilisiert wurde auf ihnen das Antlitz des Jungen, zu schematisch die Form seines Kopfes und die Organe des Gesichtsfelds wiedergegeben.

Anders als auf den übrigen Carlo-Bildern von 1987 zeigte Castelli auf diesen Darstellungen lediglich das Gesicht des Jungen und den oberen Teil seines Halses. Formatfüllend, manchmal auch über die Bildgrenzen hinaus, wurde das Motiv aufs Papier gebracht. Nicht nur der überlebensgroßen Formate wegen, auf denen diese stilisierten Kopfbilder ausgeführt wurden, auch und gerade wegen der formatübergreifenden Anlage wirken sie eindringlich und monumental. Dabei wurde die gestalterische Behandlung des Gesichts von Bild zu Bild immer sparsamer, so daß am Ende nur noch einige wenige bunte Tupfen übrig geblieben sind und die Erscheinungswirkung des Bildes sich insgesamt so sehr verändert hat, daß Castelli diese Darstellungen schließlich nicht mehr auf die Passion Christi bezog, sondern, inspiriert durch die Buntheit und in Anlehnung an die Indianerbilder von 1982, auf das Motiv des Indianers (Abb. 560). Der ikonographische wie thematische Ausgangspunkt dieser Bilder, nämlich die Darstellung von Carlo in seiner Rolle als leidender Christus, hat zu guter Letzt eine positive inhaltliche Bedeutung bekommen. Mit der veränderten Inhaltlichkeit dieser Bilder veränderten sich auch die gestalterischen Mittel, mit denen sie ausgeführt wurden. Nicht nur, daß Castelli die Formen des Gesichts jetzt noch stärker stilisierte, es wurde in seiner Kompaktheit auch mehr und mehr aufgelöst, so daß es schließlich nur noch aus vereinzelt über der Bildfläche verteilten bunten Tupfen und kurzen Strichen besteht, die den Betrachter erst mit einigem Abstand erkennen lassen, daß es sich um die Darstellung eines gegenständlichen Bildmotivs handelt: nämlich um die stilisierte Wiedergabe eines als Porträt allerdings kaum mehr zu identifizierenden menschlichen Gesichts.

Vorausgegangen ist diesen Darstellungen das ähnlich wie auf den Bildern *Carlo Passion* (Abb. 554) bzw. auf dem Passionstriptychon (Abb. 555) mit schwarzer Ölfarbe auf weißem Grund ausgeführte Kopfporträt *Carlo Fingermalerei* (Abb. 557). Auf diesem jetzt auf Leinwand geschaffenen Bilds trägt das Gesicht des Jungen noch deutlich die Züge eines Leidenden. Sein Antlitz wirkt wie von Trauer zerfurcht. Seine Lippen hat er regungslos geschlossen, sein Blick erscheint müde und abgeklärt. Leer und bedeutungsvoll zugleich blickt er aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen: fragend, zweifelnd und skeptisch. Tropfspuren und Rinnsale überziehen sein Gesicht, im Bewegungsrausch scheinbar versehentlich aufs Bild geratene Farbreste, die wie Schweißperlen oder Blutspuren aussehen und das Bildnis ikonographisch in die Nähe der Darstellungen des dornengekrönten Christus rücken. Auch an das Gesicht auf den Darstellungen Christi im Typus des Schmerzensmannes mag man sich erinnern fühlen. Insbesondere aber spielt dieses Carlo-Porträt an den Typus der *Vera icon* an: an Darstellungen des Antlitzes Jesu auf den Bildern mit dem Schweißtuch der Veronika, auf denen der Blick des Betrachters gleichermaßen auf das von Schweiß, Blut und Tränen überströmte Gesicht des Märtyrers gelenkt wird. Was den Eindruck des Malträtierten auf diesem Porträt über solche motivische Analogien zur christlichen Ikonographie hinaus intensiviert, ist die Technik, in der dieses Bildnis ausgeführt wurde. Durch den Farbauftrag mit den bloßen Händen wirkt das Gesicht von Carlo wie zerkratzt. Dort, wo die Farbe halbtrocken auf der Leinwand hinterlassen wurde, scheint das Antlitz wie von Striemen überzogen, dort, wo die Farbe tropfnaß aufgetragen wurde, wirkt es blutig und geschunden. Leichte Unregelmäßigkeiten in der Kontur des Gesichts, Bündelungen einzelner Fingerstriche und die an verschiedenen Stellen erfolgte Verdichtung der Farbe zu faserig auslaufenden Kleinflächen lassen das Antlitz wie von Beulen und Schwellungen überzogen erscheinen und geben dem Porträt das Aussehen einer geschlagenen und mißhandelten Bildfigur. Die Zickzacklinien am oberen Bildrand verstehen sich als rudimentäres motivisches Überbleibsel der Dornenkrone, lassen sich zugleich aber auch als weitere

Kratzspuren deuten. *Ecce homo* könnte der Titel dieses Bildes lauten, denn ganz bewußt wird Carlo dem Betrachter hier als blutig gezeißelte Person vor Augen geführt.

Da Castelli seine Werke nur selten mit dem vollen Datum gekennzeichnet, sondern lediglich hinter der Signatur mit einer Jahreszahl ausgestattet hat, läßt sich heute kaum mehr bestimmen, in welcher Reihenfolge all diese Carlo-Bilder von 1987 entstanden sind. Da allerdings die Serie *Passion* dem Gesicht des Jungen den schwermütigen Ausdruck mehr und mehr genommen hat (Abb. 558 f), diese Bilder immer bunter geworden sind und ihrer Erscheinungswirkung nach immer heiterer, da sie überdies das Antlitz von Carlo eher unbekümmert zeigen und es am Ende in das farbig bemalte sowie mit einem Stirnband als Kopfschmuck besetzte Haupt eines Indianers umgedeutet wurde (Abb. 560), scheinen diese Darstellungen zuletzt entstanden zu sein. Auf dem Porträt *Carlo Fingermalerei* (Abb. 557) wurde das zuvor stets im halben Profil nach rechts wiedergegebene und mit gesenkten Augen traurig nach unten gerichtete Gesicht bereits in die Frontale überführt, was darauf schließen läßt, daß es, koloristisch noch stark den mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführten Bildern *Carlo Passion* (Abb. 554) bzw. mit dem Passionstriptychon verwandt (Abb. 555), zwischen der Schwarzweißserie und den Bildern mit dem Titel *Passion* geschaffen wurde. Die Schwarzweißbilder und die Bleistiftzeichnungen (Abb. 547 f) liegen sowohl gestalterisch als auch im Hinblick auf die dynamisch bewegte Bleistift- bzw. Pinselhandschrift nahe bei einander, so daß diese entweder tatsächlich parallel oder aber in dichter zeitlicher Nähe zu einander entstanden sind. Insbesondere was die Konturen des Gesichts und die Umrißlinien der Organe des Gesichtsfeldes betrifft, zeigen eine ähnlich gekurvte und zülig ausgeführte Handschrift allerdings auch die farbig gestalteten Bilder der Serie *Carlo Passion* (Abb. 549 ff), die sich von den schwarzweißen Darstellungen eigentlich nur durch ihre Buntheit und durch die mitunter flächige Verteilung der Farbe, zumindest aber durch die Verwendung breit geführter Pinsel unterscheiden (Abb. 551 f). Die bunten Bilder *Carlo Passion*, die schwarzweißen Bilder *Carlo Passion* und die Bleistiftzeichnungen könnten demnach parallel zu einander oder aber in kurzem zeitlichem Abstand zu einander entstanden sein, während die gestalterisch ans Abstrakte reichende Darstellungen *Passion* bzw. *Indianer* (Abb. 558-560) am Ende der Darstellungen des Kopfbildnisses von Carlo zu stehen scheinen.

Nach den Büstenporträts und den Kopfbildnissen von 1987 dauerte es erneut einige Zeit, ehe sich Castelli weitere Male mit dem Bildnis von Carlo beschäftigte. Dies geschah erst wieder 1990 und 1991. Castelli war inzwischen nach Paris gezogen und lebte dort mit Alexandra zusammen, die er im Juni 1991 heiratete. Carlo, eben volljährig geworden, hatte 1989 durch einen Motorradunfall seine Mutter verloren und wußte zunächst nicht so recht wohin. Anfangs blieb er in Zürich wohnen. Allerdings hielt er es dort nicht lange aus. Bald beschloß er, Castelli in Paris zu besuchen. Dort blieb er fürs erste und lebte und arbeitete mit ihm und Alexandra in einer Wohngemeinschaft am Place Pigalle. Als Castelli nach seiner Vermählung mit Alexandra Carlo vorschlug, seinen Wohnsitz in Zürich aufzugeben und ganz nach Paris zu ziehen, entschied sich Carlo allerdings dazu, wieder in die Schweiz zurückzukehren und sich dort ohne fremde Hilfe durchs Leben zu schlagen. Er fand Anstellung bei dem schweizerischen Zirkus Knie und ließ bis heute nie wieder von sich hören. Während seines Parisaufenthalts arbeitete Carlo verschiedentlich als Modell für Castelli. Es entstanden zahlreiche Büstenporträts und Brustbildnisse, gegen Ende 1990/Anfang 1991 auch einige ganzfigurige Rückenporträts, auf denen Carlo als Aktfigur zu sehen ist. Auf diesen Darstellungen wird er als ernstes, sensibles und nachdenkliches Wesen geschildert, das dem Betrachter scheu entgegenschaut (Abb. 561 f) oder ihm mit geschlossenen Augen und gesenktem Haupt als introvertierte Bildfigur gegenübersteht (Abb. 563 ff).

Auch für diese Bilder, die Carlo im authentischen Individualporträt wiedergeben und von denen Castelli insgesamt über fünfzig Exemplare geschaffen hat, läßt sich die chronologische Reihenfolge, in der sie entstanden sind, kaum mehr rekonstruieren. Auf einigen Darstellungen trägt Carlo lange Haare, die er am Hinterkopf zu einem buschigen Zopf zusammengebunden hat (Abb. 561 ff), auf anderen trägt er seine Haare kurz (Abb. 570 ff und Abb. 573 ff). Da Carlo auch auf den Ende 1990/Anfang 1991 ausgeführten Rückenporträts kurze Haare trägt (Abb. 583 ff), steht zu vermuten, daß er sich seine Haare im Spätjahr 1990 hat schneiden lassen. Aus dieser Tatsache abzuleiten, daß die „Langhaarbilder“ am Anfang entstanden seien und die „Kurzhaarbilder“ erst später, erweist sich indes als problematisch, denn auch 1991 schuf Castelli einige Büstenporträts, die den Jungen mit langen Haaren zeigen (Abb. 569). Zu erklären ist dieser Wechsel damit, daß Castelli seine Bilder nach der Vorlage fotografischer Ablichtungen geschaffen hat, die manchmal aktuell, manchmal aber auch älteren Datums gewesen sind. Motivische Details geben also keinen Aufschluß auf die Entstehungsreihenfolge dieser Porträts, eher stilistische Aspekte, wie sich weiter unten zeigen wird.

Die Modellarbeit von Carlo bestand nicht darin, stundenlang in der selben Pose und mit eingefrorenem Gesichtsausdruck dem Künstler gegenüber zu stehen, sondern sich mit natürlichem körpersprachlichem Ausdruck in Bruchteilen von Sekunden fotografieren zu lassen. Infolge der Verwendung fotografischer Aufnahmen als motivischem Ausgangsmaterial wirken die Carlo-Porträts – wie die meisten anderen von Castelli geschaffenen Bildnisse auch – authentisch, lebensnah und ungekünstelt. Zwar nicht in exaltierten Ausdrucksbewegungen, sondern mit zurückhaltender Mimik und Gestik, doch spontan und aus dem Augenblick heraus präsentiert sich Carlo auf diesen Bildern dem Betrachter. Woran Castelli dabei besonders gelegen war, ist die hohe Referentialität dieser porträtgenau erfaßten, das wahre Ich des Modells unmittelbar zum Ausdruck bringenden Individualporträts. Diese Bildnisse beziehen sich sowohl auf die äußeren Erscheinungsmerkmale von Carlo als auch auf seine aktuellen inneren Befindlichkeiten. In diesem Sinne verstehen sich diese Porträts als Abbild und als Psychogramm zugleich.

Die Bildnisse von Carlo mit langem Haar von 1990 lassen sich in drei Motivgruppen unterscheiden. Die einen Darstellungen zeigen den Teenager im Büstenporträt en face (Abb. 568), die anderen zeigen ihn, aus den Augenwinkeln heraus dem Betrachter entgegen blickend, im Brustbildnis mit leicht zur Seite genommenem Kopf (Abb. 561 f). Die dritte Motivgruppe zeigt ihn, meist im Brustbildnis (Abb. 563 ff), manchmal aber auch im Büstenporträt wiedergegeben (Abb. 567), bei geschlossenen Augen mit zur Seite geneigtem Kopf. Bis auf die Darstellungen en face, auf denen der Porträtierte einen V-förmig ausgeschnittenen Pullover mit eingezogenem Halstuch trägt (Abb. 569 ff), ist Carlo mit nacktem Oberkörper zu sehen. Auf denjenigen Porträts, auf denen er mit zur Seite genommenem Kopf dem Betrachter entgegen blickt, wirkt er geheimnisvoll und verführerisch zugleich (Abb. 561 f). Es ist der Blick eines zurückhaltenden jungen Mannes, der sein Gegenüber wohl etwas schüchtern, aber auch mit suggestivem Durchdringungsvermögen ins Visier nimmt. Die milden Züge seines knabenhaften Gesichts und der durchtrainierte Bau seines jugendlichen, zart geformten Körpers erzählen von einem introvertierten, ruhigen und sensiblen Wesen. Seinen Mund hat Carlo sanft geschlossen. Kein Lächeln kommt über seine wulstigen Lippen. Die Brauen überdachen mit ihren leicht gekurvten Schwüngen die Augen beinahe regungslos. Es ist ein entspanntes Gesicht, in das wir schauen, ein Gesicht allerdings von verhaltenem mimischem Ausdruck und eines, das durch seinen ebenso scheuen wie durchdringenden Blick fasziniert.

Locker und unverkrampft steht Carlo auf diesen Bildern dem Betrachter gegenüber. Seine Oberarme führt er körperparallel nach unten. Die Unterarme wurden entweder leicht nach vorne oder schräg zur Seite genommen, vielleicht um sich an einem vor ihm befindlichen Geländer festzuhalten oder sich an einer Brüstung abzu-

stützen. Knapp unterhalb des Ellbogens, manchmal auch weiter oben (Abb. 561), überschneidet die untere Formatgrenze die Bildfigur. Mit seinem Oberkörper steht Carlo dem Betrachter nicht kerzengerade gegenüber. Vielmehr erfährt er entlang seiner rechten Silhouette in Hüfthöhe eine leichte Stauchung, welcher entlang seiner linken Silhouette eine leichte Längung antwortet. Während die Schulterachse beinahe waagrecht verläuft und die Brustachse von links nach rechts sanft abfällt, scheint die Hüftachse noch steiler von links nach rechts in die Schräge zu kippen, so daß die Figur unterhalb des Bildausschnitts einen leichten Hüftschwung zu vollziehen scheint oder uns – was am wahrscheinlichsten ist – in der klassischen Pose des Kontraposts gegenüber steht. Diese Körperhaltung mit der unterschwelligten Bewegtheit einer statischen Bildfigur rückt die Darstellungen von Carlo ikonographisch in die Nähe griechischer Skulpturen, die mit idealisierten Leibern in ästhetisch ansprechenden, nicht selten latent erotisch wirkenden Posen dem Betrachter dargeboten werden und von einem göttlichen oder heldischen Wesen erzählen, das nach altrömischem Verständnis nur in einem wohlgeformten Körper stecken kann („mens sana in corpore sano“). Daß der Körper von Carlo auf den hier in Rede stehenden Darstellungen ähnlich den Skulpturen der Antike idealisch geschönt sei, trifft allerdings nicht zu. Carlo hatte tatsächlich jenen wohlproportionierten Leib und dieses zarte Gesicht mit seinen weich gerundeten Wangen, den wulstigen Lippen, der flachen Nase, den gleichmäßig geschwungenen Augenbrauen und der hohen Stirn, wie sie Castelli auf seinen Bildern wiedergegeben hat. Alleine auf dem Gemälde Abb. 562 ist das Kinn etwas rundlicher geformt, doch scheint diese physiognomische Veränderung nicht dem Interesse des Künstlers an einer Idealisierung seines Modells entsprungen zu sein (sonst wären ähnliche Veränderungen auch auf den anderen Carlo-Porträts zu beobachten), sondern ist diese gestalterische Veränderung der tatsächlichen physiognomischen Gegebenheiten des Modells hier eher das Ergebnis des zügigen summarischen Arbeitens des Künstlers.

Arbeitsmethodisch ging Castelli bei den Carlo-Porträts von 1990 und 1991 so vor, daß er die eingangs im Umrißlinienstil mit Bleistift oder mit Ölkreide ausgeführte Vorzeichnung anschließend mit dünnflüssiger Ölfarbe überarbeitete. Auf Papier ausgeführte Bilder wurden mit Bleistift vorgezeichnet (Abb. 562), auf Leinwand geschaffene Darstellungen mit schwarzer Ölkreide (Abb. 561). Die farbliche Behandlung des Porträts erfolgte summarisch und nicht selten unter der weitläufigen Aussparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds. Die Töne, die Castelli für das Inkarnat verwendete, waren mitunter Hellblau und Rosa (Abb. 562), vor allem aber Gelb, lichte Umbra und Schwarz (Abb. 561). Dabei wurden die Farben so dünnflüssig aufgetragen, daß die über einander liegenden Schichten sich transparent überlagern. Durch die Transparenz der Schichten, die immer erst dann aufgetragen wurden, wenn die darunter gelegene Farbe bereits trocken war, kam es zu eigenständigen Mischungen, wie sie beispielsweise auf dem Bildnis Abb. 562 zu beobachten sind, auf dem sich das zarte Blau über dem Gelb im Bereich der Brust, des Halses und des Gesichts in ein leuchtendes Grün verwandelt oder auf dem das aus einem verdünnten Magenta entwickelte, daher leicht ins Violette überspielende Rosa über dem kräftigen Gelb ins Bräunliche changiert. Echte Farbmischungen, wie sie etwa durch das Vermengen verschiedener Töne auf einer Palette oder durch das Ineinanderreiben der Farben unmittelbar auf dem Bildträger erzeugt werden, sind auf diesen Porträts nicht auszumachen. Obschon sie mit der flüchtig ausgeführten Umrißzeichnung und ihren eilig auf den Bildträger geklatschten Pinselzügen wie rasch dahin geworfene Skizzen erscheinen, ließ sich Castelli zur Ausführung dieser Darstellungen doch einige Zeit. So sehen die hier in Rede stehenden Carlo-Porträts zwar aus, als wären sie innerhalb weniger Minuten spontan und mit intuitiver Leichtigkeit geschaffen worden, doch erweisen sie sich bei genauerem Hinsehen als pinselrhythmisch und farbgestalterisch wohl durch-

dacht. Die Worte von Thomas Kempas kommen einem in den Sinn, der über die Malerei der *Neuen Wilden* formulierte: „Heftige Malerei, aber kalkuliert“¹⁸².

Der Farbauftrag dieser Darstellungen erfolgte eilig, impulsiv und mit gestischer Verve. Tropfspuren und Rinnsale überziehen die Malfläche und zeugen vom ungebremsten Bewegungsfluß des Pinsels. Sie haben entscheidenden Anteil an der expressiven Kraft dieser Bilder. Auf den Papierarbeiten benutzte Castelli ausgesprochen breite Pinsel. Auf dem glatten Papier ließ sich die tropfnasse Farbe sehr viel großzügiger verteilen als auf der ruppigen Leinwand, deren Gewebe dem Pinsel einen größeren Widerstand entgegengesetzt und die die Farbe stärker in sich aufsaugt. In beiden Fällen folgt die Bewegungsrichtung des Pinsels zumindest grob dem Oberflächenrelief des nackten Leibes bzw. den Höhlungen und Wölbungen im Bereich des Gesichts. In ihrer lapidaren Skizzenhaftigkeit wirken diese Bilder wie überdimensional vergrößerte Pinselzeichnungen. Selbst auf dem Leinwandbild Abb. 561, dessen Malgrund stärker mit Farbe zugedeckt wurde als etwa die Papierarbeit Abb. 562 und dessen eingangs mit Ölkreide locker ausgeführte Umrißlinienzeichnung der Figur abschließend mit schwarzer Farbe nachgezogen wurde, blieb angesichts des offenen, an vielen Stellen das Weiß des Malgrunds nicht nur transparent hindurch schimmern, sondern vielfach gänzlich unbedeckt hervorberechen lassenden Farbauftrags dieser geradezu unfertig erscheinende Charakter erhalten. Das Prinzip des *Non finito* hatte sich bei Castelli schon seit Jahren zu einem wichtigen gestalterischen Ausdrucksmittel entwickelt und trägt entscheidend dazu bei, den Carlo-Porträts den Eindruck des Spontanen, des Augenblicklichen und des aus dem Moment heraus zustande Gekommenen zu verleihen.

Skizzenhaft wirken auch die farblich deutlich sparsamer ausgeführten Darstellungen Carlos mit geschlossenen Augen und gesenktem Haupt (Abb. 563-566). Auf einigen Bildern dieser Serie wurde die Figur mit schwarzer Ölkreide zeichnerisch umrissen und lediglich mit einer Farbe – etwa einem zarten Hellblau (Abb. 566) oder einem kräftigen Gelb (Abb. 563) – pinselzeichnerisch akzentuiert: mit wenigen, äußerst sparsam gesetzten Pinselzügen, die lediglich die Schattenzonen des nackten Leibes und des Gesichts andeuten (Abb. 566), oder mit etwas dichter neben einander gesetzten Pinselzügen, die allerdings noch immer zahlreiche Stellen des Malgrunds unbedeckt und darunter das Weiß des Papiers hervortreten lassen (Abb. 563). Auf anderen Darstellungen dieser Serie wurde die Figur mit farbiger Ölkreide vorgezeichnet. Dabei wurde auf eine pinselzeichnerische Akzentuierung der Figur verzichtet und stattdessen deren Binnenbereiche ebenfalls in Ölkreide mit einer gezeichneten Binnenstruktur versehen (z. B. Abb. 564). Auch hier folgen die Verlaufsrichtungen der Kreidezeichnung in etwa dem natürlichen Oberflächenrelief der Figur mit ihren organischen Höhlungen und Wölbungen. Erst in einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium ging Castelli dazu über, die organischen Binnenstrukturen ins Abstrakte überspielen zu lassen. Auf dem jetzt mit bunten Ölkreiden ausgeführten Porträt Abb. 565 beispielsweise wurde der Bereich der Brust mit teilweise mehrfach wiederholten Rundformen versehen und die darunter gelegene Region mit einer queroval gelagerten knäuelartigen Verdichtung. Diese Rundformen im Brustbereich erinnern an die Brüste einer nackten Frau und betonen die mädchenhafte Zartheit der nicht nur durch ihre langen Haare, sondern auch durch den feingliedrigen Bau ihres Körpers sowie durch die sanften Züge ihres Gesichts androgyn wirkenden Bildfigur. Der Übergang dieser linear ausgeführten Binnenstrukturen von ihrer ursprünglich organischen Begründung hin zum Abstrakten zeigt sich außer in der Neigung zur strukturellen Verdichtung einzelner Linienwirbel (Brust), Linienknäuel (unterhalb der Brust) oder Linienbündel (etwa entlang der linken Wange der Figur, ihres Nasenbeins oder ihres linken Oberarms) überdies in der Verwendung unterschiedlicher Farben: Während die linke Brust von Carlo mit einem gelben Linienwirbel akzentuiert wurde, er-

¹⁸² Thomas Kempas, *Heftige Malerei*, Berlin 1980, unpag.

scheint der offene Kreis auf seiner rechten Brust violett. Der Liddeckel des linken Auges von Carlo wurde ebenfalls mit gelber Ölkreide ausgefüllt, während sein rechtes Auge einen blauen Liddeckel hat. Gelbe, violette, grüne und blaue Kreidezüge strukturieren den Binnenbereich der Figur, wobei sich lediglich die gelben Farblinien strukturell verdichten, während die übrigen zeichnerischen Elemente meist als einfache, gelegentlich auch doppelt über einander geschichtete, niemals jedoch zu ganzen Bündeln verdichtete Linienzüge erscheinen.

Hinterfangen wird die Figur dieser Darstellungen von Carlo mit zur Seite geneigtem Haupt und geschlossenen Augen ebenso wie die solcher Darstellungen, auf denen Carlo mit zur Seite genommenem Kopf aus den Augenwinkeln dem Betrachter entgegenschaut von einem abstrakt gemusterten Hintergrund, der keine gegenständliche Bedeutung hat: auch nicht die einer flachen Rückwand, wie es auf den ersten Blick bisweilen den Anschein hat (vgl. hierzu etwa Abb. 561 oder Abb. 566). Stattdessen handelt es sich bei dieser gestalterischen Behandlung des Hintergrunds um ein abstraktes unregelmäßiges Muster, das mit breitem Pinsel in großen Bewegungen ausgeführt wurde, deren Verlaufsrichtungen sich nicht selten an den Umrißlinien der Figur bzw. an den Orthogonalen der Formatgrenzen des betreffenden Bildes orientieren – je nachdem, zu welcher dieser beiden Richtungsde-terminanten sich die Pinselzüge jeweils in der näheren Umgebung befinden (z. B. Abb. 562 oder Abb. 565). Manchmal wurde der Hintergrund statt mit dem Pinsel mit bunten Ölkreiden ausgeführt. Dabei umgibt er die Figur mit einem überwiegend horizontal strukturierten, zu einem vertikalen Block oder zu einer nach unten hin sich verjüngenden Keilform zusammengefaßten Zickzackmuster (z. B. Abb. 563 f). In seltenen Fällen wurde das mit dem Pinsel ausgeführte abstrakte Muster mit einer Zeichnung in Ölkreide kombiniert (Abb. 566). Gerade auf solchen Bildern, deren Hintergrund mit Ölkreide ausgeführt wurde, wird deutlich, daß es sich hierbei nicht um eine vom Gegenständlichen abgeleitete Gestaltung handelt, sondern um ein abstraktes Ornament, das in erster Linie dazu dient, die unmittelbare Umgebung der Figur mit einem kompositionsästhetisch schlüssigen, den motivisch unbesetzt gebliebenen Hintergrund ausfüllenden und zugleich den expressiven Ausdruck der gestalterischen Behandlung der Figur unterstützenden Beiwerk auszustatten. Am ehesten wirkt noch die beinahe formatfüllend den Hintergrund zudeckende Farbfläche des Gemäldes Abb. 561 wie eine unmittelbar hinter der Figur aufragende Rückwand. Doch auch diese Gestaltung erweist sich bei genauerem Hinsehen mit ihren bald vor-, bald zurückspringenden transparenten Farbschichten, die eher wie eine dunstige Nebelwolke erscheinen und kaum von der festen Konsistenz einer Wandfolie erzählen, als „raumlos“ und atmosphärisch. Eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, eine gestaltungsästhetische Spannung aufzubauen, die zugleich die innere Gestimmtheit der Bildfigur sichtbar macht – das scheinen die eigentlichen Aufgaben des Hintergrunds dieser Bilder zu sein, nicht aber die vom Gegenständlichen abgeleitete Wiedergabe der umräumlichen Verhältnisse, in denen sich Carlo ursprünglich befunden hat.

Daß die gestalterische Behandlung des Hintergrunds dieser Bilder in erster Linie als expressiver Ausdrucksträger fungiert und zugleich als farbästhetisches Kompositionselement, zeigt sich besonders deutlich auf dem Porträt Abb. 567. Dabei handelt es sich um die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf die Büste reduzierte Wiederholung der Porträts von Carlo mit zur Seite genommenem Kopf und geschlossenen Augen (vgl. Abb. 563 ff). Statt die Büste jedoch, wie dort, nach ihrer Vollendung mit dem Pinsel farblich zu akzentuieren, führte Castelli die mit schwarzer Ölfarbe ausgeführte Umrißlinienzeichnung auf einer vorbereiteten Leinwand aus, auf der in unterschiedlichen Formationen und mit unterschiedlichen Ausdehnungsgraden drei flächig verdichtete Farbzonen aufgetragen waren, die mit breitem Pinsel auf die Bildfläche gebracht wurden. Der untere Teil des Bildes wird dabei von einem großen roten Farbfeld eingenommen, dessen Umriß mit unregelmäßigem Rhythmus ein stumpfwinkliges Dreieck mit gekappter rechter Ecke beschreibt. In der oberen Bildhälfte zeigt sich ein gel-

bes Farbfeld, dessen ebenfalls unregelmäßig geformte Umrisse ein linksschräg positioniertes Oval bilden. Rechts außen findet sich, in dunkelblauer Farbe wiedergegeben, ein senkrecht angeordnetes Linienbündel, von dessen Mitte aus sich ein dreieckiger Keil bildeinwärts richtet, der seinerseits, wenngleich in seinen Proportionen deutlich verkleinert, mit dem stumpfwinkligen Dreieck der unteren Bildhälfte korrespondiert. Seine kompositionssästhetische Entsprechung findet das dunkelblaue Dreieck in der gleichfalls keilförmig angeordneten Struktur des schwarzen Haarschopfes am linken Bildrand. Die drei Farbfelder – das rote in der unteren Bildhälfte, das gelbe in der oberen Bildhälfte und das dunkelblaue rechts außen – wurden in den Grundfarben wiedergegeben und kompositionssästhetisch zu den beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß ins Verhältnis gesetzt: zum Schwarz der im Umrißlinienstil ausgeführten Büste und zum Weiß der in weiten Teilen von Farbe unberührt gebliebenen Leinwand. Ihren Formen nach bezeichnen sie grob den Schulterbereich des Porträtierten (das rote Dreieck der unteren Bildhälfte), dessen obere Gesichtshälfte (das gelbe Oval in der oberen Bildhälfte) sowie den rechts außen motivisch unbesetzt gebliebenen Hintergrund (das dunkelblaue Linienbündel mit dem bildeinwärts gerichteten Dreieck). Dabei verhält es sich keineswegs so, daß die Farbfelder den Umrisen der Figur gehorchen, vielmehr umspielen sie nur vage die Konturen der Büste, besser gesagt: orientieren sich die Umrisse der Figur nur grob an den unregelmäßig geformten und an verschiedenen Stellen amorph auskragenden Farbfeldern.

In dieser gegenständlich ungebundenen Gestaltung des Hintergrunds kündigte sich Castellis neue Arbeitsmethode an, den Bildträger (sei es, wie hier, eine Leinwand oder seien es Papierbögen) mit abstrakten formfarblichen Mustern vorzubereiten und später denjenigen Bildträger auszuwählen, dessen gestalterischer Ansatz am ehesten zu dem geplanten Bildmotiv paßt. So verfuhr Castelli bei dem vorliegenden Porträt Abb. 567, so verfuhr er bei einem weiteren Bildnis von Carlo in frontaler Vorderansicht (Abb. 568) und so verfuhr er auch bei zahlreichen Carlo-Porträts des folgenden Jahres 1991 (Abb. 570 ff). Aber auch auf anderen Darstellungen – etwa auf einigen allerdings erst 1991 und 1992 geschaffenen, ikonographisch mit den Büstenporträts von Carlo verwandten Bildnissen von Alexandra (z. B. Abb. 511 und Abb. 513 f) – ist diese Vorgehensweise verschiedentlich zu beobachten. Die im Voraus ausgeführten formfarblichen Abstraktionen wirken auf dem fertigen Bild wie eine gestalterische Zutat. Sie erscheinen als spannungsreich zu dem figürlichen Motiv ins Verhältnis gesetzte formfarbliche Bildelemente, die sich in ihrer Leuchtkraft und in ihrem Bewegungsrhythmus gegenseitig steigern. Tatsächlich jedoch wurden nicht sie zu dem figürlichen Motiv ins Verhältnis gesetzt, sondern gerade umgekehrt das figürliche Motiv zu ihnen. Nichts desto Trotz verleihen sie dem fertigen Bild den Eindruck einer ebenso bunten wie dynamisch bewegten Komposition.

Das Motiv der Figur mit geschlossenen Augen und ins halbe Profil zur Seite geneigtem Kopf erinnert an die Büstenporträts von Carlo aus dem Jahr 1987 (vgl. Abb. 547 ff). Die figurentypologische Herleitung dieses Motivs aus der christlichen Ikonographie (Schmerzensmann bzw. Christus am Kreuz) kommt hier allerdings, wo der Kopf weniger stark nach unten geneigt ist und die Augen wie in introspektiver Kontemplation geschlossen sind, kaum mehr zum Tragen. Statt von Leiden, Trauer, Melancholie und Schmerz erzählen die hier in Rede stehenden Brustbildnisse von einer introvertierten Bildperson, die sich ganz mit sich selbst beschäftigt. In diesem Sinne stehen diese Carlo-Porträts dem antiken Typus des Sinnierenden näher, der gleichfalls mit zur Seite geneigtem Haupt und nach unten gerichtetem Blick über sich und seine Heldentaten nachzudenken scheint¹⁸³. Mit seinen langen Haaren und dem jugendlichen Leib, gleichwohl mit seiner auf Vorderansicht konzipierten Körper-

¹⁸³ Vgl. hierzu etwa die Skulptur *Herakles*, um 460/450 v. Chr., römische Marmorkopie nach einer griechischen Bronze von Myron, Höhe 57 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

haltung und dem ins halbe Profil nach links geneigten Kopf erinnert Carlo auf diesen Bildern mit ihrer latent erotischen Erscheinungswirkung zugleich an den figürlichen Typus des *Eros von Centocelle*¹⁸⁴.

Anders jedoch, als auf traditionellen Darstellungen sinnierender Bildfiguren, hat Carlo seine Augen völlig geschlossen. Er scheint so sehr in seine Gedanken vertieft, daß er die Anwesenheit des Betrachters nicht bemerkt. Diese Auffassung ist für die Porträtmalerei eher außergewöhnlich, zeigen sich die dargestellten Personen statt in zurückhaltender Bescheidenheit, statt introvertiert und ganz mit sich selbst beschäftigt meist eher in repräsentativem Habitus und mit einigem Stolz auf das, was sie in ihrem Leben geleistet haben. Dies gilt insbesondere für das Herrscher- und das Standesporträt, aber auch für das Bildnis weniger bedeutsamer Persönlichkeiten, die sich ostentativ den Blicken des Betrachters präsentieren. Eine solche auf die Zurschaustellung der eigenen Person ausgerichtete Selbstinszenierung der Bildperson ist den Carlo-Porträts hingegen nicht zu eigen. Stattdessen lieferte Castelli hier das Bildnis eines in sich gekehrten Jünglings mit zart gegliedertem Körper, dessen äußere Makellosigkeit zugleich sinnbildlich für seine Reinheit und seine Unschuld steht. Dennoch wirkt Carlo auf diesen Darstellungen nicht unerotisch. Die androgyne Zartheit seines Gesichts, die apart von der Schläfe über die Wange fallende Haarsträhne, der feingliedrige Wuchs seines nackten Leibes – aus all dem spricht zugleich auch eine körperliche Schönheit, die in ihrer inhaltlichen Bedeutung trotz der porträtgenauen Erfassung des Modells über die alleine deskriptive Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung hinausgeht.

Ähnlich, wie die Brustbildnisse von Carlo mit ins halbe Profil zur Seite geneigtem Kopf, erzählen auch jene Darstellungen, auf denen der Jüngling im Büstenporträt oder im Kopfbildnis von vorne zu sehen ist, von einem sensiblen, zurückhaltenden und nachdenklichen Wesen. Den Auftakt zu dieser Reihe dürfte das Büstenporträt *Carlo* Abb. 568 gebildet haben, das stilistisch der quadratischen Leinwand Abb. 567 ähnlich ist und ebenfalls auf einer zuvor farbgestalterisch vorbereiteten Bildfläche ausgeführt wurde. Als Castelli den Hintergrund dieses Blattes vorbereitete, hatte er bereits im Sinn, später darauf ein Bildnis zu setzen, denn in seinem Zentrum – dort, wo sich auf dem fertigen Bild der Kopf von Carlo befindet und die nachträglich seinem Gesicht einbeschriebene gelbe Farbe – war das Papier ursprünglich weiß geblieben, so daß es nachträglich an dieser Stelle unbehindert weiterbearbeitet werden konnte. Die Farben, die Castelli um die Mitte herum gruppierte, waren ein liches Türkis (oben links), ein leuchtendes Zinnober (rechts unten) und ein dunkles Ultramarin (unten links). Sie wurden überwiegend mit dem Pinsel, teilweise auch mit einem Spachtel aufgetragen und verdichten sich mitunter zu geometrisch geformten Kleinflächen (insbesondere dem blauen Rechteck links unten und dem roten Halbkreis in der Mitte rechts sowie der steil aufragenden roten Pyramide rechts unten, die als Hinweis auf den Aufenthaltsort des Künstlers – und später auch der Bildfigur – in stilisierter Darstellung den Pariser Eiffelturm repräsentiert), deren formale Strenge allerdings durch ihre unregelmäßig gesprengte, an einigen Stellen aufreißende, an anderen Stellen auskragende Kontur gebrochen wird. Das strahlende Gelb, das auf dem fertigen Porträt weite Teile des Gesichts und des Halses einnimmt und dem Bild durch den starken Kontrast zu den übrigen Farben seine Leuchtkraft verleiht, wurde erst nach der mit schwarzer Ölkreide ausgeführten Umrißzeichnung der Büste aufgetragen. Auch sie orientiert sich nicht sklavisch an den Konturen des Kopfes von Carlo, sondern tritt an einigen Stellen grob über die Umrißzeichnung hinaus und setzt an anderen Stellen bereits im Binnenbereich des Gesichts und des Halses aus. Zusätzlich blieben einige überwiegend auf der linken Gesichtshälfte gelegene Bereiche von dieser leuchtend gelben Farbe ausgespart, so daß darunter das Weiß des Papiers deutlich zu sehen ist und diese Aussparungen gerade auch im Zusammenspiel mit den schwarzen Schattierungen auf der rechten Gesichtshälfte

¹⁸⁴ *Eros von Centocelle*, um 379/360 v. Chr., römische Marmorkopie nach einem Frühwerk des Praxiteles (?), Höhe 85 cm, Rom, Sammlung des Vatikan.

des Porträtierten wie Lichteffekte anmuten, die dem Betrachter den Eindruck vermitteln, die Büste würde von rechts oben durch ein helles Licht beschienen werden.

Nicht nur die Pinselhandschrift an sich, mit der die Gestaltung des widerstandslos die Büste des Porträtierten durchdringenden Hintergrunds ausgeführt wurde, auch die Komprimierung der breiten Pinsellagen zu gebrochen silhouettierten, dabei in ihren Binnenbereichen kompakt verdichteten Kleinflächen sowie das Kolorit dieses Büstenporträts, also die Verwendung von blauer, roter und gelber Farbe als Dreiklang im Kontrast zu dem Schwarz der Figur und dem Weiß des Papiers unter gleichzeitig weitläufiger gestalterischer Aussparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds, stellen dieses Bildnis stilistisch auf eine Ebene mit der quadratischen Leinwand Abb. 567. Daß Carlo hier noch mit langen Haaren gezeigt wird, während die anderen Büstenporträts und Kopfbildnisse den jungen Mann bereits mit seinem krausen Kurzhaarschnitt zeigen (vgl. Abb. 573 ff), deutet ebenfalls darauf hin, daß dieses Porträt Abb. 568 am Anfang der Reihe von Darstellungen Carlos mit en face gezeigtem Gesicht entstanden ist. Es gibt die Büste des jungen Mannes mit einem Tuch um den Hals und mit einem T-Shirt oder einem Pullover bekleidet wieder. Zwar ist der Ausschnitt dieses Bildes viel zu klein, um darüber befinden zu können, ob Carlo auf diesem Bildnis bekleidet ist oder nicht, und blieb der Oberkörper selbst – mit Ausnahme der im Umrißlinienstil ausgeführten Konturzeichnung, die sich allerdings nur auf die Silhouette des Oberkörpers bezieht, nicht aber auf dessen Binnenbereich – gestalterisch viel zu indifferent, doch deutet gerade die auf der rechten Bildhälfte an das Halstuch stoßende obere Schulterlinie, die etwas höher ansetzt als der untere Abschluß der Konturlinie des Halses, darauf hin, daß Carlo mit einem dünnen Pullover oder T-Shirt bekleidet ist. Das ist außergewöhnlich, denn alle anderen Carlo-Bilder zeigen den jungen Mann mit nacktem Oberkörper (einzige Ausnahme: das Büstenporträt Abb. 540 mit Ledermütze und Jacke). Erst 1991 sollte Castelli solche Bilder schaffen, auf denen Carlo mit einem Pullover oder einem T-Shirt bekleidet ist (Abb. 569-572), wobei der Künstler für diese Darstellungen teilweise auf die gleiche fotografische Motivvorlage zurückgegriffen hat, die er für das 1990 entstandene Bildnis Abb. 568 verwendete (vgl. hierzu etwa Abb. 569). Es zeigt sich, daß dem Porträt Abb. 568 eine echte Zwischenposition zwischen den Carlo-Porträts von 1990 und denen von 1991 zukommt: Stilistisch bezieht es sich auf das frühere Gemälde Abb. 567, das vermutlich gegen Ende der Darstellungen von Carlo mit zur Seite gewendetem und leicht nach unten geneigten Kopf entstanden ist; motivisch nimmt es die 1991 ausgeführten Darstellungen von der Büste des Jungen mit Halstuch und Pullover (oder T-Shirt) vorweg.

Gezeigt wird die Büste von Carlo auf dem Bildnis Abb. 568 in frontaler Vorderansicht. Der Junge befindet sich, so scheint es trotz des überlebensgroßen Bildformats, auf einer Höhe mit dem Betrachter und blickt diesem unmittelbar entgegen. Dabei wurde seine Büste so stark in die vorderste Bildebene gerückt, daß er kaum einen Schritt weit vom Betrachter entfernt zu sein scheint. Als Hinweis darauf, daß dieses Bildnis in Paris entstanden ist, wurde dem Porträt rechts unten die stilisierte Darstellung des Eiffelturms als Attribut zur Seite gegeben. Der Turm scheint im luftleeren Raum zu schweben und überlappt die Büste so transparent, daß es schwerfällt, eindeutig darüber zu befinden, ob es sich hierbei um eine dem Porträtierten vorgelagerte Miniatur handelt oder ob sich Carlo in weiter Entfernung zum perspektivisch verkleinerten Eiffelturm vorstellig im Freien aufhält (siehe hierzu auch das helle Türkis am oberen Bildrand links sowie das mit halbtrockenem Pinsel als lichter Schimmer aufgetragene Ultramarin oben rechts, die, wolle man diese ursprünglich abstrakt konzipierten Farbspuren gegenständlich deuten, motivisch an einen blauen Himmel erinnern). Beide Interpretationen sind denkbar und in beiden Fällen handelt es sich um eine aus der Phantasie des Künstlers zustande gekommene motivische Abweichung gegenüber der fotografischen Bildvorlage, die Castelli zur Anfertigung dieses Porträts benutzt hat. Inspi-

riert wurde die Darstellung des perspektivisch gegenüber der Büste verkleinerten Eiffelturms durch die an dieser Stelle zuvor mit einem Spachtel aufgetragene rote Farbe, deren ursprünglich als abstraktes Kompositionselement gedachte vertikale Anordnung sich nach oben konisch verjüngt. Über die rote Farbe wurde, gegenüber der Mittelachse etwas nach links versetzt, eine mit schwarzer Ölkreide ausgeführte Umrißlinienzeichnung angelegt, die aus einem geschwungen aufragenden, dolchartig sich zuspitzenden Keil besteht, dessen untere Öffnung mit einem konkav eingezogenen Halbrund geschlossen wird. Oberhalb dieses halbrunden Schwungbogens, der sich als stilisierte Wiedergabe des Skelettbogens im Sockelgeschoß des Eiffelturms erweist, markieren die zwei schräg verlaufenden Querlinien (von denen die obere identisch ist mit der Schulterlinie von Carlo) die beiden Ausichtsplattformen des Turmgebäudes. Zwei seitlich der Spitze angedeutete Ausbuchtungen stellen sich als vergrößerte Wiedergabe seines oberen Abschlusses heraus. Erst wenn man sich in die stilisierte Darstellungsart eingelese hat, erkennt man in den abstrakten Formationen aus roter Farbe und schwarzer Ölkreide die gegenständliche Bedeutung dieses Motivs.

Die langen schwarzen Haare hat Carlo streng nach hinten gekämmt und dort zu einem buschigen Zopf zusammengebunden. Rechts und links des Kopfes ragen einige Strähnen fächerartig hervor und reichen dem jungen Mann bis auf die Schultern. Sein Blick ist selbstsicher, fest und streng, seine Lippen hat er regungslos verschlossen. Kaum merklich hat Carlo sein linkes Auge zusammengekniffen und seine linke Braue leicht angehoben, so daß der Ausdruck seines Gesichts skeptisch wirkt und distanziert. Das Beziehungsverhältnis zwischen ihm und seinem Betrachter ist kein kommunikatives und keines, das auf einen Dialog mit seinem Gegenüber ausgerichtet ist. Vielmehr prallt der Blick des Betrachters am Antlitz des Jungen ab, ohne in dessen Seelenleben vorzudringen. Dabei kommt es zu einer Umkehrung der Beziehungsverhältnisse. Nicht der Betrachter ist es, der die Bildfigur ansieht, sondern Carlo ist es, der aus dem Bild heraus den Betrachter ins Visier nimmt: skeptisch, zurückhaltend, durchdringend und mit einer enormen suggestiven Ausstrahlung. Erst wenn das Porträt etwas höher hängt und der Betrachter den Eindruck erhält, der Porträtierte sähe über ihn hinaus in die Ferne, verliert es seine dekuvierende Brisanz. Die suggestive Kraft der Augen indes bleibt auch dann noch erhalten und reicht über das Ausstellungspublikum hinweg in den Raum.

Was man zu sehen bekommt, ist ein porträtgenau wiedergegebenes Gesicht mit einer hohen Stirn, mit großen dunklen Augen, buschigen schwarzen Brauen, einer im Bereich der Kuppe sich verbreiternden Nase, mit wulstig geschwungenen Lippen, hochoval konturierten Wangen und einem spitz zulaufenden, dennoch in seinem unteren Abschluß kurvig gerundeten Kinn. Das Antlitz von Carlo erscheint ebenmäßig und makellos. Es zeigt keine Narben, keine Muttermale, keine Bartstoppeln oder sonstige Auffälligkeiten der Haut. Mit Ausnahme der Augen, die durch das leichte Zusammenkneifen des einen Auges und das geringfügige Anheben der Braue eine asymmetrische Verschiebung erfahren, trüben keine physiognomische Unregelmäßigkeiten die Reinheit seines Gesichts. Scheinbar regungslos schaut Carlo dem Betrachter entgegen. Zu mimischen Exaltationen findet er dabei nicht. Hätte er nicht diesen festen durchdringenden Blick, sähen wir nichts anderes als das Gesicht eines jungen Mannes, der ohne erkennbare innere Gestimmtheit unverbindlich und unmotiviert in unsere Richtung sieht. Doch hinter diesem Antlitz steckt mehr. Gerade dadurch, daß sich Carlo dem Betrachter gegenüber so ganz und gar nicht offenbart, daß er ihn distanziert und skeptisch ins Visier nimmt, erweist sich die Bildfigur als schwer zugängliches, seine Feinfühligkeit nicht nach außen tragendes, sondern auf sich selbst beziehendes Wesen, das sich der emotionalen Nähe seiner Mitmenschen verweigert. Auf keiner anderen Darstellung von 1990 wirkt Carlo trotz der Konzentration seines Blicks so kühl und so verschlossen wie hier, so genau sein Gegenüber be-

trachtend dabei, wenngleich sich der junge Mann auch auf solchen Bildern, die ihn in einer stärkeren emotionalen Gerührtheit wiedergeben, als ähnlich unnahbar erweist (vgl. Abb. 562).

So stellen sich dieses und die Anfang 1991 geschaffenen Porträts in Abb. 569-572 als Darstellungen einer sensiblen, zurückhaltenden und gefühlsmäßig nur schwer zugänglichen Persönlichkeit heraus, die ihre Unnahbarkeit als emotionalen Schutzraum begreift. Gleichmaßen ernste und nachdenkliche Charakterzüge finden sich auch auf weiteren Kopf-, Brust- und Büstenporträts, die Carlo mit kurzen Haaren und nacktem Oberkörper zeigen (Abb. 573-582). Diese jeweils als Serien ausgeführten, als Kopfporträts (Abb. 573 f), Büstenporträts mit in den Nacken genommenen Händen (Abb. 575-577) und als Brustbildnisse (mit in den Nacken genommenen Händen in Abb. 578, mit in die Hüften gestemmtten Händen in Abb. 579 f) gestalterisch variierten Darstellungen zeigen Carlo allerdings nur noch selten mit jenem durchdringenden Blick des Porträts in Abb. 568. Stattdessen hat er jetzt meist einen melancholisch erscheinenden Gesichtsausdruck. Aus müden Augen schaut er dem Betrachter entgegen (Abb. 573-577), bisweilen auch am Betrachter vorbei ins Leere (Abb. 581). Ein wacher, gleichwohl versonnener Blick ist am ehesten den Brustbildnissen zu eigen (Abb. 578-580) sowie dem Büstenporträt Abb. 582. Fast immer hat Carlo auf diesen Darstellungen den Kopf gegenüber der Mittelachse seines Oberkörpers kaum merklich zur Seite und zugleich ein wenig in die Schräge genommen, was ihm den Ausdruck von Lebendigkeit und emotionaler Gerührtheit verleiht. Auf einigen Bildern hat er seine Hände verspielt in den Nacken gelegt (Abb. 575-578). Dazu hat er seine Oberarme steil nach oben geführt und die Ellbogen, stark von den seitlichen Formatgrenzen überschritten, spitzwinklig zur Seite ausgestellt. Im Zusammenhang mit dem nackten Oberkörper, dessen Brust durch diese Bewegung angehoben und dessen Schultermuskeln angespannt wurden, wirkt diese Pose durchaus kokett. Sie verleiht der Bildfigur eine lasziv erotische Nebenbedeutung.

Trotz des sensitiven Gesichtsausdrucks von Carlo und trotz seiner latent ins Erotische überspielenden Erscheinungswirkung wird er auch auf diesen Bildern als zurückhaltende, ernste und nachdenkliche Person geschildert, deren sensibles, melancholisch gestimmtes oder tagträumerisch entrücktes Wesen es dem Betrachter erschwert, in einen Dialog mit ihr zu treten. Wiewohl Carlo dem Betrachter auf den meisten Darstellungen dieser Serien scheinbar unmittelbar entgegen blickt, ist das Beziehungsverhältnis zwischen ihm und seinem Gegenüber doch eher einseitig: Statt dem Betrachter dialogisch in die Augen zu sehen, schaut er wie geistesabwesend durch ihn hindurch (Abb. 573-577). Wiewohl er faktisch um die Gegenwart des Betrachters weiß (schließlich stellte er sich Castelli keineswegs unbeabsichtigt als Modell zur Verfügung), scheint er sein Gegenüber doch kaum wahrzunehmen. Viel zu sehr ist er in seine Gedanken vertieft. Mit diesseitsentrücktem Blick und dem ernsten, fast apathisch anmutendem Gesichtsausdruck wirkt Carlo wie von einer anderen Welt. Es scheint, als ließe er die Geschehnisse um sich herum teilnahmslos an sich vorüberziehen und als wäre er mit seinen Gedanken ganz wo anders. Es sind Darstellungen eines pubertierenden Jünglings, den an der Schwelle zum Erwachsensein Schwermut und Weltschmerz überkommen, Gefühle der Einsamkeit und unerfüllter Sehnsüchte. Erst auf den Brustbildnissen Abb. 578-580 und auf dem Büstenporträt Abb. 582 tritt Carlo in einen Dialog mit dem Betrachter. Dabei wirkt er zwar noch immer ruhig und zurückhaltend, doch der mimische Ausdruck von Trauer, Melancholie und Schwermut ist von seinem Gesicht gewichen und hat der natürlich erscheinenden Repräsentation einer besonnenen und selbstkontrollierten Persönlichkeit Platz gemacht.

Inhaltlich stehen diese Bilder – ähnlich wie auch die Carlo-Porträts von 1990 – in einem engen Zusammenhang mit der aktuellen Lebenssituation des Jungen, der nur wenige Monate zuvor seine Mutter verloren hat. Seine körpersprachlich bald offen, bald eher unterschwellig zum Ausdruck gebrachte Schwermut hat in diesem persönlichen Schicksal seinen Ursprung. Freilich porträtierte Castelli Carlo nicht als Trauernden, wohl aber als still

vor sich hin leidende („Passion“) und melancholisch in sich gekehrte Persönlichkeit, die sich gegenüber ihrer sozialen Umgebung eher verschließt und die durch Introspektion und durch das Hineinhorchen in sich selbst (siehe hierzu das Doppelporträt Abb. 581) ihr Schicksal verarbeitet. Erst auf den Darstellungen Abb. 578-580 und auf dem Büstenporträt Abb. 582 scheint Carlo seine Trauer überwunden und zu sich selbst zurückgefunden zu haben. Diese Bilder entstanden am Ende der hier Porträts von 1990 und 1991 und kündigen von einem neuen Selbstverständnis des Jungen, der nach und nach seine Selbstsicherheit und Souveränität wieder erlangt hatte und soeben dabei war, sein Leben wieder selbst in die Hand zu nehmen (siehe hierzu auch die Pose der selbstbewußt in die Hüften gestemmt Hände auf dem Porträt in Abb. 579).

Was die Persönlichkeitsentwicklung von Carlo angeht, darf nicht vergessen werden, daß Castelli die zuletzt genannten Porträts nicht nach dem lebenden Modell, sondern nach fotografischen Motivvorlagen geschaffen hat, die im Lauf des Jahres 1990 entstanden sind. Das bedeutet, daß diese Bildnisse auch dann, wenn sie erst 1991 ausgeführt wurden, nicht den aktuellen Seelenzustand von Carlo widerspiegeln, sondern mit zeitlicher Verzögerung den des Jahres 1990, also den, der auf seine Gemütsverfassung nach dem Tod seiner Mutter zurückzuführen ist. Ende 1990/Anfang 1991 hatte Carlo seine Krise allmählich überwunden, so daß die Gemälde, die auf solche Fotos zurückgehen, die ab Ende 1990 angefertigt wurden, das Modell in einem weniger belasteten Seelenzustand zeigen. Die Rede ist von den letzten Gemälden, die Castelli nach Carlo geschaffen hat und die den mittlerweile gereiften Jungen auf ganz- oder dreiviertelfigurigen Darstellungen im verlorenen Profil als stehenden Rückenakt wiedergeben (Abb. 583-587).

Den Anfang dieser Serie stehender Rückenakte bilden die hochformatigen, auf zwei vertikal aneinandergestellten Papierbögen ausgeführten Darstellungen, die Carlo schräg von hinten in voller Lebensgröße wiedergeben (Abb. 583 und Abb. 585 f). Dabei steht er, im verlorenen Profil nach links gesehen, breitbeinig mit beiden Füßen fest auf dem Boden. Selbstbewußt stützt er mit ausgestellten Ellbogen seine Hände in die Hüften. Zugleich wendet er seinen Kopf so stark nach links, daß er über die Schulter hinweg in Richtung des Betrachters schaut. Allerdings kommt es nicht wirklich zu einem Blickkontakt, vielmehr sieht Carlo seitlich am Betrachter vorbei in die Ferne. Erst auf der letzten, das gleiche Motiv im verlorenen Profil nach rechts und zugleich aus einer weniger schräg von hinten gesehenen Perspektive wiedergebenden Darstellung schaut Carlo mit etwas spitzer ausgestellten Ellbogen über seine Schulter hinweg dem Betrachter entgegen, was seine Erscheinungswirkung gegenüber den vorherigen Darstellungen deutlich verändert (Abb. 587). Wirkt Carlo auf diesem späten Bildnis gerade auch im Zusammenspiel mit dem zwar gelassenen, doch selbstsicher erscheinenden Augenausdruck dominant, selbstbewußt, souverän und aktiv, so wirkt er auf den ersten Fassungen dieser Reihe trotz seines athletischen Körperbaus mit dem in die Ferne gerichteten Blick noch ein wenig versonnen und in seiner entspannten Haltung eher abwartend und passiv.

Es ist interessant zu beobachten, wie die Persönlichkeit von Carlo auf diesen Bildern mehr und mehr reift scheint und wie aus dem verschlossenen und in sich gekehrten Jungen, als den Castelli ihn auf den Bildern von 1990 noch gezeigt hat, eine selbstsichere und gefestigte Persönlichkeit wird. Diese Entwicklung läßt sich auf den hier genannte Rückenporträts, die sich aufgrund ihrer Datierung in eine chronologische Reihenfolge bringen lassen, deutlich nachvollziehen. Auf dem Bildnis Abb. 583 steht Carlo noch ziemlich passiv da. Sein Gesichtsausdruck wirkt mit den leicht angehobenen Brauen und den großen dunklen Augen erwartungsvoll. Beinahe scheint es, als hielte er nach irgend etwas Ausschau, und entfernt fühlt man sich an das Gemälde *Wo sind die Schwimmer?* erinnert, auf dem zwei allerdings streng von hinten wiedergegebene Frauen breitbeinig an einem Geländer stehen und über den seitlichen Bildrand hinweg erwartungsvoll in die Ferne blicken (Abb. 247).

Auf dem Bildnis *Roter Rückenakt stehend*, auf dem das Motiv in spiegelbildlicher Seitenverkehrung gestalterisch variiert wurde, wirkt der Gesichtsausdruck von Carlo nicht mehr gar so erwartungsvoll (Abb. 586). Das rechts unten inschriftlich mit „P · 21/1/91“¹⁸⁵ datierte Bild zeigt den jungen Mann in einer passiven Haltung. Seine Muskeln sind weniger stark ausgebildet als auf dem Gemälde Abb. 583 und wirken schlaff und spannungslos. Obschon Carlo auch hier seine Brauen leicht angehoben hat, mutet sein Gesichtsausdruck eher etwas nachdenklich an. Auf *Grüner Rückenakt stehend* hingegen, das am gleichen Tag entstanden ist¹⁸⁶, scheint Carlo etwas stärker motiviert zu sein (Abb. 585). Seine Muskulatur ist angespannt wie auf dem Bild von 1990 (Abb. 583), sein Gesichtsausdruck ist freundlich und zeigt zum ersten Mal ein verhaltenes Lächeln. Vor allem aber schaut Carlo hier nicht mit unbekanntem Ziel ins Jenseits, sondern aus den Augenwinkeln dem Betrachter entgegen. Dies verändert die Erscheinungswirkung der Bildfigur entscheidend, denn jetzt kommt es, gerade auch im Zusammenspiel mit dem freundlichen Lächeln, zu einem echten Beziehungsverhältnis zwischen Carlo und dem Betrachter. Nicht nur, daß sich die Stimmung des Porträtierten auf diesem Bildnis merklich verbessert hat, auch scheint er jetzt eher dazu bereit, sich seinen Mitmenschen zu öffnen und in einen Dialog mit ihnen zu treten.

Das stilistisch deutlich verändert auf Leinwand ausgeführte Rückenporträt Abb. 584 zeigt Carlo nur zu drei Vierteln innerhalb des Bildgevierts. Auf dieser die Figur in monumentaler Größe wiedergebenden Darstellung hat der Junge sein linkes Bein als Standbein kräftig durchgedrückt und sein rechtes Bein etwas weiter zurückgenommen als auf den anderen Rückenporträts. Zugleich formt sein Rumpf ein stark gekurvtes Hohlkreuz, so daß die Figur insgesamt in ihrem körpersprachlichen Ausdruck stärker nach vorne ausgerichtet ist als auf den anderen Bildern. Beinahe scheint es, als würde Carlo in sachten Bewegungen einen Fuß vor den anderen setzen und als wolle er sich, zögerlich noch, vorsichtig und verhalten, allmählich aus dem Zustand des passiven Dastehens in den Zustand aktiver Bewegung versetzen. Daß es sich bei diesem Motiv nicht einfach um die leicht in die Schräge genommene Wiederholung des Rückenakts Abb. 583 handelt, zeigt sich nicht zuletzt an dem in die Aufrechte genommenen Kopf. Wiewohl all diese Darstellungen eines stehenden Rückenaktes einander motivisch entsprechen, gibt jedes einzelne von ihnen die Figur mit einer leicht veränderten Körperhaltung wieder. Der bildauswärts zur Seite gerichtete Blick von Carlo wirkt auf dem Gemälde Abb. 584 im Zusammenhang mit der startbereiten und zugleich abwartenden Beinhaltung beinahe so, als würde er ein von außen kommendes Signal erwarten, das ihm erlaubt, im nächsten Augenblick loszuziehen. Dabei strebt er vom Dunklen (blauer Hintergrund auf der rechten Bildhälfte) dem Hellen entgegen (gelber Hintergrund auf der linken Bildhälfte) und begibt er sich gewissermaßen aus der Lethargie heraus ins aktive Leben. Durch diesen farbsymbolisch repräsentierten Übergang der Bildfigur vom Dunklen ins Helle, vom Passiven ins Aktive, erweist sich dieses Gemälde als Schlüsselbild der Serie von Darstellungen Carlos als stehendem Rückenakt. Auf dem Porträt Abb. 587, das inschriftlich auf den 4.2.1991 datiert wurde¹⁸⁷ und als letztes dieser Serie entstanden ist, ist aus dem melancholisch gestimmten introvertierten Jungen schließlich ein gereifter Mann geworden. Selbstbewußt, kernig und kraftstrotzend präsentiert er dem Betrachter seinen athletisch durchtrainierten Körper. Sein Blick wirkt diesseitig und spontan. Obschon er abermals im verlorenen Profil wiedergegeben wird, ist seine Erscheinung ganz auf das Hier und Jetzt seiner selbst ausgerichtet.

Daß Carlo auf der Darstellung Abb. 587 nicht im verlorenen Profil nach links, sondern im verlorenen Profil nach rechts gezeigt wird, hat ebenfalls eine inhaltliche Bedeutung, die in wahrnehmungspsychologischen Effek-

¹⁸⁵ „P“ steht für Paris als Entstehungsort dieses Bildes. Hinter der Datumsangabe erscheint, in etwas verminderter Schriftgröße mit hartem Bleistift in Schreibschrift niedergeschrieben, der Name des Modells: Carlo.

¹⁸⁶ Auch dieses Bildnis trägt rechts unten bildauswärts entlang der seitlichen Formatgrenze das mit Bleistift ausgeführte Datum „P · 21/1/91“. Allerdings fehlt hier hinter der Datumsangabe der Name des Modells.

ten verankert ist und damit zu tun hat, daß wir eine von rechts nach links sich bewegende Figur (insbesondere dann, wenn sie sich mit ihrem Rücken in der Nähe des rechten Bildrandes befindet) als eine kommende, hingegen eine von links nach rechts gezeigte Figur als eine sich von uns entfernende wahrnehmen. Dieser Sinneseindruck wird um so stärker, je mehr die Figur aus dem strengen Profil herausgenommen und stattdessen schräg von der Seite wiedergegeben wird. Eine im halben Profil nach links gezeigte Figur empfinden wir als eine auf uns zukommende, eine im verlorenen Profil nach rechts gezeigte Figur als eine sich von uns entfernende Person. Zwar ist Carlo in Abb. 587 nicht als Schreitender dargestellt, sondern steht er dem Betrachter stämmig und fest gegenüber, doch machen seine Position im verlorenen Profil nach rechts und sein rückwärts auf den Betrachter gerichteter Blick dem Zuschauer deutlich, daß er sich in einer anderen Realitätsebene, in einer anderen Welt befindet, aus der heraus er sich an den Betrachter wendet. Dieses letzte Porträt, das Castelli von Carlo geschaffen hat, wirkt wie ein Abschiedsbild. Fast scheint es, als würde der Künstler den Jungen, der dem Betrachter ein letztes Mal über seine Schulter hinweg entgegenblickt, in sein eigenes Leben, in seine eigene Zukunft entlassen. Castelli konnte dies guten Gewissens tun, denn aus dem traurigen, sensiblen und verschlossenen Teenager war inzwischen ein selbstbewußter junger Mann geworden, der bereit ist, seinen eigenen Weg zu gehen.

Gestaltungstechnisch unterscheiden sich die Darstellungen von Carlo als stehendem Rückenakt nur unwesentlich von den halbfigurigen Porträts des Jahres 1990 (vgl. hierzu etwa Abb. 562 oder Abb. 566). Mit weichem Bleistift oder mit schwarzer Ölkreide wurden in markanten Linien die Umriss- und die wichtigsten Strukturen ihrer Binnenbereiche (so etwa der Schwung des zum Hohlkreuz geformten Rückgrades, die Konturen des Gesäßes, manchmal der Bereich des spitz dem Betrachter entgegengestellten Ellbogens, die Konturen des Ohres, des Wangenknochens sowie des Gesichtsfeldes mit Mund, Nase, Augen und Brauen, schließlich einige Kräuselungen im Bereich der jetzt von Carlo getragenen Kurzhaarfrisur) in groben Zügen aber doch porträtgenau vorskizziert. Die Treffsicherheit, mit der Castelli die Figur auf dem lebensgroßen, manchmal gar überlebensgroßen Bildformat wiedergegeben hat, sowie die Abwesenheit von Pentimenti oder korrigierten Fehlstellen lassen auf die Verwendung eines Fotos als motivische Bildvorlage schließen, dessen figürliche Gegebenheiten der Künstler ganz so, wie er sie auf der Ablichtung angetroffen hat, mit dem Bleistift oder mit Ölkreide auf die Bildfläche übertrug. Anschließend machte er sich an die farbige Ausgestaltung der Binnenbereiche der Figur, die zügig und mit breiten Pinseln erfolgte. Dabei hielt sich Castelli nicht immer an die vorgegebenen Umriss- und die Bewegungsrichtungen des Pinsels folgen zumindest im groben den Höhlungen und Wölbungen des natürlichen Oberflächenreliefs der Figur und verleihen ihr auf diese Weise den Eindruck von plastischer Lebendigkeit.

Nur gelegentlich wurde – wie etwa auf dem Bildnis *Roter Rückenakt stehend* (Abb. 586) oder auf dem Leinwandgemälde *Carlo* (Abb. 584) zu sehen – die Figur wirklich flächendeckend ausgemalt. Stattdessen erfolgte ihre gestalterische Behandlung meist nur partiell und überwiegend in ihren Schattenbereichen, so daß der Eindruck entsteht, die Figur würde von einem seitlich auf sie treffenden Schlaglicht beleuchtet werden (z. B. Abb. 583 und Abb. 587). Manchmal allerdings über- oder untermalte Castelli die Figur auch mit transparent schimmernden monochromen Pinselstrukturen, die weitläufig über die Umriss- und die Bewegungsrichtungen der Figur hinaustreten und sich zur Mittelachse des Bildes hin zwar zunehmend verdichten, doch die einzelnen Pinselbewegungen ablesbar stehen lassen (z. B. Abb. 585). In diesem Fall tritt die partielle Bemalung der Figur im Bereich ihrer Schatten optisch zwar etwas zurück, doch bleibt der Figur an sich ihre plastische Erscheinungswirkung erhalten. Etwas anders sind die Gegebenheiten auf dem Gemälde *Roter Rückenakt stehend* (Abb. 586). Dort wurde die Figur ab-

¹⁸⁷ Die Datierung findet sich entlang des linken Bildrandes unten: „P 4 · 2 · 91“.

schließend mit gelben Pinselstrukturen umgeben, die von außen bis an ihre Konturen heranreichen, an keiner Stelle jedoch die mit schwarzer Ölkreide ausgeführte Umrißzeichnung tatsächlich übertreten. Zusätzlich wurde die Figur, ehe sie mit dem roten Inkarnat versehen wurde, mit dem gleichen Gelb an einigen markanten Stellen im Bereich ihres Oberkörpers und des Gesäßes, teilweise auch des linken Beins unterlegt, so daß das selbe Gelb, das die Figur umgibt, auch unter dem feurigen Zinnober ihres Inkarnats hindurch schimmert. Es zeigt sich, daß Castelli – obwohl es manchmal so scheint, als ginge er eher willkürlich mit seinen Farben um – das Kolorit seiner Bilder sorgfältig überdachte. Es zeigt sich aber auch, daß die Reihe der Darstellungen von Carlo als stehendem Rückenakt nicht nur motivisch leicht variiert wurde, sondern auch und gerade gestalterisch – und zwar in erster Linie farb- und pinselgestalterisch. Das Grundprinzip allerdings – nämlich die mit dem Pinsel erfolgte farbliche Gestaltung der zuvor mit Bleistift oder mit schwarzer Ölkreide ausgeführten Umrißlinienzeichnung – blieb auf all diesen Bildern das gleiche.

Etwa zeitgleich zu den Darstellungen von Carlo als stehendem Rückenakt schuf Castelli 1991 auch solche Bilder, auf denen Carlo nach der Art der Kopf- und Büstenporträts von 1990 zu sehen ist. Die Darstellung Abb. 582 beispielsweise erweist sich als spiegelbildliche Seitenverkehrung des gegen Ende 1990 entstandenen Büstenporträts Abb. 573, das unter der Erweiterung des Bildausschnitts um den Schulteransatz vom Hochformat auf eine quadratische Bildfläche übertragen wurde. Hinterfangen wird die Büste auf diesem Bildnis von einigen horizontalen Pinselschlägen, die wie die abstrakte Umsetzung einer freilandschaftlichen Umgebung mit flachem Horizont erscheinen. Die darüber gezeigten schwarzen, roten und dunkelblauen Farbspuren wirken vor dem ansonsten weiß gebliebenen Hintergrund wie Schönwetterwolken. Trotz solcher plausibler Assoziationen hat diese pinselrhythmische Gestaltung allerdings keine gegenständliche Begründung. Vielmehr handelt es sich dabei um eine abstrakte, nicht gegenständlich gedachte Komposition. Die Buntheit des Bildes strahlt eine heitere Erscheinungswirkung aus, zu der das sanfte Lächeln der Bildfigur in Beziehung steht. So wirkt dieses Porträt insgesamt deutlich positiver als die ebenfalls mit gelber Farbe ausgemalte Büste auf dem Bildnis des Vorjahres. Dort sind es die melancholisch und abgeklärt dem Betrachter entgegenblickenden Augen und der regungslos geschlossene Mund, die dem Porträt seine ernste Ausdruckswirkung verliehen haben. Die ockerfarbenen Pinselspuren und das blasse Blau trugen nur wenig dazu bei, die Leuchtkraft des Inkarnats zu steigern. Hier indessen, auf dem Porträt Abb. 573, wurde das Gelb des Inkarnats durch ein leuchtendes Zitronengelb ersetzt. Überdies steigern sich das Rot, das Blaugrün und das Dunkelblau des Hintergrunds sowie die schwarze Farbe auf dem weißen Grund gegenseitig in ihrer Wirkungsintensität und verschwistern sich mit dem gelben Hautton über dem in weiten Teilen weiß gebliebenen Malgrund zu einer farbenfrohen Komposition. Die Überwindung der Trauer, die sich auf den Darstellungen von Carlo als stehendem Rückenakt abzeichnet, findet auch hier ihre ikonographische und gestalterische Entsprechung.

Auch bei den übrigen Carlo-Porträts von 1991 griff Castelli auf bereits im Vorjahr entwickelte Bildmotive zurück – so etwa bei den Bildnissen Abb. 577 und Abb. 578, auf denen das Büstenporträt Abb. 576 durch eine Erweiterung des Bildausschnitts zum Bruststück ausgedehnt wurde. Auf diesen Darstellungen wirkt der Gesichtsausdruck, insbesondere der Ausdruck der Augen, nicht mehr so schwermütig wie auf dem Porträt des Vorjahres. Stattdessen schaut Carlo jetzt mit festem Blick dem Betrachter entgegen. Die Erweiterung des Bildausschnitts um den Bereich des nackten, in der Region der Oberarme und der Schultern athletisch durchtrainierten, in der Region der Brust und des oberen Bauches schlank gewachsenen Oberkörpers betont die laszive Erscheinung der Bildfigur und den ästhetischen Reiz ihres adoleszenten Leibes. Von der Melancholie des früheren Bildnisses ist auf diesen Darstellungen nichts mehr zu sehen. Selbst das nur noch sparsam mit einigen hellblauen

Farbspuren in Fingermalerei kolorierte Bildnis Abb. 577 erzählt von einer selbstbewußten Persönlichkeit, die mit ihrem athletischen Wuchs und mit ihren edlen Gesichtszügen beinahe ins Heldische überspielt. Gestützt wird diese heroische Erscheinungswirkung durch die Perspektive dieses Bildes, das die Büste aus einer leichten Untersicht heraus wiedergibt. So hat der Betrachter den Eindruck, er würde aus einer verminderten Position heraus zu Carlo aufschauen. Aber auch der jetzt nicht mehr seitlich geneigte, sondern gerade aufgerichtete Kopf trägt dazu bei, die Bildfigur als selbstsichere und mental gefestigte Persönlichkeit wahrzunehmen. Das dünnflüssig aufgetragene, dabei transparent das Weiß des Malgrunds durchschimmern lassende Hellblau, mit dem das Gesicht, die hinter den Kopf reichenden Unterarme sowie einige Teile der rechten Schulter des Porträtierten und seines oberen Brustbereichs farblich akzentuiert wurden, trägt zu der kühlen, klaren und souveränen Erscheinungswirkung der Bildfigur bei. Einen eher affektiven Akzent erfährt das Bildnis indes durch den gestisch betonten, in Fingermalerei ausgeführten Farbauftrag sowie durch die mit ihren impulsiven Ausdrucksbewegungen skizzenhaft wirkende Umrißzeichnung der Figur, die mit einem zwar spitzen aber weichen, dabei druckstark geführten Bleistift eilig zu Papier gebracht wurde. Diese expressiven Gestaltungselemente stehen in einem Kontrast zu der kühlen Erscheinungswirkung der Bildfigur. Andererseits verleihen sie ihr im Zusammenspiel mit der verspielten Geste der hinter den Kopf genommenen Hände aber auch jenen lasziven Ausdruck, der den Bildbetrachter schließlich schwanken läßt zwischen dem Gefühl der Verehrung eines klar denkenden Heroen und dem der Bewunderung seines jugendlichen Körpers.

Ähnlich verhält es sich auch auf dem Porträt Abb. 578, auf dem infolge des vergrößerten Bildausschnitts und der starken physischen Präsenz der Figur, aber auch aufgrund der latenten Drehbewegung des Kopfes sowie der bunteren farblichen Behandlung der emotionale Aspekt gegenüber dem dinglichen Charakter des Motivs überwiegt. Die bunten Farben, in dynamisch bewegten Pinselhieben expressiv auf die darunter weiß gebliebene Bildfläche geklatscht, wirken sowohl innerhalb der Figur als auch im Hintergrund als expressiver Ausdrucksträger, der für beides steht: für die innere Gestimmtheit der Bildfigur und für die positive Gemütsverfassung des Künstlers. Was das Kolorit dieses Bildes angeht, findet im unteren Viertel – und zwar sowohl innerhalb der Figur als auch im Hintergrund – ein Paradigmenwechsel statt, der darauf hindeutet, daß dieses Porträt ursprünglich etwa den gleichen Ausschnitt zeigen sollte wie das Bildnis Abb. 577. Während oben gelbe und orangene Töne gegenüber blaugrünen, violetten und rosafarbenen Pinselhieben überwiegen, finden sich unten lediglich innerhalb der Figur einige eher schmal ausgeführte, jetzt langgestreckte orangene Pinselzüge. Rechts und links dominieren jeweils ein entlang der zuvor mit schmalen Pinsel in schwarzer Ölfarbe ausgeführten Umrißzeichnung breitpinselig gezogener roter (links) und blaugrüner (rechts) Pinselschwung den Rumpf der Figur, der ansonsten an dieser Stelle in weiten Bereichen weiß geblieben ist. Auch im Hintergrund erscheinen keine gelben oder orangene Pinselhiebe mehr, sondern überwiegend horizontal gelagerte violette Züge, auf der rechten Bildhälfte überdies in Brusthöhe ein roter und am unteren Bildrand ein dunkelblauer Pinselzug. Dabei hat man den Eindruck, Carlo stünde vor einer flachen, weit nach hinten sich ausdehnenden Landschaft mit flach gelegenen Horizont, einer kargen Wüstenlandschaft, wie sie ähnlich auf den Indianerbildern im Hintergrund angedeutet wurde (vgl. hierzu etwa Abb. 792 oder Abb. 801). Tatsächlich ist auch diese Gestaltung jedoch wieder abstrakt gedacht und das Ergebnis farbkompositorischer und bildästhetischer Überlegungen des Künstlers. Da die Konturzeichnung der Figur unterhalb der Brust nicht mehr ganz den tatsächlichen körperbaulichen Gegebenheiten des Modells entspricht (vgl. Abb. 579), sie stattdessen seinen Rumpf ungeachtet anatomischer Stimmigkeiten übermäßig verjüngt, liegt die Vermutung nahe, daß die fotografische Ablichtung, die Castelli zur Ausführung dieses Bildes als motivische Vorlage herangezogen hat, Carlo nur in jenem Ausschnitt zeigte, der auf dem Bildnis Abb. 577 zu

sehen ist: nämlich im Brustporträt. Während Castelli das Foto auf der Darstellung des Vorjahres zum Büstenporträt verminderte (Abb. 575 f), erweiterte er sie hier aus der Phantasie zur Halbfigur.

Stilistisch und ikonographisch dem Porträt Abb. 578 verwandt, jetzt allerdings auf ein anderes Foto als motivische Bildvorlage zurückgehend, nimmt sich die halbfigurige Darstellung Abb. 579 aus. Sie ist am selben Tag wie das Porträt Abb. 578 entstanden¹⁸⁸ und zeigt beinahe das gleiche Kolorit. Das Inkarnat wurde unter der gelegentlichen Auslassung des darunter weiß gebliebenen Bildgrunds großzügig mit orangegelber Farbe wiedergegeben. Die breiten Pinsellagen reichen manchmal über die zuvor mit schmalem Pinsel in schwarzer Ölfarbe ausgeführte Umrißzeichnung hinaus und bedecken nur die hellen Partien des nackten Oberkörpers der Figur. Ihre schattigen Bereiche hingegen wurden mit ebenso breiten Pinselschwüngen in Rosa und Hellblau angedeutet – in den beiden Lieblingsfarben des Künstlers, die sich infolge ihrer transparenten Überlappung mitunter charakteristisch verändern: Aus dem hellen Blau wird im Bereich der linken Brust der Bildfigur ein leuchtendes Grün, aus dem transparent aufgetragenen hellen Rot (Rosa) im Bereich der Haare und unterhalb des Kinns ein wie von innen heraus schimmerndes Violett. Dort, wo sich rote und orangene Pinselzüge gegenseitig überlagern, changiert das in seiner starken Verflüssigung rosa schimmernde blasse Rot in ein feuriges Orange. Insgesamt erscheint dieses Bildnis in einer lebendigen Farbigkeit, die nicht nur die drei Grundfarben zum Einsatz bringt, sondern auch die Mischungen Violett und Grün sowie die beiden Nichtfarben Schwarz und Weiß. Zu dieser Buntheit tritt ein harmonisches Verhältnis der Verteilung von kalten (hierzu zählt auch das aus einem lichten Magenta gebildete blasse Rot) und warmen Tönen, die der Komposition insgesamt einen ausgewogenen Charakter verleihen. Dadurch, daß die Farben in transparenter Dünnschicht aufs Papier gebracht wurden, wirken sie luftig und leicht. Lediglich das orange schimmernde Gelb (und freilich das Schwarz der Umrißzeichnung) hat einen höheren Deckungsgrad als die übrigen Farben. Obschon das orange schimmernde Gelb mit der von ihm beanspruchten Fläche, mit seiner Deckkraft und mit seiner Leuchtkraft dieses Bildnis deutlich beherrscht, erweist sich das Kolorit dieses Bildes, das sich ganz auf die farbliche Behandlung der Figur an sich beschränkt, insgesamt als ausgewogen und harmonisch.

Den unteren Abschluß dieser Darstellung bildet die mit Blau und Schwarz ausgeführte Jeanshose, zu der das Blau, das Schwarz und das Violett des Haares am oberen Bildrand korrespondieren. Den obersten Knopf und den Reißverschluß der Hose hat Carlo geöffnet, was seine laszive Erscheinungswirkung erhöht. Selbstbewußt hat er seine Hände in die Hüften gestemmt; souverän und provozierend, mit festem Blick und entspanntem Gesichtsausdruck schaut er in den Realraum des Betrachters. Allerdings sieht er dem Betrachter nicht unmittelbar entgegen, sondern seitlich an ihm vorbei. So eignet der Figur hier jener nachdenkliche, feinfühlig und sensible Ausdruck, der auch auf dem Bildnis Abb. 578 zu beobachten ist und ähnlich bereits für die Brust- und Büstenporträts von 1990 charakteristisch gewesen ist (vgl. hierzu etwa Abb. 566 f oder Abb. 576). Während Carlo auf dem Bildnis Abb. 578 dem Betrachter nicht wirklich frontal gegenüber steht, sondern seinen Oberkörper ein wenig nach rechts genommen und seinen Kopf mit einer minimalen Drehbewegung in Richtung des Betrachters gewendet hat, zeigt er sich auf dem Bildnis Abb. 579 unmittelbar von vorne. Doch auch dieses Porträt scheint wie aus einer momentanen Bewegung der Bildfigur zustande gekommen, denn Carlo steht hier nicht regungslos dem Betrachter gegenüber, sondern mit eingeknickter rechter Hüfte. Dadurch erfährt die rechte Seite seines Rumpfes eine leichte Traktion und die Brust- bzw. Schulterachse eine von der Figur aus gesehen von links nach rechts abfallende Schrägstellung. Die Körperachse der Bildfigur kippt von der Senkrechten in die Schräge. Die-

¹⁸⁸ Die Datierung der Porträts Abb. 578 und 579 findet sich jeweils am rechten unteren Bildrand mit Bleistift bildauswärts dem Titel „Carlo“ vorangestellt: „P · 6 · 5 · 91“.

ser jenseits des Bildausschnitts vermutlich aus einer dem Kontrapost ähnelnden Beinhaltung heraus zustande gekommenen Neigung des Oberkörpers stehen am unteren Bildrand die Waagrechte der Beckenachse und am oberen Bildrand die Senkrechte der Kopfachse entgegen, so daß die Figur von Carlo auf diesem Bildnis durch eine raffinierte Positionierung ihres (Ober-)Körpers in ihrem Erscheinungscharakter zwischen statischer Ruhe und Bewegtheit changiert, zwischen der feierlichen Repräsentation des Ich und einer nonchalanten, vielleicht auch selbstgefälligen Koketterie.

Für einen gewissen Narzißmus der Bildfigur sprechen außer der Körperhaltung der gestalterisch allerdings nur vage angedeutete Armreif am linken Handgelenk von Carlo sowie die Tätowierungen im Bereich seiner Oberarme. Den Armreif trug Carlo bereits auf seinen Bildnissen mit hinter den Kopf genommenen Händen, allerdings am rechten Handgelenk und zusammen mit einem zweiten, breiter und flacher geformten, dabei mit einem vegetabilen Muster ziselierten Armreif (vgl. hierzu Abb. 576 f). Auf dem Bildnis Abb. 578 hingegen trägt er die beiden Ringe scheinbar am linken Handgelenk, doch dieser Eindruck täuscht, denn bei dieser Darstellung handelt es sich um die seitenverkehrte Wiedergabe des gleichen Motivs. Vielleicht zeigt aber auch das Bildnis Abb. 579 den Porträtierten in spiegelbildlicher Seitenverkehrung – mit letzter Bestimmtheit läßt sich das nicht sagen, zu ebenmäßig ist das Gesicht von Carlo und ist der Wuchs seines Körpers ausgebildet, als daß man über die seitlichen Entsprechungen seiner Bildnisse endgültig befinden könnte. Allerdings helfen an dieser Stelle seine Tätowierungen weiter. Am rechten Oberarm erkennt man den Flügel eines Greifen oder eines Adlers, den sich Carlo damals an dieser Stelle hat tätowieren lassen. Den linken Oberarm indes umrandet die Zeichnung eines doppelläufigen Stacheldrahts. Dieses Motiv hatte sich Carlo Ende 1990 auf seinen linken Oberarm tätowieren lassen. Auf seinen halbfigurigen Bildnissen mit seitlich nach unten geneigtem Kopf ist diese Tätowierung noch nicht zu sehen (Abb. 561 ff), auf seinen Darstellungen als stehender Rückenakt hingegen ist sie – und zwar ebenfalls am linken Oberarm – bereits deutlich zu erkennen (vgl. hierzu etwa Abb. 583 oder Abb. 585). Auf der Darstellung Abb. 587 erscheint sie zwar an entsprechender Stelle am rechten Oberarm der Bildfigur, doch handelt es sich hierbei abermals um eine seitenverkehrte Variante des zuvor in „korrekter“ Seitenansicht wiedergegebenen Bildmotivs, so daß man, selbst wenn man nicht weiß, auf welchem Oberarm Carlo diese Tätowierung sich hat einstechen lassen, alleine aufgrund der Vielzahl der Darstellungen, auf denen sie am linken Oberarm zu sehen ist, darauf schließen kann, daß sie sich dort befunden hat und daß die Darstellung Abb. 579 den Porträtierten tatsächlich in seitlicher Entsprechung wiedergibt.

Einen knapperen, jetzt wieder zum Brustbildnis verkleinerten Ausschnitt zeigt das Porträt *Carlo* Abb. 580. Es unterscheidet sich von dem Vorgängerbild weniger im Motivischen als vielmehr im Gebrauch der gestalterischen Mittel. Statt mit schmalem Pinsel in schwarzer Farbe wurde die Umrißzeichnung der Figur mit einem spitzen weichen Bleistift ausgeführt. Die Bemalung der Figur erfolgte in den gleichen Farben wie auf dem Porträt Abb. 579, jedoch unter der großzügigen Aussparung des weiß gebliebenen Bildgrunds im Brustbereich sowie, im Gegensatz dazu, in einer das Weiß des Papiers nahezu vollständig bedeckenden Malweise innerhalb des Gesichts. Dort überlagern sich mehrere transparent aufgetragene Farbschichten gegenseitig und geben einen Eindruck von der Plastizität seiner Oberfläche sowie von der Verteilung von Licht und Schatten. In der Brustregion hingegen finden sich nur wenige bunte Akzente, die wie eine erste sparsame Untermalung anmuten, über der in weiteren Schritten die darüber zu legenden Farbschichten erst noch auszuführen sind. Dieser Paradigmenwechsel des Malerischen läßt an eine Bildnisstudie denken, bei der das Gesicht gestalterisch am stärksten durchgebildet wurde, die übrigen Partien der Figur jedoch sowie der Hintergrund vernachlässigt oder gar völlig ausgespart geblieben sind. Nicht nur die farbliche Behandlung der Figur, auch die rudimentäre Andeutung des Hintergrunds,

der – im Gegensatz zu der im Hintergrund völlig leer gebliebenen Darstellung Abb. 579 – das Vorhandensein einer ebenen Wandfläche suggeriert und durch einige wenige, mit bewegtem Pinsel locker ausgeführte und dünnflüssig aufgetragene Farbspuren gebildet wird, erinnern an solch eine unvollendet gebliebene Porträtskizze. Und doch ist die Darstellung Abb. 580 nicht als Entwurf, sondern als fertiges Porträt gedacht. Dabei machte sich Castelli die Ästhetik des *Non finito* zunutze, um die Erscheinungswirkung der Farbe an sich und die expressive Kraft des in gestischen Bewegungen rasch zu Papier gebrachten Pinselschlags in ihrem Ausdruck zu steigern.

Die Gesamterscheinung von Carlo ist auf diesem Porträt etwas ernster als auf dem Bildnis Abb. 579. Dies liegt nicht nur an dem verstärkten Einsatz der Farbe Schwarz (im Bereich der Haare, der Augenbrauen und der Augenhöhle, schließlich im Bereich des Halses mit dem umlaufenden Kinnschatten), die dem Gesicht eine strengere und düsterere Erscheinungswirkung verleiht, sondern auch an dem konzentrierten Blick, mit dem Carlo den Betrachter ins Visier nimmt und der wirkt, als verfüge er über seherische Kräfte. Aus seinem Antlitz spricht die Überlegenheit einer feinfühlig und wahrnehmungssensiblen Persönlichkeit, die in ihrer stillen und zurückhaltenden Art auf dem Weg der durchdringenden Beobachtung wortlos und mit kritischer Distanz zu ihren Erkenntnissen gelangt, ohne dabei über ihre Erkenntnisse zu triumphieren.

Gilt der durchdringende Blick von Carlo auf dem Bildnis Abb. 580 seinem Betrachter, so scheint er sich auf dem Doppelbildnis Abb. 581, wiewohl gleichermaßen bildauswärts gerichtet, im Sinne einer Introspektion eher auf sich selbst zu beziehen. Auf diesem Porträt erscheint Carlo gleich zweifach: einmal im bunt durchwirkten Brustbildnis mit kaum merklich zur Seite und leicht in die Schräge genommenem Kopf und einmal als Grisaille im Büstenporträt mit von der Seite gesehenen Schultern und ins halbe Profil nach links gewendetem Gesicht. Es scheint, als sei die eine Büste das alter ego der andern. Das farbig gestaltete Brustbildnis wirkt in seiner Buntheit stärker als das in Grau ausgeführte Büstenporträt, doch steht dieses mit seinen größeren Proportionen dem Betrachter räumlich näher, so daß schließlich die Grisaille es ist, die als Hauptfigur ins Auge springt. Die Büsten vermitteln den Eindruck, als wären sie in verschiedenen Sitzungen unabhängig von einander entstanden und als wäre die eine die Übermalung der anderen. Dennoch beziehen sie sich auf einander – und dies, obschon sie keinen Blickkontakt zu einander halten. Wiewohl beide Gesichter mit ihren großen dunklen Pupillen bildauswärts schauen, blicken sie doch am Betrachter vorbei: das eine weitläufig und mit in die Ferne gerichtetem Blick, das andere nur knapp mit allerdings gleichermaßen diesseitsentrücktem Gesichtsausdruck. Damit steht das Doppelporträt den Carlo-Bildern von 1990 näher als den Rückenakten von 1991. Gleiches gilt im übrigen, wie eben beobachtet, auch für die Darstellung Abb. 579 sowie in unterschiedlichen Ausprägungsgraden auch für die meisten anderen Brust- und Büstenporträts von 1991, die motivisch auf solche bereits im Vorjahr aufgenommene fotografische Bildvorlagen zurückgehen und Carlo noch mit jenem gedankenversunkenen sinnierenden Gesichtsausdruck zeigen, der schon die Brust- und Büstenporträts von 1990 gekennzeichnet hat.

Das auf dem Doppelporträt gezeigte Prinzip der transparenten Überlappung zweier Bildfiguren hat seinen Ursprung im Œuvre von Castelli in der damals von ihm immer häufiger geübten Praxis, eine abstrakt vorbereitete Malfläche nachträglich mit einer figürlichen Darstellung zu überlagern. Es fand bereits auf zahlreichen Brust- und Büstenporträts Anwendung, die Castelli von Carlo und – etwa zur selben Zeit – von Alexandra geschaffen hat (z. B. Abb. 511-514). Dabei waren es in aller Regel abstrakt gedachte, mit breiten Pinseln in schwungvollen Bewegungen ausgeführte Kompositionen, mit denen die Bildfläche unter der großzügigen Ausparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds ausgestattet wurde (z. B. Abb. 569). Auf vielen dieser abstrakten Hintergründe findet sich der Abdruck des geriffelten Bodens eines Farbeimers, in dessen Binnenbereich das linke Auge des oder der Porträtierten eingepaßt wurde, so daß es gerade dieser mit schwarzer Farbe erfolgte

geriffelte Abdruck war, der die Position der Bildfigur und die Größe des motivischen Ausschnitts vorgegeben hat (z. B. Abb. 570-572). Auf dem hier in Rede stehenden Doppelporträt werden allerdings keine abstrakten Bildelemente gezeigt, sondern figürliche, wobei je nach Betrachterstandpunkt und je nach der Konzentration des Betrachters auf die eine oder auf die andere Büste bald das eine, bald das andere Porträt wie bei einem Vexierbild räumlich nach vorne tritt, während das andere Porträt wie eine abstrakte, das Auge des Betrachters konfundierende „Hintergrundgestaltung“ erscheint. Zugleich rührt das Prinzip der Kombination zweier verschiedener Motive aus dem Verfahren, zwei oder mehrere Figuren, die unter Umständen die gleiche Person sein können, auf dem selben Bildgeviert motivisch mit einander zu verbinden (vgl. hierzu etwa Abb. 200 oder Abb. 409 ff). Eine gestalterische Durchdringung gab es dabei allerdings zunächst nicht. Stattdessen überschneiden sich die Figuren dort, wo es zu motivischen Überlappungen kommt, perspektivisch, so daß ein Davor und ein Dahinter entstanden ist, ein Darunter und ein Darüber (z. B. Abb. 345 f). In der Fotografie lassen sich transparente Überlappungen der Bildfiguren im Œuvre des Künstlers bereits sehr früh beobachten. Sie kamen entweder durch Mehrfachbelichtungen zustande (z. B. Abb. 74 ff) oder aber dadurch, daß über eine Bildfigur das Bild einer anderen projiziert wurde, wobei es sich bei beiden jeweils um den Künstler selbst im Rollenspiel handelt (z. B. Abb. 57 ff). Tatsächlich ist das Doppelporträt von Carlo eine der ersten Darstellungen, auf denen Castelli das Prinzip der transparenten Überlagerung zweier ursprünglich vereinzelt gesehener Bildfiguren auf den Bereich des gemalten Bildes übertragen hat. Später sollte er aus diesem gestalterischen Ansatz als systematische Weiterentwicklung seine drehbaren Bilder ableiten. In diesem Sinne erweist sich das Bildnis *Carlo Doppelportrait* als wichtiges Vorgängerbild zu den *Revolving Paintings* und als der ikonographische Auftakt zu einer neuen Stilsprache, die der Künstler aus eigenem Œuvre heraus entwickelt hat.

Eine transparente Überlappung zweier unterschiedlicher Bildebenen findet sich auch auf der kleinen Serie von Büstenporträts, die Carlo vor dem jetzt wieder abstrakt konzipierten Hintergrund einer mit bunten Farben ausgeführten Komposition wiedergeben. Nicht auf dem Bildnis Abb. 588, wohl aber auf dem Bildnis Abb. 589 wirkt das Gesicht von Carlo wie aus Glas. Durchsichtig leuchten die mit breitem Pinsel in vertikalen Zügen neben einander gesetzten Farben durch die Büste hindurch und erinnern in ihrer gewellten Anordnung an eine vom Wind bewegte Flagge, wie sie Castelli kurze Zeit später auf einem Bildnis von Alexandra zeigte (Abb. 514). Carlo wirkt auf diesen Porträt jünger als auf den anderen Darstellungen von 1991. Sein Haar hat noch nicht diese starke Kräuselung, sein Gesicht ist noch etwas rundlicher geformt. Sein Mund ist mit den wulstigen Lippen schmaler als auf den anderen Bildern und seine Augenbrauen sind weniger buschig. Diese Büstenporträts wurden von Castelli geschaffen, nachdem Carlo Paris bereits verlassen hatte. Sie gehen motivisch auf fotografische Aufnahmen zurück, die seinerzeit bereits fünf bis sechs Jahre alt gewesen sind und Carlo im Alter von etwa fünfzehn Jahren zeigen. Vermutlich sind diese Fotos zur gleichen Zeit entstanden wie die Porträts von Carlo mit chinesischer Mütze bzw. deren fotografische Motivvorlagen (Abb. 541 f). Wie dort zeigt sich Carlo dem Betrachter in frontaler Vorderansicht und wie dort schaut er mit gemessenem Gesichtsausdruck dem Betrachter entgegen. Er wirkt ernst und zurückhaltend, ruhig und sensibel, in seiner emotionalen Distanziertheit unnahbar und ohne seine Mütze auf dem Kopf, die ihn zuvor wie ein Schutzschild bekrönte, angreifbar und verletzlich. Anders als auf den Büstenporträts von 1985 wurde seine Büste hier allerdings nicht nackt wiedergegeben. Vielmehr ist Carlo auf den Bildern von 1991 mit einem weißen T-Shirt und einer schwarzen (Leder-?)Jacke bekleidet, mit unspektakulären Alltagsklamotten also, die seine unpräzise Erscheinung kostümisch unterstützen. Es sind ungeschminkte, motivisch unmittelbar aus dem Leben gegriffene Bilder, die Carlo so zeigen wie er war: frei von Allüren und dem egozentrischen Drang nach Selbstinszenierung, stattdessen ruhig, zurückhaltend und sensi-

bel, durchaus mit festem Charakter dabei, doch weit entfernt von solcher spontaner Ausgelassenheit, wie sie etwa den Jugendfreunden des Künstlers zu eigen gewesen ist (vgl. hierzu etwa Abb. 55 f), oder von jener provozierenden Koketterie, die Castelli auf seinen Frauenbildern bisweilen thematisierte (vgl. hierzu etwa Abb. 225 oder Abb. 257).

Von dem mondänen und exaltierten Wesen seiner Mutter scheint Carlo wenig geerbt zu haben. Stattdessen war er ein eigener Charakter, den Castelli, ohne ihm – wie dies anfangs noch geschehen ist – irgendwelche Rollen aufzuerlegen (vgl. hierzu etwa Abb. 108 oder Abb. 539 f), in möglichst authentischen Motivzusammenhängen darstellen wollte. Das ruhige, zurückhaltende, eher introvertierte und nachdenkliche Wesen von Carlo ist, wenn man die Porträts von Castelli hinsichtlich der charakterlichen Dispositionen ihrer Modelle untersucht, am ehesten dem der Alida verwandt, aber auch dem manchmal etwas scheuen und gleichermaßen zurückhaltenden Charakter philippinischer Mädchen, wie sie Castelli insbesondere von 1985 bis 1987 porträtierte. Seit Mitte der 80er Jahre zeigte Castelli auf dem Gebiet des Frauenbildes immer häufiger solche ernste, zurückhaltende und introvertierte Wesen, so daß sich die Carlo-Porträts innerhalb der motivischen Entwicklung des Œuvres von Castelli als stringent sich einfügende Glieder erweisen. Auf dem Gebiet des Männerbildes hingegen stellte Castelli – sieht man von den exaltierten Selbstporträts und einigen Darstellungen des Künstlers von sich und Salomé im Rollenspiel einmal ab – bereits seit Anfang der 80er Jahre beinahe ausschließlich solche eher introvertierte, sinnierende und sensible Typen dar, die – mit Ausnahme der in Luzern entstandenen Frühwerke – geradezu kanonisch für das Männerbild in seinem Œuvre geworden sind (vgl. hierzu etwa Abb. 608, Abb. 612 ff oder Abb. 619 ff). Es zeigt sich, daß die Carlo-Porträts als charakterlicher Typus nicht nur den aktuellen Entwicklungen der Bildsprache des Künstlers in der zweiten Hälfte der 80er Jahre entsprechen, sondern seiner grundsätzlichen Auffassung des Männerbildes überhaupt.

Das Bildnis von Carlo beschäftigte Luciano Castelli über viele Jahre seines künstlerischen Schaffens hinweg. Seine ersten Porträts entstanden 1977 und 1978 und zeigen den sechs- bzw. siebenjährigen Jungen im Rollenspiel (Abb. 108 und Abb. 540). Ab 1985 schuf Castelli solche Bildnisse, auf denen Carlo in natürlicher Repräsentation zu sehen ist (Abb. 541-544). Dabei erweist er sich als ruhiger und zurückhaltender Junge mit wachem Blick und kindlichem Gesichtsausdruck. Das stille und zurückhaltende Wesen von Carlo inspirierte Castelli 1987 zu einer Reihe von Darstellungen, auf denen der Junge im Büstenporträt mit seitlich nach unten genommenem Kopf zu sehen ist. Seine Augen hat er dabei kontemplativ geschlossen, sein Blick ist introspektiv nach innen gerichtet (Abb. 547-556). Auf diesen Bildern übernahm Carlo die Rolle einer christomimetischen Parallelexistenz, die als Allegorie solche Seelenzustände wie Trauer, Leid und Schmerz personifiziert, im Sinne der Referentialität zugleich aber auch das stille und introvertierte Wesen von Carlo selbst repräsentiert.

Daß das ernste, zurückhaltende und melancholische Wesen von Carlo auf den Bildern von Castelli nicht das Produkt der apperzeptiven Projektion des Künstlers gewesen ist, sondern ein über die Jahre hinweg entwickeltes Persönlichkeitsmerkmal des Jungen, zeigen auch die halbfigurigen Darstellungen und die Büstenporträts von 1990, auf denen Carlo als introvertierte und melancholische Bildfigur erscheint (z. B. Abb. 561-567 oder Abb. 569-571). Dabei hat er manchmal – ähnlich wie bereits auf den *Passion*-Bildern – seinen Kopf seitlich nach unten gerichtet und ist er so sehr in seine Gedanken versunken, daß er die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht bemerkt (Abb. 563-567). Manchmal blickt er aber auch in den Realraum des Betrachters: skeptisch und fragend bisweilen (Abb. 561 f) oder geistesabwesend und von einer inneren Sehnsucht erfaßt (Abb. 575 ff). Bisweilen scheint es, als verfüge er über seherische Kräfte, mit denen er den Betrachter förmlich „durchschaut“

(Abb. 568-572). Erst auf den ganz- und dreiviertelfigurigen Bildnissen von Carlo als stehendem Rückenakt aus der Zeit Ende 1990/Anfang 1991 hebt sich allmählich der ernste Gesichtsausdruck des Jungen zu einem zaghaften Lächeln (Abb. 583 und Abb. 585). Trotz der freundlicheren Stimmung, die aus diesen Bildern spricht, konnte sich Carlo, solange Castelli mit ihm in Kontakt war, sich von seinem stillen, zurückhaltenden und introvertierten Wesen nie gänzlich befreien.

Was die ikonographischen Dispositionen der Carlo-Porträts angeht, so zeigte Castelli die Bildfigur stets im unmittelbaren Vordergrund. Lediglich die dreiviertel- und die ganzfigurigen Darstellungen – sei es das Bildnis von Carlo als Rocksänger (Abb. 108) oder seien es die schräg von hinten gesehenen Rückenakte von 1991/92 (Abb. 583-587) – geben das Modell mit einer größeren Entfernung zum Betrachter wieder. Dabei wurde die Figur allerdings so monumental ins Bild gesetzt, daß sich rechts und links, oben und unten nur ein geringer Zwischenraum erhalten hat, der Carlo von den Formatgrenzen des Bildes (und damit vom Realraum des Betrachters) trennt. Durch die Nahansichtigkeit, mit der Castelli die Figur wiedergegeben hat, und durch ihre monumentale Erscheinungswirkung erlangen die Porträts von Carlo, gleich ob ganz- oder teilfigurig ausgeführt oder ob im Brust- bzw. Büstenporträt wiedergegeben, eine starke physische Präsenz, die zumal dann, wenn Carlo in den Realraum des Betrachters blickt oder dem Betrachter gar unmittelbar entgegen sieht, dazu tendiert, in den Realraum des Betrachters hinein zu reichen.

Meist wurden die Carlo-Porträts im Umrißlinienstil mit Bleistift oder Ölkreide vorgezeichnet und anschließend mit dem Pinsel farbig überarbeitet. Diese malerischen Ergänzungen der ansonsten überwiegend zeichnerisch definierten Bildfigur konnten – und dies zu allen Zeiten – expansiv erfolgen und so, daß die gesamte Bildfläche weitgehend mit Farbe bedeckt wurde (z. B. Abb. 108, Abb. 552 oder Abb. 584), oder aber sparsam und so, daß sie nur einige wenige Binnenbereiche der Bildfigur akzentuieren (z. B. Abb. 541 ff, Abb. 549 f oder Abb. 577 ff). Beide Varianten gelangten in sämtlichen stilistischen Ausführungen zum Einsatz. Auf einigen *Passion*-Bildern verzichtete Castelli auf die farbliche Behandlung vollständig, was das triste Thema dieser Darstellungen gestalterisch unterstreicht (z. B. Abb. 547 f oder Abb. 554 f). Auf einigen Porträts von 1990 und 1991 besteht die Farbigkeit hauptsächlich aus einer zuvor unabhängig von dem später darüber gelegten Bildmotiv ausgeführten abstrakten Komposition und einigen farbigen Akzenten im Binnenbereich der Figur (z. B. Abb. 568-572). Was die gestalterische Behandlung des Hintergrunds der übrigen Carlo-Porträts betrifft, so ist sie, wie auf anderen Bildern von Castelli auch, entweder völlig ausgeblieben (z. B. Abb. 540 ff oder Abb. 576 f) oder erfolgte in ablesbar gebliebenen Pinselrhythmen, deren Bewegungsrichtungen sich in der Nähe der Bildfigur zunehmend an deren Silhouette, in der Nähe der Formatgrenzen zunehmend am Richtungsverlauf der Bildränder orientieren (z. B. Abb. 544, Abb. 565 f oder Abb. 583). Aufgrund des sparsamen Gebrauchs der Farbe werden viele Carlo-Porträts von graphischen Elementen dominiert. So wirken diese Bilder oft wie übergroße Pinselzeichnungen, nicht aber wie wirklich „malerisch“ ausgeführte Gemälde. Auch flächenbedeckende Untermalungen sind auf diesen Darstellungen weniger häufig anzutreffen, wobei der Hintergrund in diesem Fall meist wie eine unmittelbar hinter der Figur aufragende Wandfläche, manchmal auch wie eine räumlich kaum definierte farbige Nebelwand erscheint, die das Bild nach hinten abschließt (z. B. Abb. 108, Abb. 552 oder Abb. 561).

Auf einigen Darstellungen experimentierte Castelli mit den gestalterischen Mitteln der Abstraktion. Dort wurde das Gesicht von Carlo manchmal bis zur Unkenntlichkeit in farbige Tupfen aufgelöst (z. B. Abb. 559 f) oder aber der Körper der Figur mit zeichnerischen Linienstrukturen versehen, die sich gelegentlich (etwa im Bereich des Augenlides oder entlang der Wange) zu bunten Kleinflächen verdichten (z. B. Abb. 565). Auch jene Darstellungen, auf denen die Figur in gestische Pinselbewegungen aufgelöst (z. B. Abb. 556) oder auf denen sie

in Fingermalerei ausgeführt wurde (Abb. 557), vor allem aber jene Darstellungen, auf denen das Bildnis von Carlo über einer zuvor unabhängig vom Bildmotiv geschaffenen Farbkomposition ausgeführt wurde, zählen zu diesen Experimenten des Künstlers mit den Möglichkeiten der Abstraktion.

Um eine wiedererkennbare Porträtgenauigkeit zu erreichen, bediente sich Castelli fotografischer Ablichtungen als motivische Vorlagen, die er diaskopisch oder nach dem Rasterverfahren auf die Bildfläche projizierte und dort mit dem Pinsel in den Bereich der Malerei bzw. der Pinselzeichnung übertrug (z. B. Abb. 108, Abb. 570 ff oder Abb. 583), oder die er als Bleistiftzeichnung oder mit Ölkreide freihändig aufs Papier bzw. auf die Leinwand transferierte (z. B. Abb. 541 ff oder Abb. 577). Nach dem lebenden Modell arbeitete Castelli in aller Regel nicht, denn der spontane, wie aus dem Moment heraus zustande gekommene körpersprachliche Ausdruck der Figur ist beim Arbeiten nach dem lebenden Modell, das für geraume Zeit in einer bestimmten Pose verharren muß, kaum mit jener natürlichen Leichtigkeit zu bewältigen, auf die es Castelli bei seinen figürlichen Darstellungen stets ankam. Daher bediente er sich gerne der Fotografie als motivischer Bildvorlage, die das Modell selbst dann, wenn es im Rollenspiel den Anweisungen des Künstlers zu folgen hatte, in natürlichen und momentanen Ausdrucksbewegungen zeigen und die er aus einem Fundus ganz nach Belieben auswählen und motivisch wie gestalterisch variieren konnte. Dabei zeigt sich, daß Castelli mit den fotografischen Motivvorlagen meist sehr spielerisch umging: er die abgebildete Figur motivisch isolierte, sie vor einen gestalterisch ausgespart gebliebenen, pinselrhythmisch strukturierten oder aber flächig ausgemalten Hintergrund setzte und sie bald seitenentsprechend, bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben hat. Ach kam es nicht selten zu einer Veränderung des motivischen Ausschnitts, den er auf seinen gemalten und gezeichneten Bildern entweder verkleinerte oder nach eigenem Gutdünken aus der Phantasie heraus erweiterte. Ein sklavisches Festhalten an den motivischen Gegebenheiten der fotografischen Bildvorlagen fand nur selten statt – auf den Carlo-Bildern im übrigen seltener noch als auf anderen figürlichen Darstellungen.

Unter dem Gesichtspunkt des Ikonographischen erweisen sich die Carlo-Porträts oft als Vorläufer für andere Darstellungen. So gehen beispielsweise die 1985 entstandenen Büstenporträts mit der schwarzen Schildkappe ähnlichen Bildnissen mit dem Porträt chinesischer oder philippinischer junger Männer voraus, die Castelli 1986 geschaffen hat (z. B. Abb. 645 ff oder Abb. 650), die Bildnisse von 1991 mit abstraktem Hintergrund einigen ähnlich hinterfangenen Porträt Darstellungen von Alexandra aus dem Jahr 1992 (vgl. hierzu beispielsweise Abb. 570 f mit Abb. 513 oder Abb. 589 mit Abb. 514) oder etwa das Doppelporträt Abb. 581 mit seiner transparenten Überlappung zweier verschiedener Büsten den ab um 1993/94 entstandenen *Revolving Paintings* (z. B. Abb. 958 ff). Es zeigt sich, daß Castelli mit seinen Carlo-Bildern zu neuen ikonographischen, manchmal auch stilistischen Darstellungsformen gefunden hat, die er später auf das Bildnis anderer Personen bzw. auf andere figürliche Motive übertrug. In diesem Sinne haben die Carlo-Bilder, wiewohl sie sich stringent in die Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli einreihen, einen innovativen Charakter. Sie erweisen sich als wichtige Zwischenschritte in der stilistischen wie ikonographischen Entwicklung seiner Bilder.

4.1.2.4 Die Freunde des Künstlers

Carlo war auf den Männerbildern von Castelli die am häufigsten dargestellte Person. Wiewohl der Künstler eine ganze Generation älter war, verband ihn mit dem Jungen über Jahre hinweg eine intensive Freundschaft, weshalb seinen Bildnissen, verdienten sie aufgrund ihrer besonderen Stellung nicht einer gesonderten Betrachtung in einem eigenen Kapitel, auch unter der Gruppe der Darstellungen der Freunde von Castelli hätten eingeordnet werden können. Was die Porträts von Carlo von den Bildnissen der Freunde des Künstlers allerdings unterscheidet, ist der lange Zeitraum, in dem sich Castelli mit diesem Thema beschäftigt hat. Die Darstellungen der übrigen Freunde des Künstlers zeigen die betreffenden Personen nur auf wenigen Bildern, die meist unmittelbar hinter einander entstanden sind. Manche Freunde porträtierte Castelli auf nur einem einzigen Gemälde. So stellen die Porträts seiner Kameraden zwar eine eigenständige Bildaufgabe dar, doch keine, anhand derer Castelli seine Stilsprache entscheidend weiterentwickelte. Das Porträt seiner Freunde war für Castelli eher eine willkommene Motivgelegenheit als eine echte künstlerische Herausforderung. Für die Ikonographie seiner Männerbilder war das Thema der Darstellung der Freunde des Künstlers bei weitem nicht so bedeutsam, wie es die Darstellungen seiner Freundinnen für die Ikonographie des Frauenbildes gewesen sind. Die Gründe hierfür liegen nicht zuletzt darin, daß Castelli zu seinen Freunden meist ein weniger intensives Beziehungsverhältnis unterhalten hat als zu seinen Freundinnen. Auch hat er sich für die äußere Erscheinung seiner Freunde, von den Luzerner Jugendjahren abgesehen, und für deren innere Gestimmtheiten nicht so sehr interessiert wie für das äußere Erscheinungsbild weiblicher Personen und deren Wesensart. Mit anderen Worten: Frauen übten auf Castelli meist eine größere Faszination aus als Männer. So kam es, daß er seine Freunde deutlich weniger häufig porträtierte als seine weiblichen Bezugspersonen und daß er dies in seinen Luzerner Jahren öfters tat als während seiner Zeit in Berlin und in Paris.

Die frühesten Darstellungen der Freunde des Künstlers finden sich in den gemalten Tagebüchern (z. B. Abb. 1 oder Abb. 3 f). Dort erscheinen sie, im kindlich naiven Zeichenstil stark stilisiert wiedergegeben, jedoch eher als figurliche Chiffren denn als porträtgenau erfaßte Bildfiguren. Nur selten weisen sie personenspezifische Erkennungsmerkmale auf, durch die sie auf Anhieb zu identifizieren sind. Nicht anders verhält es sich auf den kleinplastischen Modellen aus Ton, auf denen Castelli etwa seinen Freund Ueli in so starker gestalterischer Vereinfachung wiedergegeben hat, daß seine individuellen physiognomischen Merkmale nicht zu erkennen sind (Abb. 13). Auch hierbei handelt es sich um eine figurlich repräsentierte Chiffre, die zwar Ueli meint, ihn aber nicht wiedererkennbar porträtiert.

Erst auf den Aquarellen von 1973 wurden die Freunde des Künstlers porträtgenau wiedergegeben – überraschend detailgetreu dabei, was auf den Einfluß von Franz Gertsch und die Malerei des Fotorealismus zurückzuführen ist, deren diaskopische Arbeitsmethode sich Castelli mittlerweile unter einigen werktechnischen und bildästhetischen Modifikationen zu eigen gemacht hat (z. B. Abb. 52 f oder Abb. 55 f). Auf diesen Bildern schilderte Castelli seine Freunde als heitere und ausgelassene Frohnaturen, die unbekümmert und sorglos durchs Leben gehen, die sich einen Spaß daraus machen, ihre Gesichter zu schminken, in Frauenkleider zu schlüpfen und sich mit effeminierten Gesten provokativ in Szene zu setzen. Statt an diesem Thema weiterzuarbeiten, beschäftigte sich Castelli jedoch bald immer intensiver mit seiner eigenen Person und mit dem Bildnis seiner selbst im Rollenspiel. Auch die fotografische Selbstinszenierung wurde für Castelli jetzt immer wichtiger, so daß er über all diesen Aktivitäten das Porträt seiner Freunde als bildnerische Aufgabe völlig aus den Augen verloren hat. Erst nach seinem Umzug nach Berlin entdeckte er durch seine Zusammenarbeit mit Salomé das Männerbildnis

wieder und begann er jetzt damit, unabhängig von den gemeinschaftlich unternommenen Projekten und den daraus hervorgegangenen Kollektivarbeiten, unabhängig auch von den Rollenselbstporträts bzw. den Selbstporträts des Künstlers an der Seite von Salomé, seinen Kollegen im Einzelbildnis zu porträtieren.

Das früheste Salomé-Porträt zeigt den Freund des Künstlers im Rollenspiel als Transvestit (Abb. 590). Dabei trägt er ein eng anliegendes rotes Korsagenkleid mit schmalen Trägern und seitlich angebrachter goldener Spange sowie auf dem Kopf eine langhaarige blonde Perücke mit Perlenapplikation über der Stirn. Er ist mit seinem Oberkörper im halben Profil nach links wiedergegeben, hat seinen Kopf allerdings so sehr zur Seite gewendet, daß das Gesicht beinahe im halben Profil nach rechts zu sehen ist. Sich vor dem Betrachter kokett in Pose zu setzen, vollführt er einen kessenen Hüftschwung. Dazu hat er seine Hände lasziv an den Hintern genommen und schaut er mit stark geschminkten Augen schräg nach unten – dorthin, wo der Hüftschwung seine stärkste Ausprägung erfährt: im Bereich des Gesäßes. Seinen Mund hat Salomé mit den rot geschminkten und durch Lipgloss zum Glänzen gebrachten Lippen weit genug geöffnet, um in ekstatischer Verzückung einen gellenden Laut ausstoßen. Zu sehen ist Salomé als Halbfigur vor einem abstrakt gemusterten Hintergrund, der aus einer dunkelblauen Grundfläche besteht und hellblaue und pinkfarbene Schlieren aufweist, aber auch einige aus Blattgold geschaffene Strukturen, die an ein vegetables Muster erinnern und an stilisiert wiedergegebene Pflanzen. Vermutlich handelt es sich bei diesem Hintergrundmuster um eine Tapete oder um ein großformatiges Plakat, das hinter der Figur an der Wand hängt. Umrundet wird die Szene von einem roten Rahmen, der mit schwarzen und gelben Farbspuren versehen ist, allerdings nur entlang der oberen und der seitlichen Formatgrenzen verläuft, nicht indes entlang der unteren Formatgrenze, so daß der Eindruck entsteht, es handele sich bei dem Gemälde um einen eng gefaßten motivischen Ausschnitt, der sich unterhalb des Bildgevierts zu einem hochrechteckigen Ganzen fügt. Salomé wird vom Betrachter wie durch ein Fenster oder wie unter einem Türrahmen gesehen, wobei in einer Umkehrung der Verhältnisse der Betrachter von Außerhalb in das Innere jenes Raumes schaut, in dem sich die Bildfigur kokett seinen Blicken präsentiert.

Stilistisch entspricht dieses Porträt ganz der Art der Bilder von Castelli aus der Zeit gegen Ende der 70er Jahre. Es zeigt einen motivisch eng gefaßten figürlichen Ausschnitt vor dem Hintergrund einer dunklen, amorph gemusterten Wand. Die Bildfigur selbst und ihre binnengliedernden Elemente – das sind in erster Linie die Organe des Gesichtsfelds sowie die Umrisse des roten Korsagenkleids – werden von einer schwarzen Kontur umrissen, die in ihrer Geschlossenheit entfernt an den *Style Cloissonné* von Emile Bernard und Paul Gauguin erinnern oder an die später von Max Beckmann geübte Praxis, die einzelnen Bildelemente und ihre Teilbereiche durch blaue oder schwarze Umrißlinien gegen einander abzugrenzen. Das Inkarnat der Figur wurde in einem hellen Rosa wiedergegeben, das im Bereich seiner schattigen Partien ins Rote überspielt und im Bereich seiner hellen Regionen mit Weiß gelichtet wurde. Im Hintergrund kommt der Lieblingskontrast von Castelli erneut zum Einsatz: der Kontrast von Hellblau und Rosa, der hier allerdings um dunkelblaue und schwarze Werte ergänzt wird. Die Figur selbst erhält ihre farblichen Akzente durch das mit gelber Farbe wiedergegebene Haar und durch das rote Korsagenkleid, wobei das rote Kleid mit rosa und gelben Tupfen überzogen ist, die auf die Materialbeschaffenheit des in sich funkelnden und glitzernden Paillettenkleides hinweisen.

Der Farbauftrag erfolgte mit Kunstharzfarbe von mittlerer Viskosität. Dabei wurde die Pigmentmasse nicht pastos, aber auch nicht wirklich dünnflüssig auf die Bildfläche gebracht. Sie wurde mit genügend Lösungsmittel vermischt, um während des Arbeitens einige Farbleckse und Rinnsale auf der Leinwand zu hinterlassen. Diese wurden als eigenständige Ausdruckswerte absichtlich auf der Bildfläche stehen gelassen. Mit der Vorherrschaft der Farben Rot, Rosa und Gelb neben Schwarz und einem fast schwarzen Blau, auch im Hinblick auf die Ver-

wendung matt funkelnden Blattgoldes, steht dieses Bildnis zwischen den Gemälden von 1977/78 (z. B. Abb. 107 ff) und denen aus dem weiteren Verlauf des Jahres 1979 (z. B. Abb. 715). Was den mondänen, lasziven und koketten Ausdruck der Figur angeht, knüpft dieses Rollenporträt an die 1978 entstandenen Darstellungen von Irene an, auf denen die junge Frau als extravagante und erotisch gestimmte *Femme fatale* zu sehen ist (Abb. 115 f).

Von deutlich anderer Art ist das 1980 geschaffene Gemälde *Roter Lift*, auf dem Salomé nicht im Rollenspiel, sondern in seiner natürlichen Repräsentation zu sehen ist (Abb. 591). Dort befindet er sich mit nacktem Oberkörper und einer hellblauen Jeanshose bekleidet im Innern eines rot lackierten Lastenaufzugs, der durch das blendende Licht einer in einem querrchteckigen Kasten untergebrachten Neonröhre hell beleuchtet wird. Rechts und links von diesem Kasten scheint sich Salomé mit beiden Händen an der Aufzugsdecke festzuhalten. Dabei bilden seine Arme einen rechten Winkel, wobei die Oberarme waagrecht zur Seite genommen wurden und die Unterarme senkrecht nach oben weisen. Der obere Abschluß des Fahrstuhls deckt sich mit der oberen Formatgrenze des Bildes. Das Licht, das von dem querrchteckigen Kasten ausgeht, ist so hell, daß es die ganze Szene in einen verschwommenen Farbnebel auflöst, der von unten nach oben immer diffuser wird. Selbst die Figur an sich beginnt unter dem grellen Licht zu eskamotieren. Statt Salomé in kräftigen Tönen wiederzugeben und mit klar gezogenen Konturen präzise zu definieren, zeigte Castelli ihn so, als würde er sich durch das Gegenlicht dem visuellen Zugriff des Betrachters entziehen. Durch den transparenten Schimmer hat man den Eindruck, als wäre die Bildfigur nicht von dieser Welt. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst und von meditativer Diesseitsentrücktheit. Die Haltung der Arme mutet wie eine Beschwörungsformel an. Nicht nur der halb nackte Körper, die ganze Szene wirkt sphärisch und transzendental. Beinahe scheint es, als befände sich Salomé im Zustand der Trance. Das Fahren in einem Lift wird zur Metapher. Wie in einem Traum, der verschlüsselte Bedeutungsinhalte in realweltlich gesehene Tagesreste kleidet, steht das Fahren mit dem Lift sinnbildlich für eine Veränderung der Bewußtseinssebene des Porträtierten, der mit erhobenen Armen in eine höhere Sphäre emporzusteigen sucht oder aber – je nach Sichtweise – aus höheren Regionen herabgleitet in die Tiefenschichten des Ich. Die verminderte Greifbarkeit der Figur läßt sie wie in einem Zustand des Übergangs erscheinen: nicht (oder noch nicht) dem Hier und Jetzt der Bildwirklichkeit zugehörig, aber auch nicht (oder noch nicht) ganz aus ihr verschwunden.

Gestalterisch knüpfte Castelli mit diesem Gemälde an seine Selbstporträts von 1976 an, auf denen er das Bildnis oder den Torso seiner selbst wie durch einen dichten Nebelschleier gesehen wiedergegeben hat (Abb. 84-94). Allerdings ersetzte er die dort in unzähligen Lagen ausgeführte Schichtenmalerei jetzt durch eine eruptive Malweise, die in ihrer gestischen Kraft geprägt ist von jenem impulsiven Ausdruck, zu dem Castelli seit 1977/78 in immer stärkerem Maße gefunden hat und der ab um 1978/79 zu einem charakteristischen Wesensmerkmal seines künstlerischen Schaffens geworden ist (vgl. hierzu etwa Abb. 114 ff oder Abb. 715). Mit breiten Pinseln bedeckte er in energisch geschwungenen Bewegungen das überlebensgroße Bildformat mit roten, rosa und weißen Farben, die im Bereich der Lampe mit gelben und im Bereich der Hose mit hellblauen Valeurs kontrastiert wurden. Die in eruptiven Bewegungen energisch auf die Leinwand gebrachte Malweise steht dabei in einem Gegensatz zu der milden Farbigkeit dieses Gemäldes und zu dem Motiv der in kontemplativer Ruhe gezeigten Bildfigur. Dieser Gegensatz erweist sich allerdings keineswegs als störend. Es ist interessant zu beobachten, wie sich aus dem scheinbar beliebig auf die Leinwand geklatschten Pinselgewitter die figürliche Szene herausschält und in überraschend porträtgenau das Bildnis von Salomé zu erkennen gibt, dessen Figur sich dem Betrachter erst mit einigem Abstand zu dem monumentalen Gemälde erschließt. *Roter Lift* ist eines jener Bilder, mit denen sich Castelli auf die Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion begeben hat. Die gestalterische Nähe dieses Gemäldes zur Malerei des Informel ist nicht zu übersehen. In diesem Sinne versteht sich das Porträt

von Salomé hier zugleich auch als Bekenntnis des Künstlers zu den gestalterischen Ausdrucksformen der reinen Malerei. Mit seinem gegenständlichen Motiv geht dieses Bild allerdings weit über die inhaltlichen Anliegen des abstrakten Expressionismus hinaus. Es versteht sich nicht als seismographische Entladung der inneren Gemüthsstimmungen des Künstlers, sondern definiert sich über das figürliche Motiv an sich und über die mentalen Dispositionen der Bildfigur. Wiewohl dieses Gemälde angesichts seiner milden Farbigeit in der kleinformatischen Reproduktion eher gelinde erscheinen mag, zählt es mit seiner kraftvollen gestalterischen Ausführung doch zu den expressivsten Werken von Castelli aus der Zeit um 1980.

Beide Porträts, das 1979 geschaffene in Abb. 590 ebenso wie das zuletzt genannte in Abb. 591, zeigen Salomé auf monumentaler Leinwand formatfüllend ins Bild gesetzt. Als Halbfigur erscheint er im unmittelbaren Vordergrund dem Betrachter frontal gegenüber. Auf beiden Bildern wird er in pathetischen Ausdrucksbewegungen wiedergegeben, das eine Mal im Rollenspiel, wobei sich die körpersprachliche Exaltation auf die Selbstinszenierung der Bildfigur und ihre laszive Effemination bezieht, das andere Mal in natürlicher Repräsentation mit introspektiv auf sich selbst konzentriertem körpersprachlichem Ausdruck. Auf beiden Bildern wird Salomé – wenngleich in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen – als selbstbewußte, ichbezogene und reflexive Persönlichkeit mit starker körperlicher Ausstrahlung charakterisiert. Auffallend an den beiden Bildern ist, daß sie unterschiedliche, ja geradezu konträre Facetten der Persönlichkeit von Salomé vorstellen: Im einen Fall sein extrovertiertes, kokettes und heiteres Wesen (Abb. 590), im anderen Fall seine introvertierte und ernste Art (Abb. 591). Nicht nur der langen blonden Haare auf der einen und des kahl geschorenen Hauptes auf der anderen Darstellung wegen, nicht nur wegen der auf dem einen Gemälde überzeugend zur Ansicht gebrachten weiblichen Rundungen und des auf dem anderen Gemälde unverkennbar männlich gebauten Körpers, sondern gerade wegen der unterschiedlichen Charaktere, die auf diesen Bildern zum Ausdruck gebracht werden, möchte man fast meinen, sie seine nach verschiedenen Modellen geschaffen worden. Und doch zeigen sie ein und die selbe Person: Salomé, der es von jeher verstanden hat, diverse Facetten seiner Selbst in unterschiedlichen Situationen zum Ausdruck zu bringen.

Ebenfalls 1980 schuf Castelli zwei monumentale Gruppenporträts, auf denen er die Bandmitglieder der *Geilen Tiere* in ihrer natürlichen Repräsentation wiedergegeben hat (Abb. 592 f). Dabei zeigte er die Musiker, zu denen auch er selbst und Salomé gehörten, nicht während eines öffentlichen Auftritts oder einer Probe, sondern in der privaten Umgebung eines Umkleideraums. Abgekämpft und etwas müde haben sie sich vor den Metallschränken und Eisenspinden der Garderobe fürs Gruppenbild in Pose begeben. Auf dem mit schwarzer Farbe teilweise mit dem Pinsel, teilweise mit Sprayfarbe ausgeführten, aus vier Leinwänden zusammengesetzten Gemälde Abb. 592 erkennt man von links nach rechts den Schlagzeuger Udo Jünemann, der noch die dunkle Sonnenbrille auf der Nase trägt, mit der er bis eben auf der Bühne gestanden hat, und ein weißes Handtuch über seine linke Schulter geschlagen hat, das ihm nach seinem Auftritt als Schweißtuch dient, schräg vor ihm im ärmellosen T-Shirt und mit aufgestütztem Kopf den zweiten Sänger Luis Walter, rechts dahinter neben Udo Jünemann Luciano Castelli mit nacktem Oberkörper und leicht verrutschter Binde, die er sich für seinen Auftritt um die Stirn gebunden hat. Rechts hinter Castelli beugt sich im ärmellosen Body Eschi Rehm in die Szene, der kurz geschorene Keyboarder und Gitarrist, der mit seinem hohen Haaransatz und den schwarz geschminkten Augen ein martialisches Aussehen hat und nach dem Auftritt der Gruppe scheinbar über die größten Energiereserven verfügte. Rechts außen sitzt, im Profil nach links gesehen und seinen Kopf bildauswärts in Richtung des Betrachters wendend, Salomé mit dunkler Pilotenbrille und wuscheliger Langhaarperücke. Seine Beine hat er lässig übereinander geschlagen. Er trägt bis zu den Oberschenkeln reichende halterlose Strümpfe und ein hier allerdings kaum

zu erkennendes x-förmig geschnittenes Ringershirt. Insgesamt wirkt das Gruppenporträt mit dem natürlichen körpersprachlichen Ausdruck der Bildfiguren wie aus dem Leben gegriffen. Ebenso verhält es sich bei der zweiten Fassung, die Castelli mit roter Farbe auf weißem Grund ausgeführt hat und auf der die Bandmitglieder in etwas veränderter Anordnung mit den selben Kostümen und in der gleichen räumlichen Umgebung zu sehen sind (Abb. 593). Tatsächlich gehen diese Gruppenporträts motivisch auf einige Fotos zurück, die nach einem Auftritt der *Geilen Tiere* in der Garderobe entstanden sind (Abb. 594-597). Dabei verhalten sich die Bandmitglieder völlig ungezwungen und so, wie es ihrem natürlichen Wesen entsprochen hat. Auf den Fotos scheint es, als hätten die Musiker ihre Unterhaltung unterbrochen, um sich für den Augenblick der Aufnahme statt der geselligen Runde dem Fotografen zu widmen. Dennoch wirken die Bildfiguren spontan, unbefangen und trotz des Bühnenausfits, das sie noch tragen, natürlich, ungezwungen und lebensnah – auf den Fotos nicht anders als auf den nach ihnen als motivische Vorlagen ausgeführten Gemälden. Obschon die Musiker ihre Aufmerksamkeit bildauswärts in Richtung des Betrachters wenden, hat man nicht den Eindruck, sie würden sich demonstrativ in Szene setzen. Diese Gruppenbilder verstehen sich als Zeugnisse eines spontan aus dem Leben gegriffenen spontanen Augenblicks.

Das mit roter Farbe ausgeführte Gruppenporträt Abb. 593 ist mit dem Schriftzug „geile Tiere Berlin“ überschrieben und verleiht dem in sparsamen Bewegungen brachial auf die Leinwand geklatschten Bild etwas Plakatives. Tatsächlich haben diese Darstellungen etwas von der Erscheinungsästhetik von Plattencovern oder Werbeplakaten, und es ist durchaus denkbar, daß Castelli sie in der Absicht geschaffen hat, sie eines Tages auf den Umschlag einer Schallplatte oder auf Konzertplakate drucken zu lassen. Allerdings ist es dazu nie gekommen. Was die gestalterische Behandlung dieser Gruppenporträts betrifft, so fällt auf, daß sie geradezu minimalistisch ausgeführt wurden. Genaugenommen handelt es sich bei ihnen um riesige Pinselzeichnungen, die sich in erster Linie über die Konturen der Bildfiguren und deren räumlicher Umgebung definieren und die lediglich mit einer einzigen Farbe (Schwarz bzw. Rot) geschaffen wurden. Mit der dynamisch bewegten Pinselführung und der expressiven Kraft, in der die Farbe unter dem Austritt von Klecksen und dünnflüssig über die Bildfläche sich ziehenden Rinnsalen auf die Leinwand geschlagen wurden, stehen diese allerdings ins monumentale Format übertragenen Bilder der japanischen Tuschalerei näher als der europäischen Malereitradition. Alleine in den manchmal ruppigen Pinselbewegungen, die sich aus der begrenzten Farbaufnahmefähigkeit der Pinsel ergeben haben, sowie in den riesigen Bildformaten unterscheiden sie sich von der leicht übers Papier gezogenen Pinselzeichnung der japanischen Tuschalerei. Im Grunde definieren diese Darstellungen ihr figürliches Motiv durch nichts anderes als durch die Umrißlinien des Gesehenen und durch eine strikte Trennung zwischen Licht und Schatten. Die Treffsicherheit, mit der Castelli sich selbst und die übrigen Musiker im Umrißlinienstil porträtierte, mit der er ihre körperbaulichen, mimischen und kostümischen Merkmale sowie die Schatten wiedergegeben hat, die sich aus der hellen Beleuchtungssituation ergeben haben, läßt die Figuren und die hinter ihnen als flache Schrankwand gezeigten Spinde plastisch erscheinen, lebensecht und real. In ihrer raumgreifenden Erscheinungswirkung unterscheiden sich diese Gruppenporträts von der Bildkunst des Fernen Ostens und erweisen sie sich schließlich doch als solche der europäischen Darstellungskunst verpflichtete Bilder.

Parallel zu den beiden Gruppenporträts schuf Castelli eine Reihe einfiguriger Büstenporträts, auf denen die Bandmitglieder der *Geilen Tiere* jeweils in ihrem charakteristischen Bühnenausfit wiedergegeben wurden. Sich selbst porträtierte Castelli in dieser Reihe mit rot geschminkten Lippen, schwarz umrandeten Augen und jenem weißen Tuch um die Stirn, das er auf der Bühne getragen hat und dessen eine Ecke ihm dreieckförmig vor die Augen fiel (Abb. 598). Eschi Rehm porträtierte er mit rot bemalten Lippen, geschminkten Augen und jenem

breiten Streifen auf der Wange, den er sich manchmal mit Schuhcreme übers Gesicht gezogen hat (Abb. 599). Salomé porträtierte er mit Langhaarperücke und einer dunklen Sonnenbrille auf der Nase, unter der er mit entspanntem Gesichtsausdruck dem Betrachter lässig entgegenblickt (Abb. 600). Das zuletzt genannte Porträt wurde mit Sprayfarbe vor motivisch neutral gebliebenem weißen Hintergrund ausgeführt. Alleine entlang des oberen Bildrandes zieht sich eine in der Mitte jäh unterbrochene schwarze Linie, deren Ende ein amorph gerundeter schwarzer Fleck markiert, von dem aus sich zähfließende Rinnsale nach unten ziehen. Die beiden anderen Porträts wurden rechts durch einige kalligraphisch geschwungene Pinselrhythmen ausgefüllt, die einander überkreuzen, aber doch nicht so eng bei einander liegen, daß sie sich zu flächigen Farbfeldern verdichten. Dennoch wirken die mit schwarzer oder mit roter Farbe ausgeführten Pinselrhythmen wie die gestalterische Andeutung eines Schlagschattens, den die Porträtierten auf eine hinter ihnen in die Höhe ragende Wandfläche zu werfen scheinen.

Auch diese Büstenporträts definieren das figurliche Motiv aus den linearen Strukturen der Umrißlinien. Eine Differenzierung zwischen Licht und Schatten findet hier allerdings nicht statt, auch keine gestalterische Unterscheidung zwischen hellen und dunklen Partien, die auf den organischen Wechsel der Höhlungen und Wölbungen des Oberflächenreliefs der Porträtierten hindeuten würden. Trotzdem wirken auch hier die Bildfiguren lebendig und plastisch, was zum einen an der Treffsicherheit liegt, mit der ihre Konturen wiedergegeben wurden, zum andern aber auch – so paradox es klingen mag – an dem fragmentarischen Aufbrechen dieser Umrißlinien. Dort nämlich, wo das Licht besonders hell auf die Büste trifft, blieb die Kontur gestalterisch ausgespart. Dies läßt sich etwa im Bereich der Nasenkuppe auf dem Porträt von Salomé beobachten oder im Bereich seiner dem rechten Bildrand zugewandten Stirn (Abb. 600). An der gleichen Stelle blieb auch die Stirn von Eschi Rehm ohne Umrißlinie (Abb. 599). Statt pinselzeichnerisch angedeutet zu werden, ergab sich die Stirn hier gewissermaßen als Negativform durch die Innenkante des mit roter Farbe ausgeführten Hintergrunds. Auch die Nasenkuppe selbst blieb von der schwarzen Umrißlinie ausgespart. Im Hinblick auf die gestalterische Wirkung mit am interessantesten indes sind die Partien der Nasenflügel. Sie blieben als Umrißzeichnung gleichermaßen ausgespart – und zwar auf allen drei hier gezeigten Blättern. Lediglich die Unterkante der Nasenflügel sind als Silhouette mit schwarzer Farbe wiedergegeben, nicht aber der halbrunde Bogen ihrer Flanken, die der Betrachter nach dem Prinzip der ergänzenden Wahrnehmung gedanklich vervollständigt. Nicht nur in den Bereichen der Nase und der Stirn resultiert die Präsenz des Porträtierten aus einem solchen Wechsel von gestalterisch ausgeführten und gestalterisch ausgespart gebliebenen Partien, sondern die ganze Büste setzt sich auf diesen Darstellungen jeweils aus entsprechenden Rhythmen zusammen. So sind es nicht die gestalterischen Mittel an sich, die den Porträtierten den Anschein einer starken physischen Bildpräsenz verleihen, sondern die kognitiven Prozesse der ergänzenden Wahrnehmung des Betrachters, dem in diesem Sinne ein „aktives“ Sehen abverlangt wird.

Was den mimischen Ausdruck der Büstenporträts angeht, so sind auch sie – den großformatigen Gruppenbildern vergleichbar – von natürlicher Referentialität. Selbst wenn Eschi Rehm mit dem mimischen Ausdruck eines Sängers wiedergegeben wird, wirkt sein Bildnis authentisch und unartifizuell (Abb. 599). All seine Konzentration, so scheint es, gilt seinem eigenen Gesang. Auch Luciano Castelli gibt sich auf seinem Selbstbildnis ganz in sich selbst vertieft (Abb. 598). Mit den schwarz umrandeten Augen und dem nach unten gesenkten Blick macht er einen etwas müden Eindruck. Dabei wirkt er geistesabwesend und ausgepowert zugleich. Seine Lippen hat er regungslos verschlossen, sein Gesicht bleibt ohne mimische Exaltationen. Auch das Gesicht von Salomé präsentiert sich dem Betrachter ohne besonderen mimischen Ausdruck (Abb. 600). Gefühlsneutral und abgeklärt schaut er durch seine dunklen Augengläser hindurch dem Betrachter entgegen. Dabei wirkt er ruhig, ernst und

gelassen. In seinem Bühnenoutfit gibt sich Salomé auf diesem Bildnis ebenso wie auf der fotografischen Ablichtung, die dieser Darstellung motivisch zugrundeliegt (Abb. 596), so wie er ist.

Diese Darstellungen sind, obschon durch die Aufschrift „Geile Tiere“ als die Bildnisse von berühmten Musikern ausgewiesen, keine theatralisch inszenierten Starporträts, sondern zeigen den Künstler und seine Musikerfreunde ohne körpersprachliche oder mimische Exaltationen in natürlicher Authentizität. Es scheint Castelli wichtig geworden zu sein, seine Freunde nicht in der exaltierten Inszenierung ihrer selbst abzubilden, wie dies auf dem frühen Salomé-Porträt von 1979 noch der Fall gewesen ist (Abb. 590), sondern sie selbst dann, wenn sie – wie im Fall der *Geile Tiere*-Porträts – in einem außergewöhnlichen, nicht alltäglichen Lebenszusammenhang zu sehen sind, in der natürlichen Erscheinung ihres wahren Ich zu porträtieren.

Die natürliche Referentialität des unverstellten Ich ist auch das Thema der Porträts von Rico Castellano, eines etwa 30jährigen Asiaten, mit dem Castelli 1985 während seines Aufenthalts auf den Philippinen Freundschaft geschlossen hat und der ihm und seiner Geliebten Birgit Hoffmeister bei der Verwirklichung des Films *Piratin Fu* als Gehilfe und als Dolmetscher zur Seite stand (Abb. 601). Castelli porträtierte Rico 1986 nach der Vorlage des am Strand von Puerto Calera entstandenen Polaroidfotos Abb. 601 in seiner Rolle als Pirat. Er tat dies 1986 auf einem Siebdruck rechts außen im Büstenporträt vor dem Bildnis Irenes in deren Aufmachung als Piratin Fu (Abb. 602) und zuvor auf zwei um 1985/86 geschaffenen Büstenporträts, die Rico als Einzelperson im Kopf- bzw. im Büstenporträt wiedergeben (Abb. 603 f). Dort zeigte Castelli seinen philippinischen Freund aus nächster Nähe in seiner Rolle als Pirat mit entsprechender Gesichtsbemalung. Anders als auf der fotografischen Motivvorlage blickt Rico auf den Gemälden allerdings nicht dem Betrachter entgegen, sondern aus leicht in die Höhe gerichteten Augen heraus seherisch in die Ferne. Seine individuellen Gesichtszüge – die etwas wulstigen Lippen, die fleischige Nase, die im Bereich der Brauen leicht vortretende, darüber flach geformte hohe Stirn, die großen Wangenknochen und das rundlich geformte Kinn – wurden auf beiden Gemälden porträtgenau wiedergegeben. Der mimische Ausdruck des Porträtierten ist ernst, doch nicht grimmig, eher etwas unsicher, vielleicht ein wenig ängstlich dabei und so, als würde ihm das, was er jenseits des Bildausschnitts zu sehen bekommt, einige Sorgen bereiten. So fand auf diesen Gemälden im Vergleich zur fotografischen Bildvorlage eine motivisch zwar nur geringfügig sich auswirkende, inhaltlich jedoch deutlich sich bemerkbar machende Veränderung des mimischen Ausdrucks statt, die dem ruhigen, verfeinerten und zurückhaltenden Wesen von Rico näher kommt als die fotografische Bildvorlage.

Das erste Gemälde steht koloristisch noch ganz unter dem Eindruck der bunten Farben, die unter dem kräftigen Licht auf den Philippinen eine stärkerer Leuchtkraft haben als in der europäischen Heimat des Künstlers (Abb. 604). Die Umriss der Büste wurden mit breitem Borstenpinsel in dunklem Preußischblau auf die Leinwand gebracht und nach der Ausführung des Inkarnats verschiedentlich mit Schwarz wiederholt. Das Inkarnat selbst wurde mit breiten Pinseln in gelblich schimmerndem Ocker ausgeführt. Die halb offenen Lippen leuchten in kraftvollem Karminrot, ebenso die Bemalungen des Gesichts unterhalb der Wangenknochen und entlang der Mittelsenkrechten des Kopfes von der Stirn bis zur Nasenkuppe. Insgesamt erfolgte die Bemalung des Gesichts in großzügig über die Bildfläche geführten Bewegungen, deren Verlaufsrichtungen dem organischen Oberflächenrelief des Porträtierten entsprechen und – pinselzeichnerisch eher denn malerisch – an zahlreichen Stellen das Weiß der darunter unbehandelt gebliebenen Leinwand hervorscheinen lassen. Gestalterisch ausgespart geblieben sind auch die Mundöffnung und die Augäpfel, deren Pupillen mit dunkelblauer und mit schwarzer Farbe wiedergegeben wurden. Das um die Stirn gebundene blaue Band und die strähnig darüber ins Gesicht fallenden Haare wurden ebenfalls in manchmal schwarz schimmerndem, manchmal blau leuchtendem Preußischblau wie-

dergegeben. Dabei erfolgte der Farbauftrag in gestisch bewegten Pinselzügen, wodurch sich die Farbe manchmal versehentlich in kurzen Rinnsalen über die Leinwand ergießt. Der Hintergrund dieses Bildes wurde abstrakt aufgefaßt. Die zwischen dem Kopf und den Formatgrenzen ausgeschiedenen Felder wurden jeweils in einer anderen Farbe ausgemalt: links außen in einem feurigen Chromoxidgrün, das mit seinen farblichen Verdichtungen bisweilen ins Schwarze überspielt, rechts oben in einem leuchtenden Gelb und rechts unten in einem strahlenden Ultramarin. Die Bewegungsrichtungen, in denen Castelli den Pinsel über die Leinwand zog, orientieren sich in der Nähe des Kopfes zunehmend an dessen Silhouette und in der Nähe zu den Formatgrenzen zunehmend an deren senkrechten oder waagerechten Verlaufsrichtungen. Durch diese Änderungen der Pinselrichtung wird ein fließender Übergang zwischen dem Bildgeviert mit seinen harten Außenkanten und den rundlichen Formen des Kopfes der Bildfigur in ihrer strählig durcheinander geratenen Haare geschaffen.

Das Ende 1985/Anfang 1986 entstandene querformatige Bildnis *Rico Pirat* ist gestalterisch von anderer Art (Abb. 603). Man spürt, daß es zu einer Zeit geschaffen wurde, da strenge Fröste die Stadt Berlin in eine rauherüberzogene Landschaft verwandelt haben. Stilistisch knüpfte Castelli mit diesem Gemälde an die wenige Monate zuvor geschaffene Darstellung *Sklavin* an (Abb. 453), auf der sich der Künstler einer dünnflüssigen Schichtenmalerei bediente. Allerdings wichen die feurigen Töne des Bildes der Sklavin hier einer zarten Farbigkeit, die infolge des dünnflüssigen Auftrags und einiger halb transparent erfolgter weißer Übermalungen ins Gläserne überspielt. Zu sehen ist Rico im Büstenporträt. An den rechten Bildrand geschoben erstreckt sich hinter ihm die Bucht von Puerto Calera mit ihren ausgedehnten Wäldern. Links über dem Horizont erkennt man, mit hellblauen und gelben Farben wiedergegeben, die große Wolke, die auf dem Foto, das diesem Gemälde motivisch zugrundeliegt, hinter dem Rücken von Birgit am Himmel prangt (Abb. 601). Insgesamt verbreitet das Gelb, das den Himmel durchzieht und sich zugleich auf der Wasseroberfläche des Hintergrunds als gelblicher Schimmer spiegelt, eine milde Atmosphäre, die auf die frühabendliche Stimmung der fotografischen Bildvorlage anspielt. Ansonsten sind die Farben auf diesem Gemälde von kalter Erscheinungswirkung. Das Wasser wurde in hellem Preußischblau wiedergegeben, die Waldzone mit einem bläulich schimmernden Chromoxidgrün und der Himmel neben den hellblauen Akzenten mit einem ins Violette überspielenden Preußischblau. Dabei wurden die Farben so dünnflüssig aufgetragen, daß unter ihnen das Weiß der Leinwand hervorscheint und an einigen Stellen die mit rosa Pastellkreide ausgeführte Vorzeichnung. Auch gibt es immer wieder solche Stellen, die von der Farbe unbedeckt geblieben sind und an denen das Weiß der Leinwand hervortritt. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels verlaufen überwiegend waagerecht. Bisweilen weisen sie einige Bogenschwünge auf, manchmal wurden sie zickzackförmig angeordnet. Rasch und impulsiv auf die Leinwand gebracht, spielen sie entlang der seitlichen Formatgrenzen manchmal ins Vertikale über, während sie sich entlang der Silhouette der Bildfigur mitunter an deren Verlaufsrichtungen orientieren. Abschließend wurde der gesamte Hintergrund mit weißer Farbe hauchzart übermalt – in Bewegungsrichtungen, die sich im oberen Bildbereich überwiegend horizontal, in der unteren Bildhälfte überwiegend vertikal ausrichten.

Ausgenommen von der weißen Übermalung ist alleine die Büste selbst. Auch diese wurde in transparent schimmernden Farben ausgeführt: in einem ins Violette überspielenden Preußischblau, das an den dunklen Partien der Büste beinahe schwarz erscheint, an seinen hellen Partien fliederfarben schimmert und durch die Beimischung von Weiß in ein helles Lila bzw. durch die Beimischung von Rot in ein violett tönendes Rosa überspielt. Unterhalb der Wangenknochen wurde das Antlitz von Rico mit der roten Gesichtsbemalung wiedergegeben, die bereits auf dem Porträt Abb. 604 an entsprechender Stelle zu sehen war. Auch die wulstigen Lippen wurden mit zart schimmernder roter Farbe wiedergegeben und durch weiße Aufhellungen zum Glänzen gebracht. Auf die

Darstellung der roten Mittelsenkrechten, die sich von der Stirn über das Nasenbein bis zur Nasenkuppe zog, hatte Castelli diesmal verzichtet, nicht aber auf die Darstellung der weißen Gesichtsbemalung, die auf der fotografischen Motivvorlage als schmale Grade auf dem Gesicht von Rico zu erkennen ist, deren Darstellung auf dem Gemälde Abb. 604 allerdings ausgespart geblieben ist. Mit den weißen Graden entlang der inneren Augwinkel, oberhalb der Augenbrauen und seitlich der Nasenflügel korrespondiert schließlich auch die weiße Konturlinie des T-Shirts, das Rico anlässlich der fotografischen Aufnahme getragen hat und dessen halbrund genähter Ausschnitt mit einer dem Kragen parallel verlaufenden Linie gemustert gewesen ist (Abb. 601).

Was die charakteristischen Erscheinungsmerkmale des Gesichts betrifft, die Höhlungen und Wölbungen seines Oberflächenreliefs ebenso wie die Treffsicherheit der Umrisse des Kopfes insgesamt und der Organe des Gesichtsfelds, ist das Gemälde *Rico Pirat* deutlich porträgenauer ausgefallen als das gestalterisch vergrößert ausgeführte Kopfporträt Abb. 604. Beide Darstellungen versuchen, nicht nur einen Eindruck vom äußeren Erscheinungsbild des Porträtierten zu vermitteln, sondern auch einen Eindruck von seinem zurückhaltenden schüchternen Wesen. Auf den Gemälden von Castelli erscheint Rico als scheue, distanzierte und stille, alles in allem eher nachdenkliche und introvertierte Bildfigur. Obschon die beiden Porträts in unterschiedlicher Stilart ausgeführt wurden, sie jeweils mit einer etwas anderen Gesichtsbemalung und im Bereich des Mundes auch mit einer veränderten Mimik erscheinen, ist Rico auf beiden Gemälden der gleiche psychologische Ausdruck zu eigen: nämlich der einer ruhigen, zurückhaltenden und schüchternen Persönlichkeit, die unaufdringlich und ernst, etwas unsicher vielleicht und mit bangem Herzen durchs Leben geht. Er ist exotisch seinem Äußeren nach, sicherlich nicht zimperlich, was das eigene Überleben angeht, zäh und stark, doch gutmütig zugleich und mit einem tiefen Respekt vor dem Fremden.

Mit den Porträts von Rico endet die Serie der Darstellungen der Freunde des Künstlers. Bis heute hat Castelli keine weiteren Bilder mehr geschaffen, auf denen einer seiner Freunde zu sehen ist – sei es im Rollenporträt oder im personenspezifischen Individualporträt. Überhaupt beschäftigte sich Castelli, von seinen Selbstbildnissen abgesehen, seit Ende der 80er Jahre kaum noch mit der Darstellung männlicher Figuren, zumindest nicht als autonomem Bildmotiv. Anfangs der 90er Jahre schuf er einige Porträts, auf denen unter anderem auch einer seiner Jugendfreunde zu sehen ist: der mittlerweile zu einer stattlichen Erscheinung gereifte Mark Bleuler aus Luzern, den der Künstler mit wenigen Strichen lebensnah und treffsicher im Profil nach links porträtierte (Abb. 605). Mit dieser Gelegenheitsarbeit hatte sich für Castelli das von ihm ohnehin nicht allzu oft behandelte Thema der Darstellung seiner persönlichen Freunde erschöpft. Das Bildnis seiner Freunde war für Castelli ein wichtiges, aber keineswegs zentrales Thema, und es war in seinen jungen Jahren in Luzern und anfangs in Berlin als Bildaufgabe von größerer Bedeutung als in späteren Zeiten. Seit seinem Umzug nach Paris spielte es, von einigen Carlo-Porträts abgesehen, in seinem Gesamtwerk keine Rolle mehr. Womit sich Castelli im Rahmen seiner Darstellungen männlicher Bildfiguren hingegen gerade in seinen Berliner und später dann auch in seinen Pariser Jahren häufiger beschäftigte, war die Darstellung exotischer Männerfiguren. Ihnen sei der folgende Abschnitt gewidmet.

4.1.2.5 *Das exotische Männerbild*

Die ersten exotischen Männerbilder schuf Castelli anfangs der 80er Jahre – relativ spät also, und im Rahmen seiner Beschäftigung mit dem Thema exotischer Welten. Was den Künstler in diesem Zusammenhang besonders interessierte war die Figur bogenschießender Eingeborener, die – nackt wie sie sind und mit weiß bemalten Gesichtern – in kleinen Gruppen auf Kriegspfad gehen oder auf die Jagd. Eines der frühesten Gemälde dieser Reihe zeigt vor abstrakt aufgelöstem Hintergrund drei Eingeborene, die sich mit gespannten Bogen schußbereit auf die Pirsch begeben haben (Abb. 606). Auf der rechten Bildhälfte erscheinen sie, im Profil nach links wiedergegeben, als geheimnisvolle schwarze Figuren, die sich mit ihren Waffen in Richtung des linken Bildrandes vortasten. Behutsam setzen sie einen Fuß vor den anderen. Der Mutigste unter ihnen hat sich von der Gruppe etwas abgesetzt. Er ist bereits bis zur Mitte des Bildes vorgedrungen und zielt mit seinem Bogen ins Jenseits des Bildausschnitts. Die beiden anderen stehen zwei Schritte hinter ihm und richten ihren pfeilbestückten Bogen gleichermaßen über den linken Bildrand hinaus. Die Position ihrer Körper ist aufrecht, während der mittlere Bogenschütze eine leicht geduckte Körperhaltung eingenommen hat, mit dem er seinem Opfer entgegenlauert. Umrissen wurden die drei Figuren mit einer schmalen schwarzen Kontur. Auch ihre Binnenbereiche wurden mit schwarzer Farbe ausgefüllt. Lediglich der Kopf des vorderen und des hinter ihm dargestellten Jägers blieben von diesem schwarzen Inkarnat ausgespart, so daß die Farbfelder, die den Hintergrund überziehen, durch die Gesichter dieser beiden Figuren wie eine bunte Kriegsbemalung hindurchscheinen. Auch die Binnenbereiche der nackten Leiber dieser Figuren weisen einige farbgestalterische „Fehlstellen“ auf, unter denen das Bunt des Hintergrunds hervortritt. Auffallend sind überdies die waagrecht angeordneten Aussparungen im Bereich des Rumpfes des vordersten Eingeborenen, die als koloristisches Negativ die Pfeile fortsetzen, welche die beiden rechts gezeigten Figuren schußbereit in ihren Bogen gespannt haben.

Hinterfangen wird die Szene von farbigen Kleinflächen, deren klare Konturen amorphe Silhouetten bilden. Sie haben sich aus breiten Pinselzügen ergeben, die über der weiß grundierten Leinwand zu uneinheitlich geformten Flächengebilden verdichtet wurden. In gelben, orangenen, roten, dunkelblauen, grünen und schwarzen Farben tauchen sie das Gemälde in ein buntes Durcheinander, das einen schlüssigen farbtheoretischen Ansatz verfolgt: Die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau erscheinen neben den beiden Mischfarben Orange und Grün sowie den zwei „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß. Damit entspricht das Kolorit dieses Bildes zwar nicht der heute gemeinhin verbreiteten Farbtheorie, die neben den „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie die dazwischen gelegenen Töne Orange, Violett und Grün zum Grundbestandteil hat, wohl aber dem farbtheoretischen Ansatz von Robert Fludd, jenem britischen Gelehrten der Spätrenaissance, der vermutlich der erste Farbtheoretiker war, der seine Lehre an einem Farbkreis erläuterte und zu den „Grundfarben“ Gelb, Rot und Blau auch die beiden Mischungen Orange und Grün (interessanterweise nicht aber Violett) zählte¹⁸⁹.

In ihrem quirligen Durcheinander sind die Farbfelder nicht ganz ohne Hintersinn auf die weiße Grundfläche gebracht: So wurden sie in der unmittelbaren Umgebung der drei Eingeborenen zu deren Füßen als langgestreckte Pinselzüge überwiegend waagrecht angeordnet, was ihnen den Anschein einer ebenerdigen Bodenfläche verleiht. Weiter oben erscheinen sie überwiegend senkrecht, in der linken Bildhälfte teilweise diagonal, eher selten senkrecht oder waagrecht ausgerichtet, oft hingegen zu richtungslos auf die Bildfläche gesetzten Rundformen verdichtet oder in sternförmiger Anordnung durcheinander geraten. Nach einiger Zeit des Einlesens wird

klar, was mit dieser anfangs chaotisch anmutenden, tatsächlich jedoch systematisch organisierten Hintergrundgestaltung tatsächlich gemeint ist: Eine ebene Bodenfläche, die als Lichtung von einem dahinter aufragenden Dickicht (Wald?) hinterfangen und links außen von einem schier undurchdringbaren Dschungel aus mannshohen Blumen-, Blatt- und Baumgewächsen eingegrenzt wird. In diesem Dickicht, dessen vorderer Abschluß mit der unteren Formatgrenze des Bildes zusammenfällt (siehe die dort überwiegend waagrecht angeordneten Farbflächen), räumlich gesehen vielleicht auch vor diesem Dickicht, scheint sich jenseits des Bildausschnitts das Zielobjekt der drei Jäger zu befinden: ein Tier vielleicht oder sich im Gestrüpp versteckende Feinde. Der zunächst als ungegenständliche Komposition erachtete Hintergrund erweist sich bei genauerem Hinsehen als formfarblich abstrahierte gestalterische Umsetzung einer wild wuchernden freilandschaftlichen Umgebung.

Seinen ikonographischen Höhepunkt findet das Motiv der eingeborenen Bogenschützen auf einem monumentalen Gemälde, das in panoramatischer Breite eine vielfigurig besetzte Szene am Palmenstrand wiedergibt: *Carib* (Abb. 607). Dort findet sich am linken Bildrand das Motiv zweier von ihren Pferden herabgestiegener Cowboys bei der Rast. Der eine steht im verlorenen Profil nach rechts als Rückenfigur neben seinem bildflächenparallel in die Szene reichenden schwarz gescheckten Pinto, dem er sanft über die Mähne und über den Rücken streicht. Der andere hat sein schräg von vorne wiedergegebenes rotes Pferd alleine gelassen und ist soeben dabei, über den steil abfallenden Felsenstrand in einen See zu steigen. Rechts daneben nähern sich vom Rand des Dschungels, der wenige Schritte hinter dem palmenbewachsenen Strand seinen Anfang nimmt, drei bogenbewaffnete Eingeborene, von denen der vorderste den bei seinem Pferd gebliebenen Cowboy ins Visier nimmt. Bei diesen Eingeborenen, die in der Mitte des Bildes als optisches Zentrum fungieren und kompositionssästhetisch zwischen den Cowboys und ihren Pferden auf der linken Seite des Bildes und dem dicht bewachsenen Dschungel der rechten Seite vermitteln, handelt es sich um eine motivische Wiederholung der drei Jäger des Gemäldes *Calypso*. Der vorderste Bogenschütze, der sich von seinen Begleitern abgesetzt hat, wird durch eine die gesamte Bildhöhe durchmessende, mit ihrer Krone nach rechts sich biegende Palme von seinen Kameraden getrennt. Diese Kameraden erscheinen ihrerseits zwischen der großen Palme und einer weiter links etwas kleiner wiedergegebenen zweiten Palme, so daß sich durch die beiden Bäume im Vordergrund insgesamt eine Dreiteilung des Gemäldes ergeben hat: Links außen findet sich die Zone der beiden Cowboys mit ihren Pferden und jenes Eingeborenen, der diese Figurengruppe mit gestrecktem Bogen bedroht, in der Mitte findet sich die zweite Zone, in der sich die beiden anderen Eingeborenen mit ihren gleichermaßen schußbereit gehaltenen Bogen befinden, und rechts außen die dritte Zone, die der abstrakt aufgelösten Darstellung des hinter dem Strand aufragenden Dschungels vorbehalten ist. Kompositionsästhetisch skandiert das Gemälde einen dreiteiligen Rhythmus: Die erste Zone ist die breiteste, die zweite Zone ist etwa nur noch halb so breit und die dritte Zone nur unwesentlich breiter als die zweite. Am rechten Bildrand findet sich eine schwarz umrandete rote Raute, die eine Dekke bezeichnet und mit ihrem archaischen Muster auf das Lager der drei Eingeborenen hinweist. Die vom Künstler erfundene Geschichte, die das Gemälde erzählt, ist die zweier durch die Gegend reitender Weißer, die in ihrer Unachtsamkeit zu weit in das Gebiet der Eingeborenen vorgedrungen sind und von diesen jetzt unmißverständlich dazu aufgefordert werden, ihre Rast zu beenden und sich rasch aus dem Staub zu machen.

Interessant an den Figuren dieses Bildes ist, daß sie alle in einem schwarzen Inkarnat wiedergegeben wurden und sowohl im Gesicht als auch an ihren Leibern partiell eine bunte Körperbemalung aufweisen. Wodurch

¹⁸⁹ Robert Fludd, *Medicina Catholica*, 2 Bände, Frankfurt 1629-1631. Vgl. hierzu auch John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 9 und S. 171.

sich die beiden Figurengruppen indes unterscheiden ist der charakteristische Körperbau, der die beiden links dargestellten Männer als Weiße und die drei in der Mitte gezeigten Figuren als Schwarze kennzeichnet.

Die Gruppe der Eingeborenen wirkt wie eine Collage ins Bild gesetzt. Insbesondere die vordere Figur scheint nicht so recht in die räumliche Umgebung zu passen. Wohl steht sie mit beiden Beinen fest auf der Erde, doch eine wirkliche Bodenhaftung ist ihr dabei nicht zu eigen. Auch die Anbindung der in vorderster Ebene gezeigten Landzunge mit ihrem rundlich geformten gelben Felsvorsprung an die weiter hinten gelegene Bildebene mit dem blaugrünen Abhang, dem weiter links rot und blau wiedergegebenen sanft abfallenden Strandplateau und dem blau und hellblau hinterfangenen Hintergrund erfolgte nicht im fließenden Übergang, sondern in einem perspektivischen Sprung, der den Dschungel und die von den Cowboys durchrittene Prärie mit dem in der Ferne steil in die Höhe ragenden Gebirge und den rechts oben ihre Kreise ziehenden Geiern strikt von einander trennt. Auch farblich werden die beiden Raumzonen als unterschiedliche Lebenswelten aufgefaßt, die hart auf einander prallen und durch den badenden Cowboy als Bindeglied zusammengefügt werden. Es geht auf diesem Gemälde um die Vereinnahmung des Lebensraums der Schwarzen durch die Weißen, um das Vordringen der westlichen Zivilisation (personifiziert in den Cowboys der amerikanischen Pionierszeit) in die Reservate der eingeborenen Ureinwohner und um die schleichende Zerstörung menschheitsgeschichtlicher Ursprungskulturen durch das manchmal unbewußte (symbolisiert durch das sorglose Rasten), doch gleichermaßen zerstörerisch sich auswirkende Verhalten der Weißen.

Nicht nur die Eingeborenen wirken wie eine Collage ins Bild gesetzt, auch die beiden im Vordergrund gezeigten Palmen erscheinen in ihrer zentralperspektivisch gegenüber der in leichter Draufsicht gezeigten Landschaft veränderten Ansicht sowie in ihrem jähem Überschneiden der dahinter freilandschaftlich sich entfaltenden Szene wie Fremdkörper. Markant nehmen sich auch die beiden Cowboys links außen aus, die mit geringfügigen motivischen Veränderungen der Vorlage eines Gemäldes des amerikanischen Malers George Quaintance (1915-1957) entnommen wurde¹⁹⁰. Auch die drei Eingeborenen gehen in Ermangelung geeigneter Modelle auf eine fremde Bildvorlage zurück, nach der Castelli dieses Motiv oder Teile daraus in sein figürliches Repertoire aufgenommen hat. Es zeigt sich, daß sich die in panoramatischer Breite dargestellte Szene aus mehreren motivischen Versatzstücken zusammensetzt und daß das Gemälde in seiner Gesamtheit nicht zuletzt dieses ikonographischen Eklektizismus wegen wie eine motivische Collage erscheint.

Damit sind wir bei einem Kernproblem der Darstellung exotischer Bildfiguren angelangt: bei dem Problem der Modelle. Castelli fand sie – zumindest was afrikanische Männer angeht – nicht in seinem persönlichen Umfeld, sondern auf gemalten oder fotografierten Bildern, die er anstelle eigener Modelle für die Ausführung seiner Gemälde herangezogen hat. Nach solchen ikonographischen Fremdvorlagen ist *Carib* entstanden und nach solch einer Fremdvorlage schuf Castelli ebenfalls 1982 auch das großformatige Bildnis *Ron Smith* (Abb. 608), das motivisch auf das gleichnamige Foto von Robert Mapplethorpe zurückgeht¹⁹¹. Bei diesem Gemälde handelt es sich um das Bekenntnis des Künstlers zu seinem Interesse an dem wohlgeformten nackten Körper eines Afrikaners im Typus des edlen Wilden. Zu sehen ist Ron Smith, das Modell von Mapplethorpe, als am Boden hockende Aktfigur. Sein linkes Bein hat er angewinkelt zur Seite gelegt, sein rechtes Bein mit angezogenem Knie in die Aufrechte genommen und zugleich ein wenig zur Seite gedreht, so daß der Betrachter wie durch Zufall freie Sicht auf das Geschlecht der Figur erhält. Ihr rechter Ellbogen ruht auf dem aufgestellten rechten Knie, ihr rechter Arm reicht nach der Spitzkehre des Ellbogens mit der Hand bis an die Wange, wo sie ihren Kopf nach der Art

¹⁹⁰ George Quaintance, *Apache Lake*, 1954, Öl auf Leinwand, Privatbesitz USA.

¹⁹¹ Robert Mapplethorpe, *Ron Smith*, 1979, Schwarzweißfoto.

eines Denkers an die eingewinkelte Handaußenfläche lehnt. Seinen linken Arm hat Ron Smith diagonal nach unten ausgestreckt, wo die flache Hand mit leicht gespreizten Fingern locker auf dem linken Knie zur Ruhe gekommen ist. In dieser legeren, zugleich aber auch repräsentativen Haltung lehnt er mit seinem Oberkörper an einer hinter ihm aufragenden Wandfläche, auf die er, in roter Farbe wiedergegeben, einen kräftigen Schlagschatten wirft. Mit diesem Schatten stimmen auch die Lichtverhältnisse der Bildfigur überein, die durch ein helles Licht von rechts ausgeleuchtet wird. Links oben ragen zwei spitz geformte gelbe Blätter in die Szene, die sich mit ihren schwarzen Binnenstrukturen und durch den Vergleich mit der fotografischen Bildvorlage als Wedel eines langwüchsigen Zimmerfarns erweisen.

Motivisch entspricht das Gemälde von Castelli exakt den Gegebenheiten der fotografischen Bildvorlage. Alleine der Ausschnitt wurde infolge des hochrechteckigen Bildformats gegenüber der quadratischen Ablichtung seitlich etwas beschnitten, so daß das linke Knie der Bildfigur auf dem Gemälde an den seitlichen Bildrand stößt, ihr rechter Fuß über die Formatgrenze hinwegreicht und von den zahlreichen Farnwedeln aus der fotografischen Motivvorlage auf dem Gemälde nur noch zwei Blätter übrig geblieben sind. Selbst die elektrische Steckdose, die auf dem Foto von Mapplethorpe hinter dem rechten Bein der Bildfigur zu sehen ist, fand auf dem Gemälde in der kleinen gelben Farbfläche oberhalb des roten Schattens seine gestalterische Entsprechung. Eine am oberen Bildrand halb links in die Szene ragende dunkelblaue Farbschliere erweist sich als gestalterische Umsetzung der Spitze eines letzten ins Bild ragenden Farnwedels. Alleine die hinter der Figur bei Mapplethorpe entlang des Bodens an der Wand befestigte Sockelleiste fand auf dem Gemälde von Castelli keine motivische Entsprechung. Umgekehrt erweisen sich die roten, rosa und gelben, oberhalb des Kopfes auch blaugrünen Farbspuren als freie Erfindungen des Künstlers. Diese gestalterischen Elemente sind in erster Linie farbkompositorisch begründet. In gegenständlichen Bedeutungszusammenhängen stehen sie jedenfalls nicht.

Insgesamt besticht das Bildnis *Ron Smith* durch seine malerische Qualitäten. Der Binnenbereich der Figur wurde, nachdem sie entlang ihrer Konturen mit verhältnismäßig schmalen Pinsel in schwarzer Farbe vorgezeichnet worden ist, in einem Wechsel aus hautfarbener, dunkelbrauner und dunkelblauer Farbe ausgemalt – nicht vollständig flächendeckend, sondern so, daß das Weiß des Malgrunds verschiedentlich hervortritt, und nicht in einheitlicher Viskosität, sondern in einem harmonischen Wechsel von dünnflüssig und pastos auf die Leinwand gebrachter Farbe. Lichtbeschiene Partien wurden in einem hellen Farbton wiedergegeben, der aus Ocker und einer Spur von Hellrot oder Rosa gemischt wurde, schattige Partien in jenem fast schwarz schimmernden Preußischblau, das sich erst dann, wenn es dünnflüssig aufgetragen oder mit helleren Farben vermischt wird, in ein metallisch leuchtendes Blau verwandelt (z. B. der rechte Arm der Bildfigur oder die Ferse ihres rechten Fußes). Der Hintergrund wurde verhältnismäßig dick mit Farbe bedeckt. Weder der Boden noch die Wandfläche erscheinen, wie es das Foto von Mapplethorpe vorgegeben hat, in schlichtem Weiß. Stattdessen füllte Castelli, von dem monochromen Rot des Schlagschattens abgesehen, den Hintergrund mit einer Vielzahl zarter Töne aus, die sich aus Mischungen der Farben Gelb, Rot und Blau mit Weiß bzw. Mitgrün mit Weiß ergeben haben. In zahlreichen Pinsellagen, manchmal bündig an einander gefügt, manchmal in mehreren Schichten gegenseitig sich überlappend, malte Castelli den Hintergrund in ungestüm über die Leinwand geführten Pinselbewegungen aus. Dabei benutzte er breite Pinsel, deren Bewegungsrichtungen er in der Nähe zur Bildfigur bzw. zu ihrem Schatten an deren Silhouetten ausrichtete und in der Nähe zu den Formatgrenzen an deren waagerechten oder senkrechten Verlaufsrichtungen. Auf diese Weise hat sich eine bunt durchwirkte und lebendig gestaltete Fläche ergeben, welche die figürliche Szene räumlich nach hinten abschließt. Zugleich zeigt sich, mit welcher gestalterischen Phantasie es Castelli gelungen ist, das Schwarzweißfoto von Mapplethorpe in eine abwechslungs-

reiche und ästhetisch funktionierende, in diesem Sinne gestalterisch überzeugende Farbkomposition zu verwandeln. Wäre dem Betrachter die fotografische Bildvorlage nicht bekannt, würde er kaum daran zweifeln, daß Castelli das Motiv so, wie er es auf seiner Leinwand monumental in Szene gesetzt hat, nicht nach einem in realweltlicher Umgebung leibhaftig gesehenen Modell geschaffen hat.

Trotz einiger geringfügiger motivischer Abweichungen, die Castelli auf seinem Gemälde gegenüber der fotografischen Vorlage vorgenommen hat, ist das Bildnis *Ron Smith* jene Darstellung, bei der sich der Künstler am genauesten an die motivischen Vorgaben des Fotos gehalten hat. Weitere Bilder, die Castelli 1982 und 1983 nach der gleichen motivischen Vorlage von Mapplethorpe zur Ausführung brachte, erweisen sich als thematische und motivische Variationen über Ron Smith, den Castelli jetzt aus seinem ursprünglichen motivischen Kontext herausgerissen und in neue szenische Erscheinungszusammenhänge eingebunden hat. Zu diesen Darstellungen zählt das Gemälde *Black Love* (Abb. 609). Es kombiniert die exotische Männerfigur mit der Darstellung einer jungen Frau nach dem Vorbild eines Fotos von Helmut Newton¹⁹² und steht, wie der Bildtitel verrät, in erotischen Bedeutungszusammenhängen, die mit der wohl geformten Gestalt des edlen Wilden zu tun hat und mit der koketten Erscheinung der aufreizend kostümierten jungen Frau, der in ihrer charakteristischen Aufmachung die Aufmerksamkeit des nackt am Boden sitzenden Afrikaners zu gelten scheint. Obschon die Bildfiguren nicht in einem interaktiven Miteinander dargestellt werden, sondern eher in einem motivisch akkumulierten Nebeneinander, das überdies unterschiedlichen perspektivischen Verhältnissen unterworfen ist, scheinen sie doch in einem Beziehungsverhältnis mit einander zu stehen. Ron Smith wurde so dicht an den linken Bildrand gerückt, daß er mit seinem rechten Arm und dem aufgestellten rechten Bein über den linken Bildrand hinausragt und nur mehr als motivisch angeschnittene Bildfigur auf dem Gemälde zu sehen ist. Rechts außen steht im halben Profil nach rechts die weibliche Aktfigur, die nichts anderes als bis zu den Oberschenkeln reichende Strümpfe und eine schwarze Augenmaske am Leibe hat, durch die sie dem Betrachter entgegenblickt. Beinahe scheint es, als wolle sie dem Betrachter über ihre Beziehung zu ihrer „schwarzen Liebe“ (*Black Love*), nämlich zu Ron Smith, erzählen.

In motivischer Vereinzelung wiederholte Castelli das Porträt von Ron Smith ein zweites Mal 1983 in dem Gemälde *Mann mit Fisch* (Abb. 610). Dort wurde das Modell gegenüber der fotografischen Motivvorlage in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben. Es wurde jetzt hart an den rechten Bildrand gerückt und blickt von dort aus nach links, wo sich ein großer rundbauchiger Kugelfisch in einem roten Gewässer tummelt. Links außen durchmißt eine schwarze Stele die Höhe des Bildes. Sie ist, als wäre sie ein Totem oder ein Marterpfahl, mit farbigen Köpfen bestückt und versteht sich als motivische Reminiszenz an die afrikanische Abstammung der Bildfigur, die vor einem großen Aquarium mit exotischen Fischen Platz genommen hat und sich dort auf die Fauna (Kugelfisch) und die Kultur (Stele) ihrer Heimat besinnt. Die mit geschnitzten Köpfen besetzte Stele ist kulturelles Identifikationsobjekt und kompositionsästhetischer Begrenzungsposten in einem. Links daneben findet das Aquarium keine ikonographische Fortsetzung. Stattdessen ist der Bereich zwischen der Stele und dem linken Bildrand mit einem nicht ganz flächendeckend kolorierten Farbfeld besetzt, das in seiner Flächigkeit wie der schmale Ausblick auf eine Wandfolie anmutet und dem Betrachter suggeriert, das Bild sei nur ein kurzer Ausschnitt aus einer jenseits der Leinwand sich fortsetzenden Szene.

Stilistisch sind *Black Love* und *Mann mit Fisch* ganz anders angelegt als das Gemälde *Ron Smith*. In beiden Fällen wurden die Figuren mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe zeichnerisch umrandet und die Binnen- sowie die Außenbereiche anschließend mit breiten Pinseln in bunten Farben ausgefüllt. Die Grundfarben Gelb, Rot

¹⁹² Helmut Newton, *Masked nude in rubber hose II*, 1981, Schwarzweißfoto.

und Blau sind auf diesen Bildern unvermischt neben den beiden Nichtfarben Weiß (weiß grundierte Leinwand) und Schwarz zum Einsatz gebracht, auf dem Gemälde *Black Love* überdies im Hintergrund ein liches Hellblau und auf dem Gemälde *Mann mit Fisch* innerhalb der Stele sowie des roten Aquariums zusätzlich ein liches Hellblau und ein leuchtendes Blaugrün. Doch nicht nur durch das ungebrochene Kolorit an sich unterscheiden sich die beiden späteren Bilder von dem Gemälde *Ron Smith*, sondern auch in dem eher flächig ausgeführten Farbauftrag, der nur ganz selten einige auf dem Bildträger zustande gekommene Spontanmischungen aufweist und stattdessen Farbe für Farbe hart neben einander setzt. Das dunkle Inkarnat der Bildfigur wurde diesmal nicht in unterschiedlich hellen Braun- und fast schwarzen Blautönen wiedergegeben, sondern in einem Wechsel von Schwarz und Ultramarin, das im Genitalbereich rot akzentuiert und im Fall der Figur des Gemäldes *Black Love* in der Region des Oberkörpers mit einigen gelben Farbspuren ergänzt wurde. Dabei erfolgte die farbliche Behandlung dieser beiden Bilder unter zahlreichen Aussparungen des darunter weiß gebliebenen Malgrunds, wobei dieses Weiß des Malgrunds im Binnenbereich der Bildfigur nicht gar so ausgedehnt zutage tritt wie im Hintergrund. Insgesamt wirkt die gestalterische Behandlung dieser Bilder nicht ganz so „malerisch“ wie auf dem zuerst entstandenen Gemälde: intensiver zwar in ihrer ungebrochenen Farbigkeit, doch flächiger was den Farbauftrag an sich betrifft, und damit zugleich eher „graphisch“. Allen drei Gemälden ist indes gemeinsam, daß die Pinsel ziemlich rasch über die Bildfläche gezogen wurden. Die Vehemenz des Farbauftrags brachte es mit sich, daß die Bildoberfläche jeweils mit Rinnsalen und Klecksen überzogen wurde, die nicht durch nachträgliche Überarbeitungen kaschiert, sondern ganz bewußt als expressive Ausdrucksträger auf der Leinwand stehen gelassen wurden. In beiden Fällen handelt es sich um eine gestisch bewegte, eilig auf die Bildfläche geklatschte Ausdrucksmalerei, die dem Motiv an sich über dessen expressive Farbigkeit hinaus eine energetisch gesteigerte Wirkungsintensität verleiht.

In einem ähnlich „graphischen“ Malstil wurden auch die ersten Gemälde aus den Reihen *Black boy* und *Two black boys* ausgeführt. Bei diesen Bildern handelt es sich um die auf eine anonyme fotografische Vorlage zurückgehenden Darstellungen eines gesenkten Hauptes dem Betrachter im Kontrapost gegenüberstehenden Afrikaners, den Castelli bald seitenentsprechend, bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung, manchmal in motivischer Vereinzelung, manchmal motivisch verdoppelt oder in der Kombination mit einer anderen Bildfigur bisweilen vor einem gegenständlich unbesetzt gebliebenem farbflächigen Hintergrund, bisweilen in einer frei erfundenen innenräumlichen, landschaftlichen oder situativen Umgebung dargestellt hat (Abb. 611-618). Wir kennen diese Figur bereits aus den motivischen Variationen eines schräg von hinten gezeigten weiblichen Rückenaktes, dem die gleiche afrikanische Männergestalt ein- oder zweifach an die Seite gegeben wurde (Abb. 249 f). Auf *Arabische Nacht* (Abb. 611) erscheint sie hinter dem Rücken einer in tänzerischen Ausdrucksbewegungen sich gebenden barbusigen Zigeunerin, die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung nach dem Modell der ihr Haar richtenden Gabi geschaffen wurde (vgl. Abb. 356). Manchmal wird die dunkelhäutige Aktfigur vor einer motivisch ausgespart gebliebenen Farbfläche dargestellt (Abb. 613 und Abb. 616-618), manchmal in motivischer Verdoppelung als Eingeborene in einem Segelboot (Abb. 614) oder als Repräsentanten einer vorzeitlichen Hochkultur vor dem Hintergrund ägyptischer Pyramiden (Abb. 615). Die Vielfalt der motivischen Zusammenhänge dieses von Castelli nicht selten als Araber interpretierten Afrikaners zeigt einmal mehr, wie spielerisch der Künstler mit der fotografischen Vorlage umgegangen ist und mit welcher Unbekümmertheit er diese Figur in seine exotischen Bildwelten eingebunden hat. Inhaltlich war sie dabei nicht auf einen bestimmten Bedeutungszusammenhang festgelegt. Obschon mit ihren Gesichtszügen und dem charakteristischen Wuchs ihres schlanken breitschultrigen Körpers porträtgenau wiedergegeben, steht sie nicht für eine bestimmte Person, sondern verkör-

pert sie eher allgemein den Typus eines sensiblen, feinsinnigen und introvertierten, sich seiner Ursprünglichkeit bewußten Exoten, der im Sinne des edlen Wilden den Prototypen des kulturell verfeinerten und zugleich erotisch wirkenden Primitiven repräsentiert.

Von ähnlicher inhaltlicher Bedeutung sind auch die Darstellungen eines mit gegrätschten Beinen und eingewinkelten Knien dem Betrachter gegenüber am Boden sitzenden Afrikaners (Abb. 619-623), der einerseits mit den vom Boden sich abstützenden Händen und dem nach unten genommenen Kopf in Anspielung an die Leidensgeschichte der Schwarzen figurentypologisch an das Motiv eines Gefallenen erinnert¹⁹³, andererseits mit seinem athletisch geformten Körper als edler Wilder erscheint, dessen heroische Nacktheit zugleich auch erotische Reize in sich trägt. Erneut wird die exotische Bildfigur, vor gestalterisch ausgespart gebliebenem oder vor abstrakt gemustertem Hintergrund wiedergegeben, als sensibles Wesen aufgefaßt, das über seine laszive Erscheinungswirkung hinaus zugleich auch solche Aspekte wie Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und gesellschaftliches Außenseitertum repräsentiert. Es scheint, als hätte Castelli in den afrikanischen Akten die ganze Bandbreite der inhaltlichen Bedeutung einer dunkelhäutigen Männerfigur in einem ausgedrückt: ihr Schicksal als Angehörige einer unterdrückten Rasse, den Aspekt ihrer Versklavung, aber auch den Aspekt ihres edlen Wuchses und den ihrer geschlechtlichen Potenz.

Ein vorläufig letztes Mal wurden der im klassischen Kontrapost dem Betrachter frontal gegenüberstehende Afrikaner und der zu Boden gefallene dunkelhäutige Männerakt von Castelli innerhalb einer Serie von Bildern dargestellt, die 1995 mit schwarzen und mit grauen Farben auf weißem Grund ausgeführt wurden und die das Motiv einer dunkelhäutigen Aktfigur erneut unter dem Gesichtspunkt des edlen Wilden behandeln (Abb. 624-626). Diese Darstellungen zeigen den wohlgeformten Körper eines Afrikaners und haben dessen eleganten Wuchs, seine charakteristischen anatomischen Strukturen und seine latenten erotischen Reize zum Thema. In ihrer natürlichen Nacktheit werden diese Figuren als feinsinnige, sensible und körperbewußte Menschen geschildert, die – erstmals bisweilen auch in selbstbewußten Posen wiedergegeben (Abb. 625 f) – unbefangen und frei erscheinen, „naiv“ im positiven Sinne, unschuldig und rein. In dieser Bedeutung ist auch der afrikanische Jüngling auf einigen drehbaren Bildern aus der Zeit von 1993 bis 1995 zu sehen, der in seiner Nacktheit die Verlockungen des Lebens am Place Pigalle repräsentiert (z. B. Abb. 627).

Der figürliche Typus, den Castelli in seinen dunkelhäutigen Männerfiguren wiedergegeben hat, ist der eines etwa 20- bis 30jährigen schlanken Mannes mit kurzen Haaren. Sein Körper ist athletisch geformt und weist insbesondere in den Regionen der Oberarme und der Schenkel sportlich durchtrainierte Muskeln auf. Trotz seines auffälligen Geschlechts steht er doch nie in obszönen Bedeutungszusammenhängen. Stattdessen erscheint er als stille, introvertierte und zurückhaltende Bildfigur mit einem feinsinnigen und sensiblen Wesen. Stets wird er nackt dargestellt, wobei seine Nacktheit unschuldig und natürlich wirkt, in diesem Sinne eher unspektakulär, aber doch nicht immer frei von erotischen Implikationen. So erscheint er als edler Wilder, der auf seine stammesgeschichtlichen Wurzeln verweist und im Sinne einer Allegorie Ursprünglichkeit, Reinheit und natürliche Körperlichkeit repräsentiert.

Nicht nur Afrikaner stellte Castelli auf seinen exotischen Männerbildern dar, auch Asiaten hielten ab 1985 Einzug in die Ikonographie des Künstlers. Angeregt dazu wurde Castelli durch seine Reise auf die Philippinen, wo er mit Birgit Hoffmeister und deren Bruder Knut den Film *Piratin Fu* drehte und sowohl im Zusammenhang mit der Realisierung dieses Films als auch während seiner Streifzüge durch die Städte und die Landschaft der

¹⁹³ *Sterbender Gallier*, um 230-220 v. Chr., Marmor, römische Kopie nach einem griechischen Original, Höhe 93 cm (mit Plinthe), Länge 185 cm, Rom, Museo Capitolino.

Philippinen mit Einheimischen in Kontakt gekommen ist. Dabei begegnete er zahlreichen Personen, die sich von Castelli fotografieren ließen und die er später in Berlin nach der Vorlage dieser Ablichtungen porträtieren konnte. Einige von ihnen waren allerdings auch dazu bereit, sich dem Künstler in außergewöhnlichen Posen als Modell zur Verfügung zu stellen, so daß er in Berlin nach entsprechenden Fotos nicht nur Kopf- und Büstenporträts, sondern auch andere, nicht porträthafte Darstellungen schaffen konnte. Zu diesen Bildern zählt u. a. die Reihe *Ecstasy*, auf der eine männliche Aktfigur mit seitlich ausgebreiteten Armen und ekstatisch in die Höhe gerecktem Kopf zu sehen ist (Abb. 630-632). Diese Darstellungen beziehen sich sowohl auf die erotische Ekstase (daher der Titel *Ecstasy*) und auf das große Leid, das durch den Abwurf der Atombombe auf Hiroshima über die Bevölkerung von Japan gekommen ist. Auf diesen Bedeutungszusammenhang kam Castelli durch die Berichterstattungen jenes Tages, an dem er die kolorierte Kreidezeichnung Abb. 631 geschaffen hat. Sie wurde am 6. August 1985 ausgeführt: dem 40. Jahrestag des Abwurfs der Bombe. Die Figur, die auf dieser monumentalen Leinwand gezeigt wird, scheint sich vor gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund förmlich aufzulösen. Wie Blut und wie quellende Gedärme ergießen sich die orangenen Töne über die Bildfläche. Es scheint, als würde die Figur bei lebendigem Leib von innen verbrennen. Das Aufbäumen des Oberkörpers und der in die Höhe gereckte Kopf wird hier als körpersprachlicher Ausdruck unsäglicher Schmerzen gedeutet. In der Pose eines Gekreuzigten, und den Darstellungen des Hl. Sebastian nicht unähnlich, wird die Bildfigur zu einer Ikone der Schmerzen und des Todes. Der landschaftliche Hintergrund, vor dem sie auf dem Gemälde Abb. 630 erscheint, versinkt in einem sintflutartigen Blau, der Himmel ist von rosafarbenen Giftwolken überzogen, die schön sind wie der Atompilz, doch ebenso tödlich. Auf den Darstellungen Abb. 630 und 632 wird der körpersprachliche Ausdruck der Bildfigur durch den Titel als erotische Ekstase interpretiert. Es scheint, als wäre der Leib des nackten Mannes in leidenschaftliche Wallung versetzt. Erst die Kenntnis des Bildes *Hiroshima* gibt dem Betrachter zu erkennen, daß hier beides gemeint ist: Eros und Tanatos zugleich, deren körpersprachlicher Ausdruck überraschend nahe bei einander liegen.

Der figürliche Typus, den Castelli hier zeigte, ist der eines muskulös durchgebildeten jungen Mannes. Daß er philippinischer Abstammung ist, wird am ehesten auf dem Gemälde Abb. 630 kenntlich, wo trotz des himmelwärts gerichteten Kopfes das rundlich geformte Gesicht mit den wulstigen Lippen und den schmalen Augenschlitzen zu erahnen ist. Er hat einen kräftigen Hals und breite, athletisch geformte Schultern. Die Brustmuskulatur und die muskulös gebildeten Oberschenkel deuten auf einen sportlich gestählten Körper hin, der kraftvoll, stark und heroisch erscheint. Selbst die leidenschaftliche Durchdringung scheint ihn die Kontrolle über seinen nackten Leib nicht verlieren zu lassen. In diesem Sinne vertritt auch er den Typus eines edlen Exoten – keines archaisch verwurzelten Wilden allerdings, auf den die Darstellungen afrikanischer Männer angespielt haben, sondern eines ostasiatischen Zeitgenossen, dessen kultureller Hintergrund geprägt ist von den Entwicklungen des 20. Jahrhunderts.

Anders verhält es sich bei den Kopfbildnissen, die Castelli 1985 unter dem Titel *Pirat Kiddy* geschaffen hat und die nach und nach zu einem Totenkopf mutierten, wie er auf den Flaggen und Emblemen von Piraten erscheint (Abb. 633-637). Bemerkenswert an diesen Darstellungen ist, daß sie nicht nach einem philippinischen Modell geschaffen wurden, sondern nach Knut Hoffmeister, der auf einigen Fragmenten des Films *Piratin Fu* in der Rolle des Piraten Kiddy zu sehen ist – eines gemeinen Meuchelmörders mit langen Kotletten, bis zu den Kieferknochen sich ziehendem Oberlippenbart und schmalen Kinnbart. Über seiner Glatze trug er ein schmales Band mit einer Art Augenklappe, die laut Drehbuch jene Kopfverletzung kaschieren sollte, die sich der Pirat einst zugezogen hat. In dieser martialischen Aufmachung porträtierte Castelli Knut Hoffmeister im Rollenspiel

(Abb. 633). Dabei zeigte er ihn mit schwarz umrandeten, angsteinflößenden Augen, mit denen er nach möglichen Opfern Ausschau hält. Mit seinem großen goldenen Ohrring, vor allem aber mit seinem eigentümlichen Bart wirkt der Pirat befremdlich und exotisch, exotischer und ungestümer dabei als manch andere philippinische Figur auf den Bildern von Castelli. Statt Sanftheit und Ruhe auszustrahlen, wie es auf den übrigen Darstellungen asiatischer Bildfiguren oft der Fall ist, besticht das hier in Rede stehende Büstenporträt durch seine martialische Erscheinung. Das Gemälde erweist sich als Bildnis eines unbarmherzigen, grausamen und gierigen Wesens, das selbst vor Mord und Totschlag nicht zurückschreckt.

Von etwas milderem Ausdruck ist die stark stilisiert wiedergegebene kolorierte Kreidezeichnung Abb. 634. Dort wirkt das bart- und haarlos dargestellte Gesicht mit seinen großen Augen, der rundlich geformten Stupsnase und den elegant geschwungenen Lippen anmutig und schön. Alleine der wie eine hochgeschobene Augenklappe erscheinende Kopfverband deutet darauf hin, daß es sich auch hier um die Darstellung eines Piraten handelt. Daran keinen Zweifel zu lassen, schrieb es Castelli rechts unten in bildauswärts gerichteter Schreibschrift mit roter Farbe aufs Papier. Sehr viel martialischer hingegen wirkt das kantige Gesicht eines weiteren Piraten, der ein scharfes Messer zwischen seinen Zähnen trägt (Abb. 635). Das als Vexierbild ausgeführte Doppelporträt und die zahlreichen kleinen Nebenmotive, die sich auf dieser Darstellung befinden – etwa der Papagei, der zu erkennen ist, wenn man das Bild um 90 Grad nach rechts zur Seite dreht –, auch die alleine zeichnerisch behandelte Gestaltung der Kotletten des Porträtierten, seines charakteristisch geformten Bartes und einiger Falten, die sich rechts und links der Nasenwurzel über seine Wangen und im oberen Bereich der Stirn über seinen kahlen Schädel ziehen, vermitteln den Eindruck eines mit Tätowierungen überzogenen Gesichts. Da ist er, der ungestüme Wilde, der aus seinen mandelförmigen Augenschlitzen heraus feindselig und in mörderischer Absicht dem Betrachter entgegenschaut: fremdartig, geheimnisvoll, unergründlich. Die Skepsis in seinem Blick, der ins halbe Profil gewendete Kopf und die emotionale Distanziertheit zum Betrachter rücken dieses am Modell des Piraten Kiddy entzündete Phantasieporträt typologisch in die Nähe der späten Selbstbildnisse von Vincent van Gogh. Allerdings ist es nicht der Ausdruck von Unsicherheit, Hilflosigkeit oder Verstörtheit, der aus diesen Augen spricht, sondern der einer hinterhältigen Mordlust. Auf den Totenkopfbildern schließlich gerät das Antlitz des Piraten bei aller gestalterischer Stilisierung zu einer angsteinflößenden häßlichen Fratze (Abb. 636). In Abb. 637 mutiert sie, motivisch überlagert durch den Totenkopf einer Piratenflagge, im Verein mit dem am unteren Bildrand gezeigten gebogenen Dolch zu einem dämonischen Emblem.

Von harmloser inhaltlicher Bedeutung nehmen sich demgegenüber die Büstenporträts eines kleinen philippinischen Jungen aus, die als Gegenstücke zu den Bildnissen des Piraten Kiddy zu verstehen sind (Abb. 638-640). Die als *Philippinen Boy* oder als *Philippino Boy* betitelten Bilder zeigen den etwa fünf- bis sechsjährigen Knaben mit einer grünen Kopfbedeckung, die er sich aus einem Bananenblatt gebastelt hat. Mit heiterem Gesichtsausdruck schaut er aus seinen mandelförmigen Schlitzaugen mit den großen dunklen Pupillen dem Betrachter entgegen. Dabei hat er seinen halb geöffnetem Mund zu einem Lächeln gehoben. Der Knabe erweist sich als argloser Junge, der unbefangen und mit kindlicher Offenheit seinen Mitmenschen begegnet: dem Künstler, der ihn porträtierte, ebenso wie dem Bildbetrachter, dem er mit seinen runden Pausbäckchen wonnig entgegenblickt. Die Natürlichkeit, mit der sich der Junge seinem Gegenüber präsentiert, macht ihn allen Kindern gleich. Daß er asiatischer Abstammung ist, geben seine mandelförmigen Augen, die breite fleischige Nase und seine wulstigen Lippen deutlich zu erkennen, auch die ausgeprägten Wangenknochen, die unter dem breit gelagerten Kopf zu erahnen sind und das dunkle Inkarnat, das statt in zartem Rosa hier in rotbraunem Ocker wiedergegeben wurde. Das kindliche Gemüt indes, die Verspieltheit des Jungen, seine Unbefangenheit und seine Of-

fenheit sind von jener erfrischenden Art, wie sie Kindern auf der ganzen Welt zu eigen ist. Wiewohl diese Bilder nach einem philippinischen Jungen als Modell geschaffen wurden, stehen sie doch für das kindliche Gemüt ganz allgemein: für seine Neugier, für seine Aufgewecktheit und für sein unverdorbenes Wesen.

Die Stilarten, in denen diese Büstenporträts ausgeführt wurden, sind ziemlich unterschiedlich. Das Bildnis Abb. 638 wirkt mit den schmalen Umrissen und den flächendeckend ausgefüllten Binnenbereichen ausgesprochen malerisch. Auf dem Bildnis Abb. 639 kombinierte Castelli die mit farbigen Ölkreiden angelegte Umrißlini- enzeichnung mit einer flächendeckend aufgetragenen Pinselmalerei, die allerdings ausschließlich im Gesicht und ansatzweise in der Region des Halses zum Einsatz gebracht wurde. Das Bildnis Abb. 640 indes bedient sich jenes dünnflüssig ausgeführten zartfarbigen Malstils, dem wir ähnlich bereits auf dem etwas später entstandenen Porträt von Rico begegnet sind (Abb. 603) sowie auf der Darstellung des Afrikaners in dem Gemälde Abb. 619 oder etwa auf der Darstellung einer jungen Sklavin, die Castelli in gleichfalls dünnflüssig aufs Papier gebrachter, allerdings insgesamt etwas kräftiger schimmernder Farbigkeit wiedergegeben hat (Abb. 453). Trotz dieser unterschiedlichen gestalterischen Ansätze sind der mimische Ausdruck des Jungen und sein inhaltlicher Kontext immer der gleiche. Ein Bedeutungswandel geht mit den unterschiedlichen stilistischen Ausführungen dieser Bilder nicht einher.

Ähnlich verhält es sich mit einer Reihe gestalterisch gleichermaßen unterschiedlich behandelter Kopf- und Büstenporträts, die das Bildnis eines jungen chinesischen Offiziers zeigen (Abb. 641-644). Selbstbewußt, offen und mit entspanntem Gesichtsausdruck, diszipliniert zugleich, wie es von einem Soldaten erwartet wird, blickt er dem Betrachter entgegen. Diese Bilder sind 1986 entstanden, als Castelli ein zweites Mal auf die Philippinen reiste und in China einen Zwischenstop einlegte, wo er mit einigen Einheimischen in Kontakt geraten ist. Zu den Bekanntschaften, die Castelli während seines Chinaaufenthalts machte, gehörte auch ein junger chinesischer Offizier namens Tu Schi Niang, der sich, als Castelli ihn fragte, ob er ihn fotografieren dürfe, bereitwillig und nicht ohne Stolz vor ihm in Pose setzte. Die Kopf- und Büstenporträts, die Castelli nach seiner Reise in unterschiedlichen gestalterischen Ausführungen geschaffen hat, zeigen den jungen Mann im eng gefaßten Bildausschnitt streng von vorne. Eine hoch geschlossene Uniformjacke mit Stehkragen am Leib, schaut er strikt dem Betrachter entgegen. Trotz seines offiziös disziplinierten mimischen Ausdrucks wirkt er nicht zu einer regungslosen Maske erstarrt. Subtil wird die Symmetrie seines Gesichts gebrochen und erhält es einen lebendigen Ausdruck. Diese Bilder erzählen von einem sensiblen, selbstdisziplinierten und zugleich stolzen Charakter, von einer klar strukturierten Persönlichkeit, die sich allerdings nicht in blindem Gehorsam und indoktriniert, sondern – wie es von einem Offizier erwartet wird – mit wachem Verstand in den Dienst der Verteidigung ihres Landes stellt.

Nicht nur dem jungen Offizier ist Castelli während seines Chinaaufenthalts begegnet, sondern auch einem halbwüchsigen Teenager, der mit seiner roten Schildmütze, der blauen Hemdjackette und dem roten Halstuch im Mao-Look gekleidet war und den Castelli fotografieren bzw. nach diesen Ablichtungen in Berlin porträtieren durfte (Abb. 645-648). Auch diesen Jungen gab Castelli im Büstenporträt wieder, allerdings nicht streng von vorne, sondern schräg von der Seite gesehen, was ihm eine lockere und ungezwungene Erscheinung verleiht. Auf manchen Bildern schaut Junge ernst und erwachsen dem Betrachter entgegen (z. B. Abb. 645 oder Abb. 648), auf manchen abgeklärt und verbraucht (Abb. 646). Auf anderen Darstellungen wiederum wirkt er kindlich und knabenhaft (Abb. 647), so daß das Alter des Jungen für den außenstehenden Betrachter nur schwer zu schätzen ist. Er erweist sich als verspielter Knabe mit kindlichem Gemüt und jener liebenswerten offenen Art, die Castelli bereits auf den Darstellungen *Philippinen Boy* zum Ausdruck gebracht hat (Abb. 638 ff).

Interessant an den Bildnissen des chinesischen Offiziers und an den Büstenporträts des Jungen mit der roten Mütze ist die Verwendung der Farbe Gelb, die sich als symbolischer Hinweis auf China bezieht. Sie gelangte entweder im Hintergrund oder im Bereich des Inkarnats der Figur zum Einsatz, wo sie auf die vermeintlich „gelbe“ Haut der Chinesen anspielt. Das Zweite, das an diesen Darstellungen auffällt, ist die Neigung des Künstlers zum seriellen Arbeiten, wobei er immer wieder die gleiche Bildfigur gestalterisch variierte. Bereits mit den Darstellungen afrikanischer Männerakte hat sich Castelli das serielle Arbeiten zu eigen gemacht, (z. B. Abb. 608 ff, 611 ff und 619 ff). Hier, auf den chinesischen Porträts, wird nicht der szenische Kontext variiert, in dem die Bildfigur erscheint, sondern lediglich die gestalterischen Mittel. Jedes dieser Bilder verbreitet eine etwas andere Stimmung. Die physiognomischen Besonderheiten der Porträtierten hingegen bleiben konstant. Konstant bleibt auch der inhaltliche Ausdruck, der diesen Bildfiguren jeweils zu eigen ist.

Unter dem Eindruck der Begegnungen des Künstlers mit asiatischen Personen schuf Castelli 1986 und 1987 eine Vielzahl weiterer Kopf- und Büstenporträts, die verschiedene asiatische Personen in Vorderansicht wiedergeben: kleine Jungen, die in traditionelle oder zeitgenössische Erscheinungszusammenhänge eingebunden sind (Abb. 649 f), alte Chinesen erstmals (Abb. 651), die auf den späteren Werken des Künstlers motivisch und gestalterisch variiert werden sollten (z. B. Abb. 652) und dunkelhäutige Philippinos, die sich durch einen Schleier oder durch ihren Hut ein exotisches Aussehen verleihen (Abb. 653-656). Auch auf diesen Bildern gelangte immer wieder die Farbe Gelb zum Einsatz, die auf die ostasiatische Herkunft der Porträtierten hinweist. Ansonsten dominieren auf ihnen neben der schwarzen Farbe und auf weißem Grund rote (Abb. 650), rote und blaue (Abb. 651), manchmal auch blaue und chromoxidgrüne (Abb. 655 und Abb. 656) oder fast schwarz schimmernde chromoxidgrüne Töne (Abb. 654), die nicht selten mit hellblauen oder weiteren gelben, roten, blauen und grünen Akzenten kombiniert wurden. Die Farben, die Castelli zur Ausführung dieser Brust- und Büstenporträts verwendete, umfassen also, grob gesagt, die drei Grundfarben Gelb, Rot, und Blau neben den beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß und der Sekundärfarbe Grün – zwar eher selten als reine Farben zum Einsatz gebracht, doch oftmals so, daß sie sich gegenseitig in ihrer Wirkungsintensität steigern. Andere Töne – Orange beispielsweise, Rosa oder Lila, braune oder graue Valeurs gelangten auf diesen Bildern nicht zum Einsatz.

Oft wurden die Farben mit breiten Pinseln in raschen Zügen aufgetragen, skizzenhaft und grob, kaum jemals wirklich flächendeckend, stattdessen eher so, daß das Weiß des Malgrunds an vielen Stellen ungebrochen und manchmal als eigenständiger Farbwert zutage tritt. Die oft unvollständig erscheinende Malweise läßt diese Bilder wie eilig angefertigte Skizzen aussehen, wie innerhalb kürzester Zeit spontan dahingeworfene Entwürfe, die, ohne sich in Details zu verlieren, lediglich das Grobe andeuten. Erneut spielt Castelli auf diesen Bildern mit der ergänzenden Wahrnehmung des Betrachters, dem ein rudimentärer Hinweis auf die Nasenflügel genügt, die Gestalt der Nase gedanklich zu vervollständigen (Abb. 649-651). In ihrer manchmal lapidaren, rasch ausgeführten und skizzenhaften Malweise wirken die eng in die Formatgrenzen gefügten Kopf- und Büstenporträts wie aus einer spontanen Laune des Augenblicks heraus geschaffene Bilder, die als Momentaufnahmen unmittelbar vor dem Modell entstanden sind und die Porträtierten mit ihrer individuellen Physiognomie real und authentisch erscheinen lassen. Tatsächlich entspricht dieser Eindruck durchaus der Wahrheit – mit dem Unterschied jedoch, daß die vor Ort gefertigten Momentaufnahmen nicht mit Farbe und Pinsel ausgeführt wurden, sondern mit der Kamera, und daß der Künstler seine überraschend porträtgenau, dabei mit starkem expressivem Ausdruck versehenen Bilder nicht vor dem Modell, sondern nach jenen Fotos geschaffen hat, die er auf den Philippinen von den betreffenden Personen aufnehmen konnte. Dennoch wirken die Personen auf diesen Bildern lebensnah, diesseitig und jetztzeitig, spontan in ihrem mimischen Ausdruck und authentisch in ihrer Erscheinung.

Alles in allem entwickelte sich das exotische Männerbild während der 80er Jahre zu einem festen Bestandteil des ikonographischen Repertoires der Bilder von Luciano Castelli. In dieser auch für sein weiteres Œuvre so wichtigen Zeit fand und erfand der Künstler zahlreiche Motive, die er auch im Lauf der 90er Jahre und anfangs des neuen Millenniums in immer wieder neuen motivischen Zusammenhängen gestalterisch variierte. So verhielt es sich auch mit dem Motiv der exotischen Männerfiguren, die Castelli in eine Vielzahl seiner drehbaren Bilder ab um 1993/94 verschiedentlich hat einfließen lassen. Dem Gesicht eines alten Chinesen begegnet man des öfteren (z. B. Abb. 657), nicht selten übrigens in gelber Farbe wiedergegeben dabei, dem Porträt von Cecil (ebenfalls Abb. 657, diesmal um 90 Grad nach rechts auf die Seite gedreht), dem Kopf eines jungen Afrikaners nach der Art der Figuren aus der Serie *Two black boys* (vgl. hierzu den links außen gezeigten Kopf in Abb. 658 mit den Gemälden Abb. 613 ff) oder etwa dem mit den Händen vom Boden sich abstützenden Afrikaner (Abb. 659). Auch später kam es auf den Bildern von Castelli immer wieder zu solchen motivischen Eigenziten, mit denen sich der Künstler auf sein eigenes Œuvre bezog (siehe hierzu beispielsweise das Porträt eines chinesischen Jungen in Abb. 660 mit jenem dort dem orangenen Oval einbeschriebenen Kopf des Afrikaners nach dem Motiv der Bilder Abb. 619 f). Allerdings markieren diese spielerischen Ansätze fürs erste zugleich auch das Ende des Themenkreises des exotischen Männerbildes. Die Neigung des Künstlers, exotische Männerfiguren in seine Bilder einzubinden, nahm seit Mitte der 90er Jahre rapide ab. Sehr viel intensiver als mit dem exotischen Männerbild beschäftigte sich Castelli seither und schließlich bis heute mit dem exotischen Frauenbild bzw. mit dem Frauenbild überhaupt, vor allem aber, teils unter dem Rückgriff auf bereits früher entwickelte Bildmotive, teils mit neuen ikonographischen Ansätzen, mit dem Selbstporträt und dem Rollenselbstporträt. Die große Zeit des exotischen Männerbildes war im Œuvre von Luciano Castelli gegen 1987 zu Ende gegangen.

4.1.2.6 Venise: Arlecchino und Tod

1984 schuf Castelli, angeregt durch einen Venedigaufenthalt und durch den Film *Venise*, den er dort zusammen mit Knut Hoffmeister drehte, eine kleine Serie von Darstellungen mit zwei Figuren aus der *Commedia dell'arte*: dem Arlecchino in seinem Flickenkostüm und der Personifikation des Todes im schwarzen Mantel. Den Auftakt zu dieser Serie bilden die beiden als Gegenstücke zu einander geschaffenen, allerdings nicht wirklich als Diptychon konzipierten, vielmehr als autonome Bilder jeweils für sich stehende Darstellungen Abb. 661 und Abb. 662. Dort erscheint die Figur in vorderster Ebene vor einem allerdings nur skizzenhaft mit zinnober- und karminroter Farbe bedeckten Hintergrund. Arlecchino und der Tod sind ganzfigurig ins Bild gesetzt – formatfüllend im Profil nach rechts Arlecchino, über den linken Bildrand hinausreichend die breitbeinig in der Frontalen wiedergegebene Personifikation des Todes. Das auf weißem Grund mit gelben, roten, hell- und dunkelblauen sowie hellen blaugrünen, oft rautenförmig aufs Papier gebrachten Tupfen überzogene Flickenkostüm des Arlecchino entspricht mit der weit geschnittenen Plunderhose und den Ballonärmeln nicht der traditionellen Kostümierung, wie sie in alten Stichen überliefert ist, sondern erinnert gerade auch im Zusammenspiel mit dem spitz zulaufenden Hut eher an das Kostüm eines zeitgenössischen Zirkusclowns. Noch aktueller scheint das Gewand der Figur des Todes mit seinen modischen schwarzen Hosen und der schwarzen Kurzjacke, an der eine eng über den Kopf gezogenen Kapuze befestigt ist. Unter dieser Kapuze scheint statt eines menschlichen Gesichts

eine weiße Totenkopfmassage hervor – ein angsteinflößender Schädel mit tief liegenden schwarzen Augen, einem schwarzen Loch dort, wo die Nase zu vermuten ist, und schwarzen Zähnen. In dieser martialischen Erscheinung erinnert die Figur des Todes stark an traditionelle Darstellungen des Sensenmannes, dem hier allerdings das Attribut des scharf geschliffenen Ackergeräts fehlt. Bedrohlich und hämisch grinst er mit leicht zur Seite genommenem Kopf dem Betrachter entgegen. Arlecchino hingegen erscheint als der ahnungslose Naive. Sein Gesichtsausdruck ist sanftmütig und mild. Mit einem Lächeln auf seinen Lippen strahlt er gute Laune aus, mit den geschlossenen Augen und den bogenförmig in die Höhe gekurvten Brauen zugleich aber auch eine melancholische Stimmung. Damit repräsentiert er den traditionellen Typus des heiter und traurig zugleich gestimmten, exaltiert aufgemachten und sensibel sich erweisenden Harlekins. In seinem raumgreifenden Kostüm wirkt er selbstbewußt und stolz, mit den geschlossenen Augen hingegen in sich gekehrt und gedankenversunken.

Schwungvoll und in dynamischer Skizzenhaftigkeit wurden die Umriss der Figuren und ihre Binnenbereiche mit Ölkreide vorgezeichnet. Die Binnenbereiche der Figur des Todes wurden, wie auch der Hintergrund, gleichermaßen grob mit breitem Pinsel ausgefüllt. Die gestalterische Behandlung der rautenförmigen Tupfen auf dem Flickenkostüm des Arlecchino indes erfolgte mit etwas schmalere Pinsel, doch ebenfalls in rasch aufs Papier gebrachten Bewegungen, die nicht selten von Klecksen und Rinnsalen begleitet wurden, welche der Künstler bewußt auf der Bildfläche hat stehen lassen. Insgesamt wirken diese Gemälde in ihrer Buntheit und mit ihren intensiven Kontrasten, mit der dynamisch bewegten Pinselführung und der körperbewußten, raumgreifenden Figürlichkeit kraftvoll und stark. Durch ihre räumliche Nähe zum Betrachter, durch den engen Bildausschnitt, in den sie eingepaßt wurden und durch die dynamische Kraft, mit der sie gestalterisch behandelt wurden, erscheinen die Figuren dieser Bilder physisch präsent und unmittelbar gegenwärtig. In ihrer motivischen Schlichtheit wirken sie auf den Betrachter leicht verständlich. Sie symbolisieren das Changieren zwischen Heiterkeit und Melancholie (Arlecchino) bzw. zwischen Dominanzstreben, Schadenfreude und Habgier (Tod). Mit den Personen, die diese Figuren im Rollenspiel verkörpert haben, haben diese Bilder nichts zu tun. Sie zeigen nicht Silvestro in der Rolle des Arlecchino und Luciano in der Rolle des Todes, sondern wirken als autonome Figuren. Statt nach Motiven fotografisch dokumentierter Rollenspiele hätten sie ebensogut nach anonymen Vorlagen oder aus der Phantasie heraus geschaffen werden können.

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung *Arlecchino & Tod* (Abb. 663), deren Figuren ebenfalls nicht zu erkennen geben, daß sie nach Silvestro und nach Luciano als Modelle im Rollenspiel angefertigt wurden. Zu sehen ist Arlecchino mit seinem weit geschnittenen Flickenkostüm in frontaler Vorderansicht. In tänzerischer Ausdrucksbewegung tippelt er dem Betrachter mit erhobenen Armen entgegen. Über ihm schwebt die stilisierte Figur eines liegenden Löwen, den der Harlekin scheinbar mit Leichtigkeit in die Höhe geworfen hat. Mit dem schwebenden Löwen erinnert die Szene eher an eine akrobatische Zirkusnummer als an eine Episode aus der *Commedia dell'arte*. Dem Harlekin zu Füßen sitzt hinter ihm der Tod am Boden. Sie könnte sich konkret auf die Gefahr des Zirkusartisten beziehen, in die sich dieser durch sein gefährliches Spiel mit dem Löwen begeben hat, könnte aber auch ganz allgemein für den Tod stehen, der geduldig hinter Arlecchino lauert um diesen, wenn der rechte Augenblick gekommen ist, mit sich zu nehmen. Der Tod ist hier nicht als kraftstrotzende dämonische Erscheinung wiedergegeben, sondern als gebrochener Greis. Er trägt eine mittelalterliche Kutte und erinnert in seiner kostümischen Aufmachung an die Darstellung eines alten Mönchs. Und doch ist die Gefahr, die von ihm ausgeht, nicht zu unterschätzen. Er ist und bleibt der Tod, die Personifikation jenes unausweichlichen Schicksals, das uns alle eines Tages ereilt.

Gestalterisch ist die große Darstellung noch skizzenhafter ausgefallen als die Bilder *Arlecchino* und *Tod*. Mit einem weichen Bleistift wurden die Figuren vorgezeichnet. Dabei beschreiben die in dynamischen Schwungbewegungen ausgeführten Konturen die Figuren in ihren Umrissen nur grob. Auch die farbliche Behandlung erfolgte eher lapidar. Sie ist als koloristische Akzentuierung zu verstehen, die das Kostüm des Arlecchino in weit von einander entfernten Tupfen mit einem rhythmischen Muster versieht. Der Hintergrund wurde sparsam mit einigen wenigen, halb trocken auf die Bildfläche gebrachten rosa Pinselzügen akzentuiert, der Binnenbereich des Löwen blieb farblich beinahe völlig ausgespart. Lediglich die schwarze Kutte der Figur des Todes wurde nahezu flächendeckend wiedergegeben. Eine rechts oben angedeutete Rundform, die sich wegen ihrer jähen Überschneidung durch den seitlichen Bildrand nicht genau bestimmen läßt, bildet in ihrer intensiven Farbigkeit das Gegenstück zu dem links unten am Boden hockenden Tod. Vielleicht handelt es sich bei diesem Rund um einen papierbespannten Reifen oder um einen großen Ball, der mit den akrobatischen Kunststücken des Clowns bzw. des Löwen zu tun hat.

Ausgesprochen skizzenhaft wurden auch die Darstellungen des Todes in den Abbildungen 1192 und 1193 ausgeführt. Sie zeigen die Figur vor gestalterisch ausgespart gebliebenem oder mit schwarzen Pinselzügen unregelmäßig gemustertem Hintergrund. Der Tod selbst wirkt geheimnisvoll und gruselig. Obschon die Figur in Abb. 665 mit der vors Gesicht gehaltenen Maske den Betrachter ahnen läßt, daß sich unter ihr eine harmlose Menschengestalt verbirgt, mutet sie doch schaurig und angsteinflößend an. Zugleich wirkt sie mit ihrem durchdringenden Blick, den sie aus ihren schwarz umrandeten Augen dem Betrachter entgegenbringt, geheimnisvoll und dämonisch. Angstlust stellt sich ein, ein Wechselbad der Gefühle, die zwischen Faszination und Schrecken changieren. Auf der Darstellung Abb. 664 entwickelt die Figur des Todes hingegen allzumenschliche Züge. Mit in den Nacken geworfenem Kopf hat sie eine Rotweinflasche angesetzt, dessen blutrotes Gebräu sie gierig herunter schluckt. Auch auf der Darstellung Abb. 665 hat der Tod solch eine Buddel in der Hand. Dort hat es den Anschein, als würde er dem Betrachter ihr teuflisches Gesöff zum Kosten anbieten und ihn auf diese Weise zu verführen suchen.

Insgesamt bleiben die Bilder aus der Serie *Venise* geheimnisvoll und skurril. Der Topos „Tod in Venedig“ kommt auf ihnen zur Sprache, aber auch das magische Treiben des Karnevals in Venedig. Zugleich zitieren diese Darstellungen motivisch die Handlungsfiguren der Commedia dell'arte und spielen sie überdies auf den Film *Venise* an und auf das Mysterium des Morbiden und der Melancholie, des Rausches und der verführerischen Kraft. Nicht nur um Arlecchino und die Personifikation des Todes geht es auf diesen Bildern, sondern auch und gerade um den „Mythos Venedig“, der in eine inhaltlich übergeordnete, allegorisch repräsentierte und dabei metaphorisch gemeinte Bildfigur gekleidet wird.

4.1.2.7 Toreros

Seit 1981 beschäftigte sich Luciano Castelli immer wieder mit spanischen Motiven, darunter insbesondere mit dem Stierkampf und mit dem repräsentativen Büstenporträt eines Matadoren. Erste Anregungen zu diesem Thema gab dem Künstler die Beschäftigung mit der Performance *The bitch and her dog*, die ihn in einem Analogieschluß dazu inspirierte, nicht nur eine japanische Geisha zu malen, die ihren menschlichen Hund zu bändigen versucht, sondern auch einen spanischen Torero an der Seite eines menschlichen Stiers (Abb. 666). Dieses erste Gemälde, auf dem ein spanischer Stierkämpfer zu sehen ist, zeigt links das Brustbildnis eines porträtgenau wiedergegebenen Toreros und rechts außen im Profil nach links die Figur eines menschlichen Stiers, der über seine

linke Schulter hinweg bildauswärts in Richtung des Betrachters blickt. Das im Stil eines „Wimmelbildes“ ausgeführte Doppelporträt löst die figurliche Szene in eine Vielzahl dicht nebeneinander gesetzter Farbflecke auf, die in den Binnenbereichen der Figuren als gelbe, rote, blaue und rosafarbene Kleinflächen in schwarzer Umrandung auf weißem Grund erscheinen und im Hintergrund überwiegend mit Gelb, Cyan, Ultramarin und etwas Rosa zwischen schwarzen Kurzlinien auf weißem Grund ausgeführt wurden. Die Vielzahl der dicht neben einander gesetzten Flecken und Kleinflächen sowie ihr auf den ersten Blick unstrukturiert anmutendes Durcheinander lassen das großformatige Gemälde unübersichtlich und abstrakt erscheinen. Erst mit einigem Abstand zur Leinwand verdichten sich die Farbspuren zu ihrer gegenständlichen Bedeutung und erkennt der Betrachter das figurliche Motiv. Gezeigt werden der Torero und sein Stier in der Umgebung einer bis zur Unkenntlichkeit in kleinteilige Strukturen aufgelösten Arena. Der Stierkämpfer ist mit einer bunten Jacke und einem roten Hemd bekleidet. Er lehnt sich im halben Profil nach rechts von der Seite ins Bild und schaut mit festem Blick dem Betrachter entgegen. Als Pendant zu dem Torero ragt von rechts der in Menschengestalt erscheinende Stier ins Bild. Er schaut ebenfalls dem Betrachter entgegen, allerdings nicht festen Blickes, sondern mit zurückhaltendem, beinahe scheuem Augenaufschlag. Während der Torero mit den seitlich gescheitelten schwarzen Haaren und seinen kurzen Kotletten nach der fotografischen Bildvorlage eines spanischen Stierkämpfers geschaffen wurde, erkennt man in dem Gesicht des Stiers das Selbstbildnis des Künstlers in stilisierter Wiedergabe. Durch den gemeinsam bildauswärts dem Betrachter entgegengerichtete Blick wirken die beiden Bildfiguren allerdings nicht wie die Kombattanten eines auf Leben und Tod ausgetragenen Kampfes, sondern eher wie zwei Freunde, die sich in partnerschaftlichem Nebeneinander dem Betrachter präsentieren.

Nur entfernt mit dem Motiv eines Stierkämpfers zu tun hat das mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführte Gemälde *Flamenco* (Abb. 667). Es zeigt links außen in tänzerischen Ausdrucksbewegungen einen Flamencotänzer, der mit erhobenen Armen und unter der Formung eines Hohlkreuzes mit seitlich nach unten gerichtetem Blick eine ähnliche Position einnimmt wie ein Stierkämpfer, der mit seinem langen Degen oder mit seinen Holzstacheln dem neben ihm befindlichen Bullen in den Nacken sticht. Von einem Stier ist zunächst nichts zu sehen. Doch dieser erste Eindruck täuscht. Rechts hinter der Figur wirft der von einem grellen Bühnenlicht angestrahlte Tänzer einen überdimensionalen Schatten auf die Wand, dessen Kopf zu einem monumentalen Schädel mutiert. Einem dämonischen Monster gleich hält dieser halb als Stier, halb als Mensch aufgefaßte Schatten seine Arme in die Höhe und bedroht den ahnungslosen Tänzer an Leib und Leben. Die halluzinogen verfremdete Szene zeigt, daß der Künstler den inhaltlichen Zusammenhang zwischen den rituellen Bewegungen eines Stierkämpfers und dem körpersprachlichen Ausdruck eines Flamencotänzers sehr wohl verstanden hat.

Den größten Teil seiner Darstellungen eines Stierkämpfers schuf Castelli 1984. In diesem Jahr sind die meisten Büstenporträts entstanden, über die gleich zu berichten sein wird, und in diesem Jahr schuf Castelli die ersten Stierkampfszenen: fragmentarisch auf die Darstellung des Toreros konzentrierte Individualporträts (Abb. 668), aber auch ganzfigurige Szenen, auf denen ein durch die Luft gewirbelter Stierkämpfer zu sehen ist (Abb. 669). Angeregt zu diesem auf Papier ausgeführten Gemälde wurde Castelli durch den Unfall des Matadoren Francisco Rivera Pérez (1948-1984), der in der kleinen Arena des andalusischen Ortes Pozoblanco von einem Bullen getötet wurde. Gerade mit seinen Torero-Porträts befaßt, hörte Castelli in den Nachrichten von diesem tragischen Unfall und machte er sich noch am selben Tag daran, die grauenhafte Szene bildlich umzusetzen.

Im allgemeinen behandeln die Darstellungen eines Stierkämpfers, zu denen auch das allerdings erst 1986 entstandene, im Profil nach links gezeigte Porträt eines Matadors mit respektvoll zum Gruß der Ehrenloge gezogenem Hut zu zählen ist (Abb. 670), das Thema ikonographisch ausgesprochen heterogen. Sie zeigen, daß

Castelli das Motiv des Stierkämpfers zwar immer wieder aufs neue, doch alles in allem eher sporadisch aufgegriffen hat, ohne dabei motivisch wie inhaltlich eine systematische Stringenz zu entwickeln. Anders verhält es sich bei den Büstenporträts eines Stierkämpfers, die Castelli ab 1982 geschaffen hat und die ihn als Thema bis 1986 beschäftigen sollten (Abb. 672-679). Bei diesen Darstellungen handelt es sich um das im halben Profil nach links wiedergegebene Büstenporträt eines Toreros in voller Montur: mit bunt gemusterter Kurzjacke, hellem Hemd, schmaler Krawatte und breit gelagertem Dreispitz auf dem Kopf. Leicht gesenkten Hauptes und mit seherischem Blick schaut er aus den Augenwinkeln dem Betrachter entgegen.

Der Typus dieser Büstenporträts ist der eines repräsentativen Starporträts, das erfolgreiche Stierkämpfer als Fotografien von sich anfertigen lassen, um auf Faltprospekten oder Werbetafeln für ihre Kämpfe zu werben oder um in den Ahnengalerien von Stierkampfverbänden und regionalen Vereinen einen Ehrenplatz zu erhalten. Auch geben solche Porträtaufnahmen die Druckvorlagen für Autogramm- oder Sammelkarten ab. Sie dienen der Heldenverehrung und werden in Spanien nicht nur von Kindern gesammelt, getauscht und gehandelt wie hierzulande Sammelkarten prominenter Fußballspieler. Eines dieser Fotos sieht aus wie das andere. Nur manchmal sieht man den Gemälden von Castelli an, daß sie nicht nach der gleichen fotografischen Vorlage entstanden sind, sondern nach den Porträtaufnahmen unterschiedlicher Toreros, die sich nicht in ihrer Aufmachung und nicht in der Ansicht, aus der heraus sie wiedergegeben wurden, unterscheiden, sondern lediglich durch ihre Physiognomie. Bei einigen Motivvorlagen, nach denen Castelli arbeitete, handelte es sich um Schwarzweißfotografien, worauf der Künstler durch eine zweifarbig angelegte Bildanlage farbgestalterisch Bezug genommen hat (Abb. 673 f). Die meisten Büstenporträts indes, die Castelli nach dem Foto eines Toreros geschaffen hat, erstrahlen in farbiger Buntheit, wobei es in aller Regel die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau gewesen sind, die neben Schwarz auf weißem Grund zum Einsatz gebracht wurden. Zuweilen wird dieser triadische Akkord nebst Schwarz und Weiß um grüne und/oder orangene Valeurs ergänzt.

Definiert werden die Büsten an sich durch eine eher schmalpinselige Umrißlinienzeichnung, deren Binnenbereiche mit breit gelagerten Farbspuren ausgefüllt wurden. Tatsächlich flächendeckend erfolgte die Bemalung der Büste allerdings nie. Selbst der schwarze Hut ist nicht wirklich vollständig mit Farbe bedeckt. Sowohl im Gesicht als auch im Bereich des Kostüms tritt das Weiß des Malgrunds immer wieder deutlich zutage. Ebenso verhält es sich mit dem Hintergrund, der als abstrakt gemusterte Wandfläche zu deuten ist. Entweder wurde er mit unregelmäßig geformten farbigen Feldern flächig ausgemalt (z. B. Abb. 672 und Abb. 677) oder aber in abstrakte Pinselrhythmen aufgelöst (z. B. Abb. 673, Abb. 675 oder Abb. 679). Ein vollständiger Verzicht auf die gestalterische Behandlung des Hintergrunds ist nur in seltenen Fällen zu beobachten (Abb. 678). Anfangs waren die Büsten in ihren Umrissen deutlich vom Hintergrund abgesetzt und als Bildmotiv auf Anhieb klar zu erkennen (Abb. 672-674). Später entfaltete der Rhythmus der gestalterischen Behandlung dieser Darstellungen ein immer stärkeres Eigenleben (Abb. 675 f) und löste das Porträt in den jetzt dominanter gewordenen abstrakten Strukturen stärker auf (Abb. 679). Es zeigt sich, daß die hier in Rede stehenden Büstenporträts im Gegensatz zu den übrigen Torero-Bildern stilistisch eine stringente Entwicklung genommen haben, anhand derer sich die Reihenfolge, in der sie entstanden sind, chronologisch bestimmen läßt.

Der körpersprachliche und mimische Ausdruck der Büstenporträts eines spanischen Toreros ist auf den Bildern von Luciano Castelli wie auch auf den fotografischen Motivvorlagen ziemlich verhalten. Nur selten ringt sich ein Stierkämpfer auf diesen Darstellungen ein freundliches Lächeln ab (Abb. 674). Meist sieht er neutral (z. B. Abb. 672 oder Abb. 676 f), manchmal auch mit ernster Miene (z. B. Abb. 673) dem Betrachter entgegen. Auf dem Bildnis Abb. 678 nimmt der Ausdruck seines Gesichts mit den schwarz umrandeten Augen und dem boh-

renden Blick beinahe diabolische Züge an. Oft sind es erst diese leichten mimischen Regungen, durch die sich die Toreros auf den Gemälden von Castelli unterscheiden. Die Körperhaltungen selbst und die kostümische Aufmachung der Bildfiguren hingegen sind auf all diesen Darstellungen ziemlich identisch. Die unterschiedliche farbliche Behandlung der Porträts ist kein Hinweis auf die Identität der abgebildeten Personen. Sie ist auf jedem Büstenporträt anders. So zeigen sie das Modell zwar in einer starken Referentialität, doch die Gleichförmigkeit der ikonographischen Inszenierung macht die Personen, die sich hinter ihrer offiziellen Kostümierung verbergen, austauschbar. In diesem Sinne wirkt die Aufmachung der Toreros auf den Bildern von Castelli wie eine Uniform. Sie tilgt die individuellen Wesensunterschiede der Porträtierten und reduziert ihre Persönlichkeit auf ihre berufliche Tätigkeit. In diesem Sinne handelt es sich bei diesen Bildern nicht um personenspezifisch differenzierte Individualporträts, sondern um die stereotypen Darstellungen eines mit seinen Persönlichkeitsmerkmalen austauschbar gewordenen Stierkämpfers in kanonisch definierter Kostümierung.

Handelt es sich bei den Büstenporträts von 1982 bis 1986 um offizielle Repräsentationsporträts, die im traditionellen Typus vor einem motivisch neutral gebliebenen Hintergrund wiedergegeben wurden, ist den nach vierjähriger Pause geschaffenen Darstellungen zweier neben einander stehender Toreros eine eher genrehafte Erscheinungswirkung zu eigen (Abb. 680-684). Gezeigt werden zwei vor einem Stierkampf sich unterhaltende Matadores in ihrer eleganten Kostümierung mit aufwendig abgestepter Kurzjacke, zugeknöpftem Hemd und schmaler Krawatte (Abb. 680-682). Der hintere, auf der linken Bildhälfte mit seinem Oberkörper im halben Profil nach links mit stark zur Seite gewendetem Kopf dargestellt, hat seinen Hut abgenommen und blickt wie in ein lockeres Gespräch mit seinem Kollegen verstrickt mit entspanntem Gesichtsausdruck und einem sanften Lächeln auf den Lippen dem zweiten Stierkämpfer entgegen. Seine Haare hat er streng nach hinten gekämmt, seine linke Hand mit ausgestellttem Ellbogen lässig in die Hüfte genommen. Der zweite Torero, im Profil nach links mit leicht bildauswärts gewendetem Kopf am rechten Bildrand wiedergegeben, trägt eine schwarze Mütze auf dem Kopf und schaut mit tagträumerischem Blick in die Ferne. Beinahe scheint es, als würde er vor seinem inneren Auge den Ablauf des Stierkampfes antizipieren und eine geeignete Strategie entwickeln, den aufgestachelten Bullen zu bezwingen. Gar so lässig wie sein Kollege wirkt er in seinem mimischen Ausdruck jedenfalls nicht.

Durch eine Verengung des Bildausschnitts wird die genrehafte, kurz vor dem Beginn einer Espada sich zutragende Szene dem Betrachter dicht vor Augen geführt. Dabei lassen sich zwei Darstellungstypen unterscheiden: das Porträt der beiden Bildfiguren im Brustbildnis (Abb. 680-682) und die noch näher an den Betrachter herangerückte Darstellung zweier Toreros im Büstenporträt (Abb. 683 f). In beiden Fällen wirkt die Szene schnappschußartig. Sie schildert einen inoffiziellen unbedachten Augenblick, in dem die beiden Handlungsfiguren nicht bemerken, daß sie von einem Zuschauer beobachtet werden. Sie fühlen sich privat und abgeschieden und verhalten sich natürlich und unbefangen. Darin unterscheiden sich diese Bilder von den Darstellungen, die Castelli zuvor von einem Stierkämpfer geschaffen hat und die in aller Regel die offizielle Seite des Toreros zum Thema haben: den auf die Anwesenheit eines Bullen ausgerichteten Stierkämpfer (Abb. 666), den Stierkämpfer in der Arena (Abb. 668 und Abb. 670) oder den repräsentativ sich in Szene setzenden Stierkämpfer im Büstenporträt (Abb. 672-679). Hier jedoch wirkt die Szene der neben einander stehenden Toreros wie aus dem Leben gegriffen. Es sind keine Rollenporträts, auf denen die Protagonisten in konstruierte Handlungszusammenhänge eingebunden werden, sondern lebensnahe Momentaufnahmen, die von den inneren Gestimmtheiten zweier Matadores vor dem Beginn ihres auf Leben und Tod geführten Kampfes erzählen.

Die gestalterische Behandlung dieser Darstellungen ist auf jedem Bild anders. Einheitlich ist auf ihnen alleine das Prinzip, eine mit Bleistift, Ölkreide oder schmalen Pinsel ausgeführte Umrißlinienzeichnung im Bin-

nenbereich farbig auszumalen – monochrom in aller Regel, nicht selten in betonter Flächigkeit und ohne farbliche Differenzierung zwischen Kostüm und Inkarnat (Abb. 680 f). Der rechte Stierkämpfer wurde fast immer in roter Farbe wiedergegeben. Lediglich in Abb. 682 erscheint sein Gesicht, anders als die rote Jacke, in einem dünnflüssig aufgetragenen, teilweise ins Graue überspielenden Ocker. Der links daneben dargestellte Torero hat die gleiche graubraune Hautfarbe. Seine Jacke hingegen wurde, wie auf den meisten früheren Torero-Bildern auch (vgl. hierzu etwa Abb. 668 oder Abb. 670), in einem strahlenden Zitronengelb wiedergegeben, jener hellen Farbe, die auf dem Bildnis Abb. 680 oder bereits auf dem Gemälde Abb. 669 in ein etwas milderes Gelb verwandelt wurde. Bisweilen erscheint der links gezeigte Torero der Doppelporträts auch in einem leuchtenden Blau (Abb. 681). Auf den halbfigurigen Darstellungen blieb der Hintergrund gestalterisch ausgespart, so daß sich der Blick des Betrachters ganz auf die Bildfiguren konzentriert. Anders auf den Büstenporträts, die mit gelben und schwarzen Pinselspuren abstrakt hinterfangen wurden (Abb. 683 f). Auf dem Bildnis Abb. 684 blieben die Büsten von einer eigenständigen koloristischen Behandlung weitestgehend ausgespart. Stattdessen scheinen durch sie die farblichen Akzentuierungen des Hintergrunds hindurch. Lediglich ihre Schatten wurden mit halb trockenem Pinsel skizzenhaft angedeutet. Auf dem Bildnis Abb. 683 rinnt das rote Inkarnat des rechten Toreros wie Blut von seinem Gesicht. Es wirkt wie eine grausige Vorahnung auf den tödlichen Ausgang des Stierkampfes.

Mit diesen Doppelporträts, deren Protagonisten individuelle Züge tragen und die in ihrer schnappschußartigen Genrehaftigkeit auf eine Beobachtung im Vorfeld einer Espada zurückzugehen scheinen, verabschiedete sich Castelli vom Thema der Darstellung eines spanischen Stierkämpfers. Im weitesten Sinne könnte man diese Bilder dem Themenkreis des exotischen Männerbildes zuordnen, beziehen sie sich mit der kostümischen Aufmachung der Bildfiguren und mit deren thematisch gebundener Erscheinung doch auf fremdländisches Brauchtum, wie es ausschließlich in den südwestlichen Regionen Europas verbreitet ist (im äußersten Südwesten Frankreichs, in Spanien und in Portugal). Zugleich fallen diese Darstellungen aber auch in eine Gattung, der wir uns im nächsten Kapitel widmen wollen: in die Gattung des Prominentenporträts, wobei die Hommage sich hier nicht auf eine namentlich benannten Helden bezieht (Ausnahme: Abb. 669), sondern auf den Berufsstand des Stierkämpfers an sich und auf sein dialogisch (Abb. 666), aktional (Abb. 668 f), repräsentativ (Abb. 670-679) oder aber okkasionell (Abb. 680-684) ins Bild gesetztes Selbstverständnis.

4.1.2.8 *Louis Armstrong und Buster Keaton*

Montreux, die idyllisch am Genfer See gelegene Stadt mit einer der schönsten Seepromenaden der Schweiz, ist nicht nur der Tummelplatz der Schönen und der Reichen, ist nicht nur ein Zentrum der Uhren und des Schmucks und nicht nur der Sitz exklusiver Hotels und berühmter Restaurants, sondern hat sich auch als Austragungsort eines der bedeutendsten Musikfestivals in Europa einen Namen gemacht: des alljährlich dort veranstalteten Jazzfestivals. Alle waren sie dort – Count Basie, Jeff Beck, George Benson, John Coltrane, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon, Marcus Miller, Sonny Rollins, Carlos Santana und viele andere mehr. Die Gästeliste des Jazzfestivals in Montreux liest sich wie das „who is who“ der modernen Musikgeschichte. Im Lauf der Jahre ist es den Veranstaltern eine liebe Gewohnheit geworden, international renommierte Künstler da-

zu einzuladen, das Plakat für dieses Festival zu entwerfen. Jean Tinguely wurde diese Ehre zuteil (1982), Keith Haring (1983) oder Niki de Saint-Phalle (1984). 1986 wurde Castelli dazu eingeladen, das Plakat für das Festival von 1987 zu gestalten. Sogleich machte er sich daran, erste Entwürfe dazu anzufertigen. Dabei faßte er mehrere Möglichkeiten ins Auge: eine abstrakte Komposition, ein freies figürliches Motiv (für das er sich letztlich mit der Darstellung eines anonymen Kopfporträts entschieden hat) oder das Bildnis eines berühmten Jazzmusikers, wobei er sich Louis Armstrong aussuchte, einen der bekanntesten Jazzmusiker des 20. Jahrhunderts.

Die Porträts, die Castelli von Louis Armstrong schuf, gehen auf eine fotografische Aufnahme zurück, die den Musiker im halben Profil nach links vor dem Hintergrund einer ungegliederten Wandfläche im Brustbildnis wiedergeben. Als Attribut ist ihm am linken Bildrand eine senkrecht nach oben ragende Trompete zur Seite gegeben, die sein Gesicht im Bereich der Stirn überschneidet. Der Musiker selbst beugt sich von rechts in die Szene. Er blickt dem Betrachter entgegen und hat dabei jenes breite Lächeln aufgesetzt, für das er zeitlebens bekannt gewesen ist. Als ikonographischer Typus sind die Porträts, die Castelli nach der Vorlage dieses Fotos anfertigte, eher konventionell. Sie atmen noch ganz die Ästhetik fotografischer Starporträts aus den 60er Jahren und wirken in ihrer motivischen Auffassung eher traditionell. Interessant indes ist, was Castelli aus dem fotografischen Ursprungsmotiv gemacht hat: wie er es gestalterisch behandelt und in persönlichkeitszentrierte, dabei lebendig wirkende Individualporträts umgesetzt hat. Diese Bilder wirken so natürlich, daß man beinahe glauben möchte, der 1971 verstorbene Musiker sei auf ihnen zu neuem Leben erwacht. Die Trompete, die links außen als steil aufragende Fontäne im Vordergrund gezeigt wird, steht symbolisch für das Nachleben des Künstlers in seinem Werk. Er selbst ist gegenüber seinem Instrument in den Hintergrund getreten.

Den Auftakt zu der 1986/87 entstandenen Serie bilden zwei mit Pastellkreiden auf Papier geschaffene großformatige Zeichnungen, die mit pinselverriebener Ölfarbe sparsam akzentuiert wurden (Abb. 685 f). Sie geben Louis Armstrong skizzenhaft und unvollständig wieder, lapidar und schlicht, wie es seinem Wesen entsprach, und doch so porträtgenau, daß er auf Anhieb zu erkennen ist. Über dem Schalldämpfer, der seiner Trompete auf dem Bildnis Abb. 685 aufgesetzt wurde, sind in blauer und roter Ölfarbe die Worte „blue horn“ zu lesen, wobei sich der Begriff „blue“ auf die englische Bezeichnung für „traurig“ bzw. „melancholisch“ ebenso bezieht wie auf die von diesem Wort abgeleitete Bezeichnung „Blues“, der das musikalische Genre von Louis Armstrong gewesen ist. Rechts außen ist in großen Buchstaben und nach unten abfallender Schreibschrift „blower“ zu lesen, „Bläser“. Faßt man die in halbrunder Anordnung das Porträt nimbusartig überfangenden Worte zusammen, wird Louis Armstrong hier als „blue horn blower“ bezeichnet, als der Bläser melancholischer Töne, was in einem eigentümlichen Gegensatz zu dem milden Lächeln steht, das der Musiker dem Betrachter entgegenbringt. Sein inspirierter, in die Ferne gerichteter Blick indes und die in den Weiten des Nichts sich verlierenden Augen erzählen durchaus von einer gewissen Melancholie, die sich mit einem Blick auf den gedeckelten Schalltrichter seiner Trompete verbindet, wobei dieser aufgesetzte Dämpfer, der auf den späteren Darstellungen nicht mehr zu sehen ist, metaphorisch zu deuten ist: Die Töne seiner Trompete sind verklungen, das Instrument durch eine Art Pfropfen scheinbar endgültig versiegelt.

Auf dem Bildnis Abb. 686 und auf den übrigen Anfang 1987 geschaffenen Porträts (Abb. 687-690) ist dieser melancholische Aspekt, der zugleich auch als Ausdruck des Bedauerns darüber zu deuten ist, daß der Musiker, als Castelli ihn porträtierte, längst schon verstorben war, verfliegen. Dort blickt Louis Armstrong, sein berühmtes Lächeln auf den Lippen, nicht seherisch ins Jenseits, sondern zielgerichtet dem Betrachter entgegen. Auf der Zeichnung auf Papier ist der Schalldämpfer nur noch vage in einem blauen Bogen angedeutet, auf den auf Leinwand ausgeführten Gemälden ist er außer auf dem Gemälde Abb. 688, wo er eher kompositionsästhe-

tisch begründet ist und in funktionalen Zusammenhängen erscheint, überhaupt nicht mehr zu sehen. Diese Bilder betitelt Castelli jetzt neutral mit dem Titel *Jazz*, so daß der legendäre Musiker hier nicht nur sich selbst, sondern im Sinne einer Personifikation zugleich auch die Musik des Jazz im allgemeinen repräsentiert. „Louis Armstrong ist Jazz“, brachte es Castelli in einem unserer Gespräche einmal auf den Punkt, „tot oder lebendig“.

Die in Öl auf Leinwand geschaffenen Gemälde wurden anfangs in kräftigen, teilweise dunklen Farben ausgeführt, die meist flächig und ungebrochen aufgetragen wurden. Diese Art der Gestaltung ist ganz auf eine planimetrische Bildästhetik ausgerichtet, die der Funktion dieser Darstellungen als Plakat entspricht. Sie bieten dem Layouter Fläche genug, Veranstaltungstitel, Orte und Uhrzeiten der anstehenden Konzertveranstaltungen darüber zu drucken, ohne das Motiv graphisch zu verunklären. Die später entstandenen Gemälde hingegen wirken weniger plakativ. Sie sind in jenem dünnflüssigen Malstil ausgeführt, den Castelli seit der zweiten Hälfte des Jahres 1985 gelegentlich zur Anwendung brachte (vgl. hierzu etwa Abb. 453, Abb. 603 oder Abb. 640) und wurden im fortgeschrittenen Stadium zusätzlich mit einigen leuchtenden Konturen versehen, die in reliefartiger Verdickung mit Ölfarbe direkt aus der Tube auf die Leinwand gedrückt wurden (Abb. 689 f). Die Wirkung, die durch diese Konturierung der Bildfigur und der Trompete erzielt wurde, ist die einer im Dunklen angestrahlten Musikers, der das bunte (Bühnen-)Licht, mit dem er beleuchtet wird, fluoreszierend reflektiert. Wenn in der Vorbesprechung zu der Gattung der Männerbilder festgestellt wurde, daß Castelli an diesem Themenkreis nur selten neue gestalterische Ausdrucksmittel entwickelte, so sind die Luis Armstrong-Porträts Beispiele dafür, daß es solche gestalterischen Innovationen, wenn auch nur vereinzelt, auf dem Gebiet des Männerbildes dennoch gegeben hat.

Auch die Buster Keaton-Porträts, die Castelli ebenfalls im Winter 1986/87 anfertigte, zeigen eine neue gestalterische Machart: nämlich die des farblosen Schwarzweiß, das sich hier nicht als Gestaltung mit schwarzer Farbe auf weißem Grund versteht, wie sie der Künstler gerade in der zweiten Hälfte der 80er Jahre verschiedentlich zur Anwendung brachte, sondern als malerische Umsetzung einer schwarzweißen Bildvorlage, deren Erscheinungsästhetik er hier ganz bewußt zitierte. Die Rede ist von den Büstenporträts Abb. 691-694.

Die ersten Darstellungen dieser Serie wurden noch mit farbigen Ölkreiden bunt akzentuiert: als bildflächenparalleler Hintergrund mit eng beieinanderliegenden Zickzacklinien und als farbige Umrißlinien der Bildfigur (Abb. 691). Später reduzierte Castelli die zunächst eng beschnittene (Abb. 692), bald jedoch in einem größeren Ausschnitt wiedergegebene Büste des Stummfilmhelden auf schwarze und graue Valeurs auf weißem Grund (Abb. 693 f). Daß es sich bei diesen Bildern nicht um eine mit schwarzer Farbe auf weißem Grund autonom konzipierte Gestaltung handelt, sondern um eine malerische Reminiszenz an die Erscheinungsästhetik des Schwarzweißfilms, zeigt sich unter anderem in den grauen Modulationen, mit denen Castelli den harten Kontrast zwischen Schwarz und Weiß im Bereich des Inkarnats gemildert hat. Das Prinzip, ausgerechnet den Kopf fein zu modellieren, seine Höhlungen und Wölbungen herauszuarbeiten, seine Licht-Schatten-Verhältnisse zu definieren und darüber die gestalterische Behandlung der übrigen Teile der Figur und ihres Hintergrunds zu vernachlässigen, entstammt der Gattung der Studie und ist auf den Studien einiger Alter Meister verschiedentlich zu beobachten, die sich in ihren Entwürfen nicht so sehr für die Gewänder ihrer Bildfiguren und für die Details deren räumlichen Umgebung interessierten, sondern vor allem für die porträtgenaue Erfassung ihrer Gesichter. In diesem Zusammenhang sei etwa an die Napoleon-Studie von Jacques-Louis David erinnert¹⁹⁴, an die Skizze des Porträts eines Architekten von Ingres¹⁹⁵ oder etwa an eine berühmt gewordene Zeichnung von Franz Krüger¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Jacques-Louis David, *General Bonaparte*, um 1797-1798, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Paris, Musée National du Louvre.

¹⁹⁵ Jean Auguste Dominique Ingres, *Porträt des Architekten Jean-Baptiste Dedéban*, um 1810, Öl auf Leinwand, 63 x 49 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Diese Darstellungen weisen eine deutliche Verfeinerung der gestalterischen Mittel im Bereich der Köpfe und der Gesichter auf, die individuell erfaßt und porträtgenau wiedergegeben wurden, während die übrigen Partien dieser Entwürfe nur rudimentär angedeutet geblieben sind. So verhält es sich auch auf den Buster Keaton-Porträts von Luciano Castelli, der die Büste und ihre räumliche Umgebung lediglich mit wenigen Umrißlinien skizzierte und mit grob über die Bildfläche geführten Pinselzügen nur vage akzentuiert hat und sich stattdessen insbesondere auf die gestalterische Behandlung des Gesichts konzentrierte.

Die Büste, die Castelli auf seinen Darstellungen zeigt, geht auf ein Standfoto aus dem 1925 gedrehten Film *Go West* zurück, auf dem Buster Keaton mit leicht gesenktem Haupt melancholisch ins Leere blickt. In dem Film spielt Keaton einen gelangweilten Großstadtmenschen, der sich eines Tages aus Abenteuerlust in den Westen begibt, wo er von einem Rancher als Cowboy angestellt wird und dort verschiedene spaßige Szenen erlebt. Das Standfoto zeigt jenen Augenblick, da sich Buster traurig und voller Selbstmitleid über sein langweiliges Leben beklagt. Kostümiert ist er mit einem weißen Hemd mit Stehkragen, an dem die Attrappe einer schwarzen Krawatte befestigt ist, und einer tief ausgeschnittenen dunklen Anzugsweste. Auf seinem Kopf trägt er jenen flachen Strohhut, der das Markenzeichen dieses Schauspielers geworden ist. Doch nicht dieses Standfoto benutzte Castelli als motivische Vorlage, sondern dessen spiegelbildliche Seitenverkehrung. Beinahe sämtliche Details, die auf den gezeichneten und gemalten Porträts wie zufällig aufs Bild geraten zu sein scheinen, finden sich auf der fotografischen Motivvorlage wieder: der leichte Schatten entlang der Wange, der rundlich gebogene Schatten unterhalb des Hutes, die Schatten unterhalb der Nase, des Mundes und entlang der Unterkante des Kinns, die abgedunkelte Halsregion, der Stehkragen mit den kurzen Spitzen und die rechts und links des Krawattenknotens in die Kragenregion hineinreichenden Fortsätze der eingehängten Schlipsattrappe. Auf den Darstellungen Abb. 693 und 694 ist sogar die auf dem Foto schräg ins Bild ragende senkrechte Schattenzone des Hintergrunds angedeutet. All diese motivischen Details haben in der fotografischen (filmischen) Bildvorlage ihren Ursprung und finden auf den Zeichnungen und Gemälden von Castelli eine unmittelbare gestalterische Entsprechung.

Interessant an Buster Keaton ist, daß er wegen seines steinernen Gesichtsausdrucks von seinen Kollegen den Spitznamen „Stoneface“ erhalten hat. Er war dafür berühmt, daß er mit seiner starren Miene bewußt in einen Widerspruch zu seiner expressiv bewegten Körpersprache und zu den bewegenden situativen Zusammenhängen getreten ist, in die er sich in seinen Filmen verstrickt¹⁹⁷. Gerade diese disparaten, scheinbar widersprüchlichen und daher in ihrem Zusammenspiel komisch wirkenden körpersprachlichen Ausdrucksformen sind es, die seiner Erscheinung ihre groteske Note verliehen haben und die das Publikum bis heute zum Lachen bringen. Castelli zeigt auf seinen Porträts jedoch eine andere Seite dieses Komödianten. Sie zeigen Buster Keaton sehr wohl mit schauspielerisch verstellter Miene: mit dem geradezu ostentativ zur Geltung gebrachten Ausdruck der Melancholie, der Sehnsucht und dem Gefühl der Einsamkeit. Dieser schauspielerisch übernommene mimische Ausdruck wirkt in der filmischen Szene (und schließlich auch auf den Darstellungen von Luciano Castelli) so überzeugend, daß man glauben möchte, die melancholische Gestimmtheit hätte dem Wesen von Buster Keaton tatsächlich entsprochen. Genau dieser melancholische Ausdruck war es, den Castelli auf seinen Bildern interessierte: „Zu Buster Keaton fühle ich eine Seelenverwandtschaft“ gab er in einem unserer Gespräche zur Auskunft, „ich kann mich in seiner äußerlichen Melancholie wiedererkennen“. Nicht nur, daß Buster Keaton ein großer Schauspieler war und für Castelli, der sich zum Zwecke fotografischer Inszenierungen und bei Performances

¹⁹⁶ Franz Krüger, *Amalie und Paul Taglioni*, vor 1839, Graphit und Wasserfarben auf Papier, 37,7 x 22,8 cm, Berlin, SMPK, Nationalgalerie.

¹⁹⁷ Robert Benayoun, *Buster Keaton. Der Augen-Blick des Schweigens*, München 1983 und Kari Hotakainen, *Buster Keaton. Leben und Werke*, Frankfurt a.M. 2001.

selbst schauspielerisch betätigte, eines seiner großen Vorbilder gewesen ist, auch sein tiefgründiges melancholisches Wesen, das er körpersprachlich so subtil zum Ausdruck brachte, war es, das Castelli an Buster Keaton faszinierte. Dieses melancholischen Wesens wegen empfand Castelli eine Seelenverwandtschaft zu diesem Mimen und dieses melancholischen Ausdrucks wegen porträtierte er keinen anderen berühmt gewordenen Schauspieler als ausgerechnet ihn.

Wenn Castelli prominente Persönlichkeiten porträtierte, dies zeigen die Beispiele Louis Armstrong und Buster Keaton, tat er dies nicht ohne inhaltliche Begründung. Louis Armstrong war ihm der Inbegriff des modernen Jazzmusikers, Buster Keaton der Inbegriff eines begnadeten Schauspielers. So wählte Castelli, als sich ihm die Aufgabe stellte, ein Plakat für das Jazzfestival in Montreux zu entwerfen, Louis Armstrong zum Bildgegenstand, und, als er sich mit dem Thema eines Schauspielers auseinandersetzte, Buster Keaton als Bildfigur, zu dem er eine starke Wesensverwandtschaft empfunden hat und in dessen Rollenspiel er seine eigene Persönlichkeit gespiegelt sah. Stets bedurfte es, wie sich an späterer Stelle auch bei den Künstlerporträts zeigen wird, eines äußeren Anlasses, der Castelli dazu bewogen hat, sich mit dem Bildnis eines Prominenten zu beschäftigen. Im Fall der Louis-Armstrong-Bilder war es der Auftrag des Plakats für das Jazzfestival Montreux, im Fall der Buster-Keaton-Porträts das Interesse des Künstlers an den Persönlichkeitsstrukturen eines Schauspielers und seine Begeisterung für dessen Darstellungskunst. Ohne äußeren Anlaß kam Castelli nicht auf den Gedanken, eine prominente Persönlichkeit zu porträtieren. Als Vorlage für seine Darstellungen dienten ihm historische Fotos (bzw. im Fall von Buster Keaton das Standfoto eines seiner berühmtesten Filme), die charakteristisch waren für das Image, das die betreffende Person verkörperte. So erweisen sich die Prominentenporträts im Œuvre von Luciano Castelli als beides: als personenspezifische Individualporträts und als repräsentative Standesporträts zugleich.

4.1.2.9 *Das erotische Männerbild*

Nahezu alle erotische Darstellungen männlicher Bildfiguren, von denen es im Œuvre von Luciano Castelli allerdings nicht viele gibt, definieren sich auf einer autoerotischen oder homoerotischen Bedeutungsebene. Das erste Gemälde, auf dem der Künstler eine männliche Bildfigur in erotischen Sinnzusammenhängen wiedergegeben hat, ist das dritte Bild der *Märchenbuch*-Trilogie, in der Castelli – angeregt durch seine Zusammenarbeit mit Salomé – verschiedene Aspekte des Geschlechtlichen thematisierte (Abb. 695). Dabei geht es zum ersten Mal im Œuvre von Castelli nicht nur um das erotische Selbstverständnis des Künstlers, sondern um männliche Sexualität ganz allgemein.

Zu sehen ist auf dem *Märchenbuch*-Gemälde eine halb nackte Bildfigur in der Umgebung einer bis unter die Decke mit weißen Kacheln gefliesten Schlachtereier. Im Hintergrund erkennt man eine von der Decke baumelnde männliche Aktfigur, die in einem Ledergeschirr wehrlos über einer Schlachtbank hängt. Sie wurde durch eine unterhalb der Decke verlaufende Förderschiene dorthin transportiert und scheint darauf zu warten, von einem Metzger zu jenen saftigen Fleischstücken verarbeitet zu werden, wie eines davon rechts oben im Vordergrund an einem Haken hängt. Die Schlachtbank selbst ist weiß und blutverschmiert, auf ihrer Deckplatte liegt eine große Kettensäge bereit, mit der ein Metzger, der scheinbar gerade aus dem Bild verschwunden ist, in wenigen Augenblicken sein Handwerk beginnen wird. Im Vordergrund sitzt, an den linken Bildrand gerückt und von diesem stark überschritten, ein Jüngling in Matrosenuniform. Völlig diesseitsentrückt vertieft er sich in ein klei-

nes schwarzes Buch. Er trägt eine weiße Matrosenkappe auf dem Kopf und einen hoch geschlossenen weißen Kittel mit marineblauem Rückenkragen. Seine Hosen hat er abgelegt, so daß zwischen den gespreizten Schenkeln fleischig und schwer sein halb erigiertes Geschlecht zu sehen ist. Vermutlich ist es der Inhalt des schwarzen Buches, der ihn alles um ihn herum vergessen macht – ein Buch, auf dessen Einband in weißer Schrift links der Titel „Geile Tiere“ und rechts die Aufschrift „Boys“ zu lesen ist. Worin sich der Matrose in seiner nach hinten gelehnten Sitzposition so konzentriert vertieft, ist ein Männerporno, das ihn wie ein Märchenbuch in eine andere Welt entführt: in eine Welt erotischer Phantasien, die mit den auf Nacktheit, Körperlichkeit und Fleischeslust bezogenen Motiven im Hintergrund im Zusammenhang zu stehen scheinen.

Der erotische Bedeutungszusammenhang dieses Gemäldes wird dem außenstehenden Betrachter insbesondere dann verständlich, wenn er sich mit verschiedenen Facetten der homoerotischen Geschmackskultur vertraut gemacht hat und dabei auf die Bildwelten von Jean Cocteau (1889-1963) oder Tom of Finland (eigentl. Touko Laaksonen, 1920-1991) gestoßen ist, die sich auf ihren Bildwerken mit der erotischen Reizwirkung junger Männer in eng anliegenden Matrosenanzügen beschäftigt haben. Aus diesen Arbeiten hat sich innerhalb der Ikonographie des erotischen Männerbildes ein ganz bestimmtes Genre entwickelt, an das Castelli mit seiner hier in Rede stehenden Darstellung eines jungen Mannes im Matrosenkittel anzuknüpfen scheint. Zugleich spielt der Künstler aber auch an mittelalterliche Folderszenen an und an sadomasochistische Sexualpraktiken, die bis zu kannibalischen Phantasien reichen können und in solchen Begriffen wie „Frischfleisch“ oder „jemanden zum Fressen gern haben“ ihren verbalen Niederschlag finden. Überdies versteht sich dieses Gemälde auch als thematische Fortsetzung des kurz zuvor mit Salomé geschaffenen Gemeinschaftsbildes *KaDeWe* (Abb. 139), auf dem die Vorstellung von nackt an Fleischerhaken von der Decke baumelnden Männern ihre erste bildnerische Umsetzung gefunden hat.

Nicht nur thematisch, auch stilistisch und koloristisch bezieht sich das Gemälde *Märchenbuch* auf *KaDeWe*. Lediglich auf die Verwendung von dunkelblauer und schwarzer Farbe wurde auf dem Vorgängerbild verzichtet. Das zarte Blaugrau indes, das hier bisweilen in kraftvolle Valeurs überspielt, gelangte bereits auf *KaDeWe* zum Einsatz. Was auf dem Gemälde von Castelli im Vergleich zu dem Gemeinschaftsbild hingegen ein echtes Novum darstellt, ist die mit schwarzer und mit roter Ölkreide auf der ungründerten Nesselwand ausgeführte Umrißzeichnung, die zwar latent auch auf dem *KaDeWe*-Gemälde in Erscheinung tritt, nicht aber in dieser gestalterischen Eigenständigkeit, in der sie den Hintergrund mit einem gegenständlich als Kacheln definierten perspektivischen Raster überzieht. Würde man aus den beiden Gemälden *KaDeWe* und *Märchenbuch* eine zusammenhängende Geschichte konstruieren wollen, so käme man darauf, daß die Figuren des *KaDeWe*-Bildes in einer Vorhalle zwischengelagert und von dort an einer Förderschiene in den Schlachtraum des *Märchenbuch*-Gemäldes transportiert werden, wo ein martialischer Metzger sie zu appetitlichen Fleisch- und Schinkenstücken verarbeitet.

Gelangt auf dem Gemälde *Märchenbuch* der homoerotische Bedeutungszusammenhang noch eher verhalten zum Ausdruck, in einem motivischen Kontext dabei, der durchaus autoerotisch gedeutet werden könnte, tritt er auf dem unbetitelt gebliebenen Gemälde Abb. 696 in unverblümter Direktheit zutage. Dort erkennt man am unteren Bildrand, mit einer roten Pinselzeichnung im Umrißlinienstil wiedergegeben, ein weit auseinander gegrätschtes Schenkelpaar mit dazwischen steil in die Höhe ragendem Glied, auf das sich, allerdings von den Schenkeln perspektivisch überschritten, eine in Rückenansicht wiedergegebene Männerfigur mit ebenfalls weit auseinander genommenen Beinen und tief nach vorne gebeugtem Oberkörper niederläßt. Während die gespreizten Schenkel mit dem erigierten Glied mit gelber, roter und blauer Farbe in breit gelagerten, gleichwohl stakka-

toartig verkürzten Pinsellinien ausgefüllt wurden, ist die darauf sich setzende Bildfigur in leuchtendem Hellblau ausgemalt. In der gleichen Farbe erscheint über ihr ein dritter männlicher Akt, dessen figürliche Dispositionen nur schwer zu entziffern sind. Es handelt sich hierbei um eine perspektivisch vergrößert wiedergegebene, in diagonaler Position auf ihrer linken Seite liegende Rückenfigur mit geradeaus gestrecktem linkem und angewinkelttem rechten Bein. Ihre rechte Schulter ragt spitz nach oben, der Kopf verschwindet in perspektivischer Verkürzung direkt dahinter. In der pinselrhythmisch aufgelösten Binnenstruktur dieser Figur eine dritte Männergestalt zu erkennen, bedarf es allerdings einigen Abstands zu dem großformatigen Gemälde, das nicht nur die ikonographische Umsetzung einer mehrfigurigen homoerotischen Szene darstellt, sondern zugleich auch im Sinne eines ästhetischen Eigenwerts des Malerischen als „reine Malerei“ zu verstehen ist. Die Lust an der Bewegung des Pinsels und an der Wirkungsintensität der Farbe findet im homoerotischen Bildmotiv ihre thematische Entsprechung. Es gilt für das erotische Männer- wie für das erotische Frauenbild gleichermaßen, daß das thematisch aufgeheizte und von einer starken figürlichen Präsenz getragene Motiv im Gestalterischen zu einem heftigen, wenn man so will „wildem“ malerischen Ausdruck gelangt. Das Paradoxe daran ist, daß hier der heftige malerische Ausdruck in der expressiven Vehemenz seiner gestalterischen Entfaltung das Motiv an sich gegenständlich aufzulösen beginnt.

Nicht nur die Bildfiguren, auch die räumliche Umgebung, in der sie sich befinden, bleiben unter der pinselrhythmisch aufgelösten, manchmal zu Kleinflächen verdichteten, dabei in ihrer gegenständlichen Bedeutung verunklärten Gestaltung motivisch indifferent. Die eher schmalpinselig ausgeführten hellblauen Geraden, die in senkrechter bzw. diagonaler Anordnung eine schräg den Bildraum durchmessende Bettstatt umreißen, sowie die rechts oben diagonal angeordneten gelben Linien, die eine Bettkante ebenso wiedergeben könnten wie eine dem Boden entlang verlaufende Sockelleiste, tragen nicht wirklich dazu bei, die räumlichen (und damit auch die situativen) Zusammenhänge der in leichter Draufsicht wiedergegebenen Szene zu klären. So ist dieses Gemälde in erster Linie eine Ansammlung ungestüm über der Leinwand verteilter farbiger Pinselzüge, unter denen das in akkumulierter Simultaneität collageartig zusammengesetzte, thematisch brisante Motiv eskamotiert. Das macht dieses Gemälde den 1980 vorbereiteten (z. B. Abb. 298-300), 1981 weiterentwickelten „Wimmelbildern“ vergleichbar, auf denen ebenfalls motivisch direkt in Szene gesetzte erotische Sujets in beinahe autonom auf die Bildfläche gebrachte Pinselrhythmen aufgelöst werden (z. B. Abb. 212 oder Abb. 219, wo rechts unten mit den gespreizten Schenkeln einer flach auf dem Rücken liegenden Frau das motivische Äquivalent zu den gegrätschten Beinen auf dem hier in Rede stehenden Gemälde Abb. 696 zu erkennen ist). Jedes dieser in ihrer Gegenständlichkeit auf weißem Grund pinselrhythmisch aufgelösten „Wimmelbilder“ zeigt einen anderen farblichen Akkord. Auf dem hier in Rede stehenden Gemälde Abb. 696 ist es ein Fünfklang aus Gelb, Orange, Rot, Hellblau und Ultramarin, wobei die Farben Gelb und Hellblau, im oberen Bildbereich auch das dunkle Ultramarin, als dominante Werte diesen Fünfklang beherrschen.

Das homoerotische Thema wird hier motivisch zwar in unverblümter Direktheit wiedergegeben, gestalterisch indes pinselrhythmisch aufgelöst und somit ikonographisch verunklärt. Die psychologische Wirkung, die Castelli dabei erzielte, ist nicht ohne Raffinesse. Statt sich über die Tabuüberschreitung zu echauffieren, macht sich das Kunstpublikum vor diesem Gemälde daran, seine motivischen Zusammenhänge zu enträtseln. Dabei ist es, fast wie bei einem Suchbild, so intensiv mit der Frage nach der gegenständlichen Bedeutung der einzelnen Pinselzüge und ihres Zusammenspiels beschäftigt, daß es an der drastischen Motivik dieses Bildes kaum mehr Anstoß nimmt. Genau aber darum ist es Castelli auf seinen erotischen Darstellungen im allgemeinen und auf seinen homoerotischen Bildern im speziellen gegangen: Dem Außergewöhnlichen zwar nicht seine thematische

Brisanz, wohl aber seine Vorurteile zu nehmen, es als ebenso „normal“ und allgegenwärtig erscheinen zu lassen wie gesellschaftlich akzeptierte Erscheinungsformen des Geschlechtlichen. Aus diesem gesellschaftspolitischen Anspruch erklärt sich auch das monumentale Bildformat, in dem Castelli seine erotischen Männerbilder ausgeführt hat. Diese Darstellungen konnten dem Künstler gar nicht groß genug sein, um den Ausstellungsbesuchern vor Augen geführt und in deren Sehgewohnheiten eingebunden zu werden.

Ihren thematischen, ikonographischen und gestalterischen Höhepunkt, zugleich aber auch ihr motivisches Ende erfuhren die erotischen Männerbilder im Œuvre von Luciano Castelli 1982 in einer sechsteiligen Serie, deren Motive den fotografischen Abbildungen eines Pornomagazins entnommen wurden (Abb. 697-702). Beinahe ausnahmslos zeigen die daher als *Männerporno* betitelten Darstellungen zwei junge Männer im geschlechtlichen Miteinander, wobei es sich im wesentlichen um zwei Varianten des erotischen Liebesspiels handelt, die in aller motivischer Direktheit dem Betrachter vor Augen geführt werden: um die der oralen Stimulation (Abb. 697 und Abb. 699) und um die der analen Penetration (Abb. 700 f). Lediglich im Fall des Gemäldes Abb. 698 wird eine einzelne Bildfigur gezeigt, die in bequemer Sitzposition mit in die Höhe gereckten Schenkeln und erigiertem Glied erwartungsvoll und mit bereitwillig dem Zuschauer dargebotenem Gesäß den (männlichen) Betrachter dazu einlädt, ihn zu penetrieren.

Den Abschluß dieser motivisch so provokanten Serie bildet die vergleichsweise harmlose Darstellung zweier sich küssender Männer (Abb. 702). Bemerkenswert an diesem letzten Bild der Serie ist, daß es sich koloristisch von den übrigen Gemälden deutlich unterscheidet. Die beiden Bildfiguren wurden, wie die Figuren auf den anderen Darstellungen aus der Reihe *Männerporno* auch, mit vergleichsweise schmalen Pinsel im Umrißlinienstil wiedergegeben und im Bereich ihrer Schattenzonen partiell mit roter Farbe ausgemalt – einer Farbe, die mit breitem Pinsel in eher kurzen Zügen aufgetragen wurde und von der aus sich nicht selten einige Rinnsale tropfnaß über das Papier ergießen. Zusätzlich allerdings wurden auf der letzten Darstellung dieser Serie (und nur dort) die hellen Partien der Bildfiguren mit Orange ausgefüllt: nicht flächendeckend zwar, sondern in einzeln ablesbar gebliebenen, nur selten zu Kleinflächen sich verdichtenden Pinselzügen, unter denen in weiten Bereichen das Weiß des Malgrunds deutlich zutage tritt, doch expansiv genug, in ihr das Inkarnat der Figuren zu erkennen. Auf allen anderen Bildern dieser Serie hingegen blieben die nackten Männerkörper, von den mit roter (im Fall der Darstellung *Männerporno 3* auch mit roter und hellblauer) Farbe bezeichneten schattigen Zonen abgesehen, so weiß wie der Bildgrund selbst. Der Hintergrund des letzten Bildes wurde mit einem blauen Gittermuster ausgestattet. Solche Gitterstrukturen sind, dort allerdings in Schwarz wiedergegeben, auch auf dem Gemälde *Männerporno 3* auszumachen (Abb. 699), wohingegen die übrigen Bilder im Hintergrund mit vermeintlich abstrakten, in den Bewegungsrichtungen des Pinsels allerdings gleichermaßen von gegenständlichen Motivzusammenhängen abgeleiteten hellblauen Pinselstrukturen überzogen wurden, deren Verlaufsrichtungen sich in der Umgebung zu den Silhouetten der Bildfiguren überwiegend an deren Umrissen, in der Nähe zu den Formatgrenzen jedoch an deren waagrecht oder senkrecht Verlauf orientieren.

Das gestalterische Prinzip dieser Bilder ist, von der letzten Darstellung abgesehen, im wesentlichen immer das gleiche: Die Figuren selbst wurden mit schmalen Pinsel im Umrißlinienstil mit schwarzer Farbe konturiert. Schwarz sind auch die Haare der Figuren wiedergegeben und teilweise die Schatten, die ansonsten überwiegend mit roter Farbe pinselzeichnerisch angedeutet wurden – skizzenhaft zwar und dem Prinzip des *Non finito* verpflichtet, doch durchaus den gegebenen Lichtverhältnissen entsprechend und dort, wo sie innerhalb der Figur auf den fotografischen Motivvorlagen ebenfalls zu beobachten waren. Das Bett, auf dem sie liegen, wurde ansatzweise mit Hellblau wiedergegeben, mit schwarzer Farbe abgeschattiert (Abb. 700) oder mit Rot als Oberflächen-

muster strukturiert (Abb. 697). Hat die Bildfigur einmal in einem Sessel Platz genommen, wurde dieser mit einer hellblauen Sitzfläche, die schwarz abgeschattiert wurde, und mit einer orangenen Rückenlehne ausgestattet (Abb. 698 und Abb. 701) und der Hintergrund überwiegend mit hellblauen (Ausnahme: Abb. 699), manchmal auch hellblauen und roten (Abb. 697), mit hellblauen und orangenen (Abb. 700) oder mit hellblauen und schwarzen Pinselrhythmen überzogen (Abb. 701). Den koloristischen Tenor dieser Darstellungen bilden also die drei Farben Rot, Schwarz und Hellblau auf weißem Grund, jenes Farbspiel, das sich neben den beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß (Malgrund) aus den früheren Lieblingsfarben des Künstlers ableitet: nämlich aus dem Kontrast von Rosa und Hellblau. So, wie das Rosa hier zu einem intensiven Karminrot mutierte, wurde aus dem zarten Hellblau ein leuchtendes Cyan.

Thematisch stehen die sechs Bilder der Reihe *Männerporno* zwar in einem unmittelbaren Zusammenhang, motivisch indes erweisen sie sich als jeweils für sich stehende Bilder. Es sind immer wieder andere Personen, die auf diesen Bildern dargestellt werden. Dabei handelt es sich um schlank gebaute, dunkelhaarige junge Männer, die alle etwas andere Frisuren tragen, sich in ihren körperbaulichen Merkmalen zwar nur geringfügig, aber durchaus erkennbar von einander unterscheiden und trotz der stilisierten Wiedergabe ihrer Gesichter auch unterschiedliche physiognomische Merkmale aufweisen. So trägt beispielsweise die Figur des ersten Bildes einen Seitenscheitel, der Jüngling des zweiten Bildes, der auffallend breite Schultern hat, bei ansonsten halblangen Haaren über der Stirn einen Pony. Der Protagonist des dritten Bildes verfügt über einen etwas fülligeren Rumpf als die anderen Figuren. Der Mann des fünften Bildes trägt sein strähnig über die Stirn fallendes Haar mit einem Mittelscheitel. Das Paar auf dem sechsten und letzten Bild scheint der körperbaulichen Konstitution der Bildfiguren entsprechend etwas älter zu sein als die Figuren der übrigen Darstellungen. Die beiden jungen Männer des vierten Bildes, auf dem der szenische Kontext und die daran beteiligten Protagonisten infolge der gewählten Perspektive in stärkster Anonymisierung wiedergegeben werden, sind uns bereits aus dem großformatigen Leinwandgemälde des Vorjahres bekannt, wo sie in spiegelbildlicher Seitenverkehrung in der unteren Bildhälfte in der gleichen Position zu sehen waren (Abb. 696). Die Handlungsfiguren der ersten fünf Darstellungen würde man auf etwa 18-20 Jahre schätzen, die Handlungsfiguren des letzten Bildes gute zehn Jahre älter. So verstehen sich diese Gemälde in ihrer fortlaufenden Numerierung nicht als Illustrationen einer mit dem gleichen Personal in der selben räumlichen Umgebung kontinuierlich sich entwickelnden Geschichte, sondern als einzeln für sich stehende, verschiedene Personen in unterschiedlicher räumlicher Umgebung wiedergebende autonome Bilder, die allerdings alle das gleiche Thema haben: die Darstellung leidenschaftlich und liebevoll, tabulos und unbefangenen einander geschlechtlich sich hingebender junger Männer.

In ihrer unverblühten motivischen Direktheit zählen die Darstellungen aus der Reihe *Männerporno* zu den drastischsten Bildern, die Castelli je geschaffen hat. Selbst die Arbeiten des autoerotischen Frauenbildes oder aus dem Themenbereich der lesbischen Liebe waren motivisch kaum jemals so schonungslos wie die hier in Rede stehenden Gemälde, die sich in ihrer Offenheit hart an der Grenze zum Pornographischen bewegen. Diese Bilder sind ein bewußter Angriff des Künstlers auf die Geschmackskultur der bürgerlichen Gesellschaft: auf ihre Normvorstellungen, auf ihre Verhaltensregeln und auf ihre Vorurteile. Sie verstehen sich als Antwort auf die von Salomé drei Jahre zuvor geschaffenen Darstellungen homoerotisch sich betätigender Jugendlicher, die in ihrem zügellosen Treiben sämtliche Tabus brechen, die Sitte und Anstand ihnen gebieten. Wie Salomé, der mit seinen Gemälden die gleichgeschlechtliche Liebe in aggressiver Weise zu entstigmatisieren suchte, verstand auch Castelli seine Bilder als Versuch, gängige Vorurteile zu überwinden. Mit diesem inhaltlichen Anspruch gewinnen die Gemälde von Castelli um so mehr an Überzeugungskraft, wenn man bedenkt, daß sie nicht das gesell-

schaftspolitische Agitprop eines um persönliche Anerkennung kämpfenden Betroffenen sind, sondern die Darstellungen eines Unbeteiligten, der mit seinen Werken für Toleranz und Offenheit wirbt. Allerdings sind die Gemälde von Castelli nicht nur ein gesellschaftspolitischer Appell, sondern zugleich auch ein Bekenntnis des Künstlers zur erotischen Reizwirkung des nackten Männerkörpers, die nicht nur auf den hier in Rede stehenden Bildern zum Ausdruck kommt, sondern auch auf anderen Darstellungen männlicher Aktfiguren im Œuvre des Künstlers von inhaltlicher Bedeutung ist.

Der figürliche Typus, den Castelli auf seinen erotischen Männerbildern bevorzugte, war der eines jungen, schlanken, mittelgroßen Mannes mit schwarzen Haaren und wohlgeformten Gesicht. Die Männer werden dem Betrachter im unmittelbaren Vordergrund vor Augen geführt, was ihnen eine starke physische Präsenz verleiht und in ihrer erotischen Ausstrahlung eine körperliche Unmittelbarkeit, der sich der Betrachter kaum zu entziehen vermag. Ein direkter Blickkontakt zwischen Bildfigur und Betrachter, wie er auf den Figurenbildern von Castelli ansonsten häufig anzutreffen ist, gibt es auf den Darstellungen aus dem Bereich des erotischen Männerbildes allerdings nur selten (z. B. Abb. 698). Stattdessen geben sich die Figuren meist ganz mit sich selbst beschäftigt bzw. auf das geschlechtliche Miteinander mit ihrem Partner konzentriert. Stets werden sie dabei in einer innenräumlichen Umgebung dargestellt, in die sie sich während einer Arbeitspause begeben haben (Abb. 695), oder in der Umgebung privater Wohn- und Schlafräume, in die sie sich für das gemeinschaftliche Liebesspiel zurückgezogen haben (Abb. 696-702).

Stilistisch erfolgten die Darstellungen des erotischen Männerbildes in einer rasch ausgeführten, oft mit nur wenigen, einzeln ablesbar gebliebenen Pinselzügen skizzenhaft auf die Bildfläche gebrachten Malweise, die unter der partiellen Aussparung des darunter weiß belassenen Bildgrunds die großformatigen, das figürliche Motiv überlebensgroß wiedergebenden Arbeiten nicht selten wie überdimensionale Pinselzeichnungen aussehen läßt. Die malerisch erfolgte gestalterische Behandlung des Bildes *Märchenbuch* fand auf den späteren Darstellungen keine stilistische Entsprechung (Abb. 695). Das bevorzugte Kolorit für die in erotischer Repräsentation dem Betrachter dargebotenen Figuren besteht aus den Farben Rosa und Rot. Mit blauer Farbe dargestellten Bildfiguren sind in diesem thematischen Zusammenhang eher selten (Abb. 696). In aller Regel wurde die Farbe nicht, wie auf *Märchenbuch* noch zu sehen, flächendeckend auf der Bildfläche verrieben, sondern in pinselzeichnerischer Skizzenhaftigkeit aufgetragen. Dabei markiert sie lediglich die Schattenbereiche der nackten Körper, während das Inkarnat an sich weiß geblieben ist (Abb. 697-701) oder aber in einem bräunlich schimmernden Orange erscheint (Abb. 702).

Auf den Bildern von 1982 wurde die rote Farbe mit dem Schwarz der Umrißlinienzeichnung der Figuren und ihren schwarzen Haaren sowie im Hintergrund mit hellblauen und manchmal orangenen Pinselzügen hart kontrastiert (z. B. Abb. 697 f). Daß auch im Binnenbereich der Figuren zu der roten Farbe auf weißem Grund ein helles Blau ins Verhältnis gesetzt wurde, ist auf diesen Darstellungen eher die Ausnahme (Abb. 699). Durch die oft in weiten Bereichen unausgefüllt gebliebene Malfläche wird die Farbe in ihrer Leuchtkraft gesteigert und in ihrer Kontrastwirkung zu den benachbarten Farbbereichen intensiviert. So erweisen sich die Darstellungen des erotischen Männerbildes insgesamt als pinselrhythmisch, farbgestalterisch und im Hinblick auf die Wirkungsinintensität der Kontraste ins Expressive gesteigerte Bilder, deren spontan, impulsiv und in gestischen Bewegungen erfolgter Farbauftrag als das gestalterische Äquivalent zu dem emotional aufgeheizten und motivisch brisanten Thema dieser Darstellungen zu sehen ist. Was Castelli auf den erotischen Männerbildern zum Ausdruck brachte, ist das teils autoerotisch motivierte, überwiegend jedoch gleichgeschlechtlich orientierte sexuelle Treiben junger

Männer, die ungeniert, unbekümmert und hingebungsvoll ihre erotische Wünsche ausleben: triebgesteuert, zärtlich bisweilen, tabulos.

4.1.2.10 *Deviationen des Geschlechtlichen: Transvestiten und Eunuchen*

Eine besondere Gattung des Männerbildes stellen die Darstellungen solcher Figuren dar, die nicht ganz Mann und auch nicht Frau sind oder beides in einem. Die Rede ist von den Darstellungen entmannter Eunuchen und zweigeschlechtlicher Transvestiten, mit denen sich Castelli 1980 und 1983 (Transvestiten) bzw. 1986 und 1987 (Eunuchen) motivisch beschäftigt hat und die deshalb innerhalb des Themenkreises der Männerbilder zu behandeln sind, weil sie letztlich doch mehr männliche als weibliche Anteile in sich tragen. Thematisch gingen diesen Darstellungen die Selbstbildnisse des Künstlers und die Porträts seiner Freunde in transvestitistischer Aufmachung voraus (z. B. Abb. 48-56). Der Unterschied zwischen diesen Rollenporträts und den Darstellungen „echter“ Transvestiten liegt darin, daß die einen die Bildfiguren während ihrer Verkleidung im Rollenspiel zeigen, wohingegen die anderen die Bildfiguren im Zustand der biologischen Effemination wiedergeben – also in einer geschlechtlichen Erweiterung (Transvestiten) bzw. Einschränkung (Eunuchen) oder aber in der habituellen Adaptation der gegengeschlechtlichen Rollen- und Erscheinungsmerkmale (Divine). Die Transvestiten, die Castelli auf seinen Bildern zeigte, sind Männer, die sich mit allen Konsequenzen als Frauen *fühlen*, die transvestitistischen Rollenporträts hingegen (Selbstbildnisse des Künstlers und Porträtdarstellungen seiner Luzerner Freunde gleichermaßen) zeigen junge Männer, die sich *spielerisch* in die Rolle einer Frau versetzen.

Das erste Bildnis eines Transvestiten zeigt das Porträt von Divine (eigentlich Harris Glenn Milstead, 1945-1988), einem amerikanischen Filmstar der 70er und 80er Jahre, der/die sich nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Europa als Discodiva, Schauspieler(-in) und Entertainer(-in) einen Namen gemacht hat. Die 300 Pfund schwere Ulknudel hat neun Schallplatten eingespielt und seit 1966 an zwölf Spielfilmen mitgewirkt, darunter in den Komödien *Pink Flamingos* (1972) und *Hairspray* (1988). 1988 ist Divine an einem Herzinfarkt gestorben¹⁹⁸. Auf seinem Gemälde porträtierte Castelli Divine in entspannter Haltung als sitzende Bildfigur im querformatigen Brustbildnis (Abb. 703). Lässig hat sie ihren rechten Ellbogen über die Rückenlehne eines ausladenden Sessels gelehnt. Ihr linker Arm ruht, bereits im Bereich des Oberarms vom rechten Bildrand überschritten, locker auf der Seite. Ihre ansonsten mondän toupierten Haare fallen hier strähnig über die Schultern. Bekleidet ist Divine statt mit einem eng geschneiderten Paillettenkleid, das sie bei offiziellen Auftritten bevorzugte, mit einem schlichten gelben Pullover. Salopp hat sie sich in ihrem Sessel nach hinten gelehnt, wie eine Diva schaut sie aus ihren verquollenen Augen abschätzig dem Betrachter entgegen.

Obschon dieses Gemälde kein offizielles Starporträt ist, sondern Divine in einem eher heruntergekommenen Zustand zeigt, scheint das Bildnis doch ganz und gar durchdrungen von dem mondänen vamphaften Wesen des manchmal charmant und elegant, manchmal aber auch sehr ordinär und proletarisch sich gebenden Transvestiten. Hier erscheint Divine, die selbsternannte „Göttliche“, als provokativ sich dem Betrachter zur Ansicht bringende, fettleibige und im Gesicht aufwendig zurechtgemachte Bacchantin, die trotz ihrer ungepflegten Art noch immer von einer mondänen Ausstrahlung ist. Ebenso aufgedunsen wie ihr Gesicht wirken ihre fülligen

¹⁹⁸ Bernard Jay, *Not Simply Divine*, New York 1993 und Frances Milstead, *My Son Divine*, Boston 2001.

Brüste, die dem Betrachter unter dem gelben Pullover entgegenquellen. Würde man nicht, daß es sich bei der Bildfigur um einen Mann handelt, würde man kaum daran zweifeln, daß dieses Porträt jemanden anderen zeigt als eine in die Jahre gekommene Filmdiva, die sich mit ihren üppigen Rundungen kaum noch zu bewegen vermag. Gerade dieses Schönheitsideal aber versuchte Divine zeit ihres Lebens zu verkörpern: Das Ideal eines mondänen, zwar nicht attraktiven, doch dafür um so selbstbewußter ihre Umgebung betörenden Vamps, der sich gegenüber anderen Männern überlegen fühlt und sich verführerisch genug vorkommt, seine weibliche Konkurrenz auszubooten.

Die dünnflüssig und in tiefenden Rinnsalen über den Bildträger sich ergießende Farbe verleiht dem Bildnis einen schmutzigen Charakter. Was auf anderen Darstellungen von Castelli als der gestalterische Ausdruck seines zügigen Arbeitens eingesetzt wird, wirkt hier fast schon gegenständlich. Werden die Rinnsale im Gesicht günstigstenfalls als dahinschmelzende Schminke interpretiert, wirken die Tropfspuren und Kleckse auf dem gelben Pullover wie schmutzige Flecke. Auch das strähnig der Bildfigur über die Schultern fallende Haar macht keinen gepflegten Eindruck. So gibt dieses Porträt die selbsternannte Diva nicht gerade schmeichelhaft wieder, und doch strahlt sie auf diesem despektierlichen Bildnis ein ganz besonderes Charisma aus, das gerade es gewesen ist, das Castelli an ihr so sehr interessierte: das Changieren zwischen dem mondänen Selbstausdruck und der eher abstoßenden Ungepflegtheit, zwischen Selbstgefälligkeit, Überheblichkeit und Stolz auf der einen und Übersättigung, Verbrauchtheit und Abgeschlafftheit auf der anderen Seite.

Gestalterisch übte sich Castelli in einer dynamisch bewegten Pinselhandschrift, deren expressiver Ausdruck in dem harten Kontrast von Schwarz und Gelb auf weißem Grund ein farbästhetisches Äquivalent findet, welches durch die pinkfarbenen Akzente im Bereich des Gesichts und der Hand in seiner Spannungswirkung eher intensiviert denn gemildert wird. Die Wand hinter dem Sessel, der Sessel selbst und die schwarzen Haare verschwistern sich zu einem einheitlichen schwarzen Dickicht, aus dem das schneeweiße, lediglich im Bereich seiner Schatten pinkfarben akzentuierte Gesicht ebenso jäh hervorbricht wie der leuchtend gelbe Pullover. Auf keinem anderen Gemälde wurden Schwarz und Gelb so intensiv zu einander ins Verhältnis gesetzt wie hier. So erweist sich das Bildnis von Divine als ein kraftvolles und energiegeladenes Gemälde, dessen expressiver Ausdruck in einem eigentümlichen Gegensatz zu der antriebsschwachen Sitzhaltung der Bildfigur steht.

Um einiges freundlicher als das Porträt der wie eine Karikatur des Weiblichen sich selbst überzeichnenden Divine nimmt sich demgegenüber das drei Jahre später entstandene Bildnis eines biologischen Transvestiten aus: das dreiviertelfigurige Gemälde *Transi stehend* (Abb. 704). Es wurde in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau (Cyan und Ultramarin) auf weißem Grund ausgeführt und zeigt im Inkarnat der Figur einige kaum wahrnehmbare rosafarbene Akzente. So erscheint dieses Bildnis alleine schon in seinem Kolorit deutlich freundlicher als das 1980 in aggressiver Farbigkeit wiedergegebene Porträt *Divine*. Statt einer abgehalfterten Drag-Queen zeigte Castelli hier eine attraktive Figur mit dem Oberkörper einer jungen Frau und dem Unterleib eines adoleszenten Mannes. In der lasziven Pose eines Pin-up-Girls hat die langhaarige Figur ihre linke Hand mit spitz in die Höhe ragendem Ellbogen in den Nacken genommen. Mit ihrer rechten Hand faßt sie sich unterdessen an das als fleischiger Stummel gebildete Geschlecht. Man vermag es wirklich nicht zu sagen, ob es sich bei dieser Figur um eine mit einem männlichen Glied ausgestattete Frau oder um einen mit Brüsten bestückten Mann handelt. Die biologische Zweigeschlechtlichkeit scheint perfekt. Sollte man in dieser Doppelgeschlechtlichkeit einen Irrtum der Natur vermuten, dürfte im Bildtitel nicht der Begriff „Transi“ genannt, sondern müßte von einem „Zwitter“ die Rede sein. So aber gibt der Künstler namentlich zu verstehen, daß es sich bei dieser Bildfigur nicht um eine natürliche Fehlentwicklung handelt, sondern um eine synthetische Disposition, die auf einen medizinischen Ein-

griff zurückzuführen ist. In ihrer Zweigeschlechtlichkeit scheint sich die Bildfigur ausgesprochen wohl zu fühlen. Unverhohlen, selbstsicher und nicht uneitel präsentiert sie sich dem Betrachter in frontaler Vorderansicht, wobei sie mit dem angehobenen Arm, der die Region ihrer Brüste hebt, und mit dem Arm, dessen Hand sie in die Region ihres Geschlechts führt, eine Pose eingenommen hat, die ihre Zweigeschlechtlichkeit optisch betont.

Geradezu ausgelassen zeigt sich die Figur der Bilder *Transi* bzw. *Transi mit Papageien*, auf denen ein zweigeschlechtliches Wesen mit gespreizten Schenkeln in lasziver Pose auf einem Bett oder am Boden sitzt (Abb. 705-707). Die großen Palmenblätter, die sie auf Abb. 705 hinterfangen, deuten auf eine exotische Umgebung hin, in die sich der Zwitter im Sinne einer von den realweltlichen Lebenszusammenhängen des Alltags entrückten Wirklichkeit zurückgezogen hat. Die bunt gefiederten Papageien, die den Transvestiten in Abb. 706 und Abb. 707 umgeben, sind im Sinne eines assoziativ hinzugefügten Attributs ein Hinweis auf den exotischen Bedeutungszusammenhang der Bildfigur und auf ihre erotische Gestimmtheit zugleich. Die Heiterkeit, mit der sie die Besonderheiten ihres nackten Körpers genießt, läßt die Figur natürlich und ungezwungen erscheinen. Und doch bleibt sie eine kuriose Entgleisung der Natur oder – worauf der Bildtitel begrifflich hindeutet – ein synthetisches Produkt der plastischen Chirurgie.

Die in ihrer Zweigeschlechtlichkeit als biomorphe Ausnahmeerscheinung präsentierte Bildfigur ist mit ihrer ausgelassenen Wesensart von völlig anderem Naturell als der habituelle Transvestit Divine. Dies drückt sich nicht nur in dem deutlich veränderten körpersprachlichen Ausdruck der Bildfigur aus, sondern auch in ihrem figürlichen Typus. Dabei handelt es sich um eine jugendliche, schlanke, groß gewachsene Person mit fraulichem Oberkörper, feminin geformtem Gesicht und männlichem Unterleib, dessen schmale Hüften und muskulös gebildeten Schenkel auf einen gleichermaßen juvenilen Männerkörper hindeuten. Jugendliche Frische und Unbefangtheit strahlen diese Bildfiguren aus, Unverbrauchtheit und Energie. Mit ihrem figurentypologischen und körpersprachlichen Ausdruck wirkt die Gestalt der Transvestitenbilder trotz der Scheinwelt, in die sie sich gegeben hat, als stünde sie mitten im Leben. So sind diese biologischen Transvestiten nicht als Pendants, sondern als Gegenstücke zu der altersgramen, abgehalfterten und zynisch gestimmten Divine zu sehen, als völlig anders strukturierte Persönlichkeiten, die von Unbekümmertheit und Ausgelassenheit erzählen, von jugendlichem Elan und unverfälschter Echtheit. Obschon es sich bei den Transvestiten auf den Bildern von Luciano Castelli um synthetische Produkte handelt, die sich überdies in eine Scheinwelt flüchten, wirken sie doch natürlicher, lebensnaher und unverbrauchter als die in authentischer Umgebung sich dem Betrachter präsentierende Divine.

Auch gestalterisch erscheinen die Transvestitenbilder sehr viel lockerer als das drei Jahre zuvor geschaffene Porträt von Divine. Sie wurden skizzenhaft und in einer offenen Malweise ausgeführt, wie leicht dahingeworfene Studien, die bei aller gestalterischer Unvollständigkeit die Bildfigur überraschend porträtgenau und mit einer starken, körperbaulich überzeugenden physischen Präsenz wiedergeben. Um reine Phantasieprodukte scheint es sich bei ihnen nicht zu handeln. Wohl mag Castelli die von ihm gezeigten Transvestiten nicht persönlich kennengelernt haben, sondern gehen sie auf anonyme fotografische Motivvorlagen zurück, doch wirken sie authentisch und so, als hätten sie dem Künstler leibhaftig als Modell zur Verfügung gestanden. Nicht zuletzt diese vermeintliche Authentizität läßt diese Bilder so lebensnah erscheinen, so natürlich trotz alledem und so gegenwärtig.

Von inhaltlich anderer Art sind die unter dem Eindruck der Reisen des Künstlers auf die Philippinen und seines Zwischenaufenthalts in China entstandenen Darstellungen eines jugendlichen Eunuchen, von denen Castelli 1986 und 1987 über ein Dutzend geschaffen hat (Abb. 708-714). Diese Bilder zeigen in gestalterischen Variationen immer wieder das gleiche figürliche Motiv: einen frontal dem Betrachter gegenüberstehenden Jun-

gen mit kindlichem Gesicht und kastriertem Unterleib, der unter dem zugeknöpften, nach unten sich öffnenden, dabei viel zu groß geschnittenen Kittel wie zufällig und doch ostentativ zu sehen ist. Der Junge trägt, vom oberen Bildrand überschritten, eine schwarze chinesische Haube auf dem Kopf und ist unter seinem „chinesisch gelben“, manchmal auch in Rot wiedergegebenen (Abb. 712) oder aber farblich ausgespart gebliebenen Kittel (Abb. 713) völlig nackt. Der Flaum, der seinen Schambereich zart bewächst, gibt zu vermuten, daß er – wie es bei Eunuchen oder Kastraten infolge des konfundierten Hormonhaushalts häufig zu beobachten ist – älter ist als er scheint. So erweist es sich als außerordentlich schwer, das Alter des Eunuchen zu bestimmen.

Mit zurückhaltendem, verunsichertem, ja geradezu scheuem mimischem Ausdruck steht er vor einem mehrflügeligen Paravent, auf dem links vegetabile Strukturen zu erkennen sind (Abb. 708 und Abb. 711), rechts hinter der Figur eine motivisch unbesetzt gebliebene Flächenzone, daneben eine Zone mit einem senkrecht verlaufenden abstrakten Ornament in roter Farbe auf dunklem Grund und ganz außen schließlich das Motiv einer im halben Profil nach rechts dem rechten Bildrand zugekehrten, über ihre Schulter hinweg hinter sich schauenden, dabei vermeintlich auf den Eunuchen blickenden Geisha mit elegant geformtem flachen Chinesenhut (Abb. 708). Diese Frau wirkt wie eine Mittlerin zwischen den Welten. Zwar handelt es sich bei ihr um eine auf den Paravent gemalte Bildfigur, die sich in ihrer flächigen Gestaltung von der skizzenhaft aufgelösten, indes in strenge Licht-Schatten-Verhältnisse getauchten, dadurch real und physisch greifbar wirkenden Figur des Eunuchen unterscheidet, doch bezieht sie sich durch die Wendung ihres Kopfes und durch ihren Blick in Richtung des Eunuchen eindeutig auf ihn. Sie ist der personale und der kulturelle „Hintergrund“, vor dem der Eunuch als Wächter des (kaiserlichen) Harems zu sehen ist. So wirkt der Eunuch unreal und gegenwärtig zugleich, wie die Figur aus einer anderen Welt, die uns exotisch und geheimnisvoll vorkommt, die aber doch existiert und mit einer Lebensweise zu tun hat, die dem europäischen Betrachter trotz aller kulturhistorischer Kenntnisse, über die er möglicherweise verfügt, fremd und außergewöhnlich erscheint.

Ernst gestimmt, etwas traurig dreinblickend, vielleicht ein wenig erschrocken, doch gefaßten Wesens schaut der Eunuch dem Betrachter entgegen (Abb. 708 und Abb. 714) oder schaut er gedankenverloren an ihm vorbei ins Leere (Abb. 709-713). Fast möchte man Mitleid mit dem Entmannten empfinden, der in seiner disziplinierten Hilflosigkeit wie das Opfer kulturell verankerter Traditionen mit dem Rücken zur Wand steht, doch scheint sich der junge Mann mit seinem unumkehrbaren Schicksal arrangiert zu haben. Fast scheint es, als würde er eben erst begreifen, was mit ihm geschehen ist und welche Rolle ihm das Schicksal für sein weiteres Leben auferlegt hat. Auf manchen Bildern steht ihm der Schrecken über das, was ihm widerfahren ist, noch deutlich im Gesicht (Abb. 712). Auf einigen Darstellungen wirkt er traurig und resigniert (Abb. 709 und Abb. 713), auf anderen scheint er noch nicht so recht verstanden zu haben, welche Folgen seine Kastration für sein künftiges Leben hat (Abb. 710 f). Manchmal wirkt sein Gesichtsausdruck aber auch gefühlsneutral und so, als wäre er gehorsam und ohne Widerspruch dazu bereit, seine Aufgabe zu erfüllen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, daß Castelli dem Eunuchen jedesmal einen anderen Gesichtsausdruck gegeben und so die unterschiedlichen Facetten seiner inneren Befindlichkeiten zum Ausdruck gebracht hat. Dabei ist kaum daran zu zweifeln, daß die Bildfigur noch nicht als Haremswächter eingesetzt, sondern eben erst zu diesem Zweck entmannt worden ist. Daß diese Entmannung vollständig erfolgte, der Unterleib des Eunuchen nach dem Eingriff nicht wie der eines Kastraten, sondern wie der einer (Jung-)Frau aussieht, ist selbst für chinesische Verhältnisse, die bis zum Ende des Kaiserreichs (1899/1900) in festen gesellschaftlichen Strukturen verankert gewesen sind, außergewöhnlich. Was Castelli auf seinen Bildern zeigt, ist ein Relikt aus jenen herrschaftlichen Tagen. Der Eunuch ruft unser Unverständnis und unsere Faszination zugleich hervor. Er weckt unser Mitleid, aber auch unsere Bewunderung, und

bewirkt, daß unsere Blicke wie gebannt zwischen seinem knabenhaften Gesicht und dem getilgten Geschlecht hin und her wandern, dessen Fehlstelle unter dem Kittel ostentativ und wie hinter einem geöffneten Vorhang zur Ansicht gelangt.

Wiewohl die zwitterhaften Transvestiten in ihrer hermaphroditischen Zweigeschlechtlichkeit auf manchen Betrachter eher befremdlich, vielleicht gar abstoßend wirken und der Eunuch in seiner jungfräulichen Geschlechtslosigkeit für sexuelle Handlungen sicherlich kaum zu gebrauchen ist, strahlen diese Figuren auf den Bildern von Castelli doch eine erotische Reizwirkung aus, die sich auf die Faszination eines seiner Geschlechtsorgane beraubten (Eunuchen) bzw. im Bereich seiner Geschlechtsorgane manipulierten (Transvestiten) nackten oder halbnackten Körpers bezieht. Die Vorstellung eines zweigeschlechtlichen oder, umgekehrt, eines geschlechtslosen Wesens beflügelte die Phantasie des Künstlers, der auf diesen Bildern seine Vorstellungen zur sichtbaren Wirklichkeit werden ließ. Zugleich sind sie ein Bekenntnis des Künstlers zu den Erscheinungsformen des Außergewöhnlichen und ein Appell an den Betrachter, sich von herrschenden Vorurteilen gegenüber den Deviationen des Geschlechtlichen, welcher Art sie auch immer sein mögen (lesbische Liebe, homoerotische Männerfreundschaften, Autoerotizismus, Transvestitismus, Sadomasochismus, Prostitution etc.), zu befreien und sich für die ästhetischen, ja die erotischen Reize, die von normabweichenden Erscheinungsformen des Geschlechtlichen mitunter ausgehen, zu sensibilisieren. Was Castelli mit seinen Darstellungen nicht möchte, ist den Betrachter von der Richtigkeit oder Falschheit der einen oder anderen Lebensform zu überzeugen. Didaktische Bildaussagen liegen ihm fern. Doch versteht er seine Gemälde als einen Beitrag, beim Kunstpublikum für Verständnis und Toleranz gegenüber Minderheiten zu werben – gegenüber ihren Kulturen, gegenüber ihren Lebensgewohnheiten, gegenüber ihrer Sexualität, gegenüber ihren Ängsten, gegenüber ihren Wünschen, gegenüber ihren Sehnsüchten. In diese Welt der Minderheiten gehören Transvestiten und Transsexuelle ebenso wie Eunuchen, Schwule und Lesben, solche, die Spaß an ihrem eigenen Körper haben und solche, die sich an den Körpern anderer delectieren.

4.1.2.11 Ergebnis

Insgesamt ist das Männerbild im Œuvre von Luciano Castelli nicht von so zentraler Bedeutung wie das Frauenbild oder, was sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird, wie das Selbstbildnis des Künstlers. Es wurde nicht nur auf weniger Darstellungen behandelt als das Frauenbild oder als das Selbstporträt, sondern weist auch eine deutlich geringere Varianz der Themen auf. Sieht man von den Selbstdarstellungen des Künstlers ab und von seinen frühen Bildern aus den gemalten Tagebüchern, beschäftigte sich Castelli mit der Darstellung männlicher Bildfiguren als autonomem Bildmotiv überwiegend in der Zeit von Ende der 70er bis Ende der 80er Jahre. Heute spielt dieses Thema, sieht man von einigen mehr- oder vielfigurigen Darstellungen ab, auf denen ebenfalls mitunter männliche Bildfiguren zu sehen sind, im Œuvre des Künstlers keine große Rolle mehr.

Der figürliche Typus, den Castelli auf seinen Darstellungen männlicher Bildfiguren bevorzugte, war der eines dunkelhaarigen, schlank bis athletisch gebauten jungen Mannes von mittlerer Größe, sein Neffe Carlo häufig oder exotische Bildfiguren, die er dem Betrachter in einem eng gefaßten szenischen Ausschnitt nahansichtig vor Augen führte. Bei vielen seiner Männerbildern handelt es sich um die Darstellung solcher Personen, die dem Künstler privat bekannt geworden sind und zu denen er ein freundschaftliches Beziehungsverhältnis unterhalten

hat. Nach fremden Motivvorlagen geschaffene Darstellungen sind in diesem Zusammenhang weniger häufig und am ehesten in den Bereichen des exotischen und des erotischen Männerbildes anzutreffen. Meist werden die Figuren im Büstenporträt wiedergegeben, im Brustbildnis zuweilen oder als halbfigurige Darstellungen. Ganzfigurige Männerbilder sind bei Castelli eher die Ausnahme. Auch mehrfigurige Darstellungen sind gegenüber zwei- oder einfigurigen Darstellungen deutlich in der Minderheit.

Die erotische Ausstrahlung der Bildfiguren ist auf den Männerbildern von Castelli von einiger Bedeutung. Oft kommt sie unterschwellig zum Ausdruck (z. B. auf den Darstellungen exotischer Bildfiguren), bisweilen tritt sie aber auch in schonungsloser Offenheit motivisch zutage (insbesondere auf den Darstellungen homoerotischer Szenen). Die am häufigsten wiederkehrende Bildfigur aus dem Themenkreis des Männerbildes ist im Œuvre von Castelli der Sohn seiner früheren Freundin Irene: Carlo. Ihn porträtierte Castelli über einen Zeitraum von ganzen 15 Jahren (1977-1992). Aber auch das Motiv eines stehenden Afrikaners wurde auf einer Reihe von Darstellungen verschiedentlich variiert. Überhaupt war die Neigung des Künstlers, exotische Männer darzustellen, für die Ikonographie des Männerbildes von einiger Bedeutung. Castelli porträtierte Afrikaner, Philippinos und Chinesen, die er allerdings nur selten ganzfigurig wiedergab (Ron Smith), stattdessen eher halb- oder dreiviertelfigurig abbildete (Afrikaner), meist jedoch im Brust- oder Büstenporträt zeigte (Philippinen und Chinesen). Neu und außergewöhnlich innerhalb des Männerbildes war im Œuvre von Castelli das Porträt berühmter Persönlichkeiten (Louis Armstrong und Buster Keaton). Sie wurden auf mehrteiligen Serien im Brust- oder Büstenporträt wiedergegeben – in porträtgenauer Wiedererkennbarkeit und mit metaphorischem Nebensinn als Personifikationen der Musik bzw. der Schauspielerei.

Nicht selten liefen und laufen den Darstellungen männlicher Bildfiguren im Œuvre von Castelli ähnlich geartete Darstellungen aus dem Bereich des Frauenbildes (erotische Frauenbilder, Afrikanerinnen, Büstenporträts philippinischer Mädchen etc.), vor allem aber aus dem Bereich des Selbstporträts parallel. Wie sich diese thematischen, motivischen und ikonographischen Zusammenhänge verhalten, wird sich u.a. in den folgenden Kapiteln über das Selbstbildnis des Künstlers zeigen.

4.1.3 Das Selbstbildnis des Künstlers

Selbstbildnisse zählen zu den interessantesten Werken eines bildenden Künstlers. Sie geben Auskunft über seine Einstellungen zu sich selbst und über sein Selbstverständnis als Künstler zugleich. Auch Luciano Castelli beschäftigte sich bereits seit Beginn seines künstlerischen Schaffens bis heute immer wieder mit dem Abbild seiner selbst. Was aber ist es, das einen Künstler dazu bewegt, sich immer wieder aufs neue zu porträtieren? Ist sich der Künstler selbst der in allen nur denkbaren Posen stets verfügbare Ersatz für ein nicht vorhandenes Modell? Ist das Selbstbildnis der sichtbare Ausdruck der Selbstverliebtheit des Künstlers oder seines Bedürfnisses, sich vor dem Publikum in Szene zu setzen? Dient das Selbstbildnis in erster Linie zu Studienzwecken und dazu, die Fähigkeit des Künstlers, ein porträtgenaues Abbild zu schaffen, unter Beweis zu stellen? Ist das Selbstbildnis das Ergebnis von bewußter Selbstreflexion, Selbsterfahrung und Selbstwahrnehmung? Ist es der Ausdruck einer analytischen, kritischen, vielleicht auch idealisierten Befragung des Ich? Entsteht es möglicherweise gerade in jenen Zeiten, die vom Künstler als besonders schicksalhaft erachtet werden – im positiven wie im negativen Sinne? Hat das Selbstbildnis, ähnlich wie andere PorträtDarstellungen auch, memoriale Funktion? Kommt ihm in diesem Zusammenhang vor allem die Aufgabe zu, die Erinnerung an sich selbst der Nachwelt zu erhalten? Meist

ist es nicht nur ein Aspekt alleine, der einen Künstler dazu bewegt, sich selbst zu porträtieren, sondern wirken mehrere formale und inhaltliche Aspekte zusammen. So war es bei Albrecht Dürer, so war es bei Rembrandt oder etwa bei Vincent van Gogh und so ist es auch bei Luciano Castelli, dessen Selbstbildnisse von Fall zu Fall ganz unterschiedliche inhaltliche bzw. künstlerische Ziele verfolgen. Manchmal überwiegt das Bedürfnis des Künstlers, sich bestimmte Begebenheiten in der Erinnerung zu behalten, manchmal überwiegt sein Narzißmus und seine Freude an der Selbstinszenierung, oft aber auch sein Spieltrieb und seine Neigung, sich kraft seiner Phantasie in eine andere Welt hinein zu träumen.

Seit 1973 handelt es sich bei den Selbstbildnissen von Castelli, den gezeichneten und gemalten ebenso wie den fotografierten, beinahe ausnahmslos um Rollenselbstporträts. Sie zeigen den Künstler in der kostümischen Aufmachung einer anderen, phantasiegeborenen Person: einer glanzvollen Königin, einer furiosen Hexe, einer mondänen Femme fatal oder eines androgynen Narziß, eines erfolgreichen Bankiers, eines gefeierten Musikstars, eines exotischen Reptils oder eines lasziv verpackten „Sado Mado“ auf den per Selbstauslöser angefertigten Fotografien; einer jungen Frau oder eines Transvestiten auf den gezeichneten und gemalten Bildern, eines roten Teufels, eines Hundes, eines Zebras, eines Indianers, eines Japaners, später eines Chinesen, eines Russen, eines Caesaren usw. Nur selten zeigte sich Castelli auf seinen Bildern in authentischer Referentialität. Und doch sind die von ihm gewählten Rollen, so heterogen sie auch sein mögen, ein Teil seiner selbst, so daß sie, wenngleich in spielerisch bzw. schauspielerisch verschlüsselter Form, tatsächlich einige zentrale Aspekte des Wesens des Künstlers reflektieren.

4.1.3.1 Einführung

Daß sich Castelli im Rollenspiel porträtierte, war für seine Selbstbildnisse nicht von Anfang an charakteristisch. Die frühesten Darstellungen, auf denen er als Bildfigur erscheint, sind thematisch noch stark an die realweltlichen Lebensumstände gebunden, in denen sich der junge Künstler gerade befunden hat. Sie schildern ab 1969 in den gemalten Tagebüchern ganz konkrete Begebenheiten aus seinem täglichen Leben – etwa eine Szene aus dem Kontor des Farbengeschäfts seines Vaters (Abb. 4 links unten) oder diverse Episoden aus dem Urlaub des Künstlers mit seinen Freunden auf Sardinien (Abb. 1 und Abb. 3). Castelli verstand diese Darstellungen als Diarium, bei dem es ihm nicht auf die porträtgenaue Erfassung der Bildfiguren ankam, sondern auf die Schilderung des szenischen bzw. situativen Zusammenhangs, in dem ihm die Handlungsfiguren begegnet waren oder in dem er sich selbst befunden hat. Durch die Illustration bestimmter Ereignisse wollte sich Castelli die Episoden seines täglichen Lebens in Erinnerung behalten. In diesem Sinne handelt es sich bei den Darstellungen der gemalten Tagebücher um autobiographische Erinnerungsbilder. Die Handlungsfiguren – Castelli selbst und Personen aus seinem privaten Umfeld – erscheinen als stilisierte Gestalten mit stark vergrößert wiedergegebenen Erkennungsmerkmalen. Es handelt sich bei ihnen um figürliche Chiffren, die jemanden Bestimmtes repräsentieren. Als solche stilisierte Figuren sind alle Personen der Darstellungen der gemalten Tagebücher wiedergegeben, gleich, ob es Familienangehörige, Freunde oder Freundinnen des Künstlers sind, die Castelli darstellte, oder er selbst, den er als langhaariges Strichmännchen im Umrißlinienstil wiedergegeben hat (z. B. Abb. 3 oben).

Ähnlich wie auf den Darstellungen der gemalten Tagebücher verhält es sich auch bei den kleinformatigen Skulpturen aus Ton, die ab 1971 entstanden sind. Diese miniaturhaften Objekte stellen ebenfalls nicht selten den

jungen Künstler selbst und die Personen aus seinem engsten privaten Umkreis dar (Abb. 12 f). Allerdings zeigen auch sie die Figuren nicht in naturalistischer Porträtgenauigkeit, sondern in stark stilisierter Wiedergabe gleichfalls als eine Art figürliche Chiffren. Gemeinsam ist den Darstellungen der gemalten Tagebücher und den kleinformatigen Plastiken aus Ton, daß sie nicht auf das Studium des äußeren Erscheinungsbildes der betreffenden Personen zurückgehen und daß sie dieses äußere Erscheinungsbild nicht möglichst treffend wiederzugeben versuchen, sondern daß sie aus der Erinnerung entstanden sind und bestenfalls einige charakteristische Erscheinungsmerkmale ihres Äußeren in gestalterischer Vereinfachung wiedergeben. Auch wenn sich Castelli in seinen frühen Arbeiten selbst darstellte, studierte er sein Aussehen nicht nach einem Blick in den Spiegel oder nach aktuellen Fotos, sondern schuf er die betreffenden Darstellungen aus der Erinnerung und unter der Berücksichtigung lediglich einiger weniger charakteristischer Erscheinungsmerkmale, die sich im wesentlichen auf seinen schlanken Wuchs und auf seine langen Haare beziehen (z. B. Abb. 1 oder Abb. 3).

Eine differenzierte Schilderung der körperbaulichen und physiognomischen Gegebenheiten der Bildfiguren fand auf den frühen Darstellungen von Castelli ebenso wenig statt wie deren psychologische Durchdringung. Statt sie über ihre Wesensarten oder über ihre aktuelle Gemütsverfassung zu definieren, charakterisierte Castelli die Figuren seiner frühen Darstellungen über ihre habituellen Verhaltensmuster und über ihren körpersprachlichen Ausdruck. Mimische Komponenten, also jene Signale, die dem Betrachter am ehesten über den Seelenzustand einer Bildfigur Auskunft geben, blieben auf den frühen Darstellungen weitestgehend unberücksichtigt. Einzig auf der kleinplastischen Arbeit *Luciano + Marina* (Abb. 12) läßt sich in den großen Perlenaugen und in dem weit aufgerissenen Mund der beiden Figuren die gestalterische Umsetzung einer unmittelbaren Gefühlsregung erkennen: nämlich der Ausdruck von Angst und Schrecken. Auch das genüßliche Grinsen von Luciano beim Sonnenbad deutet auf einen emotionalen Zustand hin: den des entspannten sich wohl Fühlens (Abb. 3 rechts unten). Ansonsten bleiben die Figuren der frühen Arbeiten von Castelli mit ihren inneren Gestimmtheiten eher unspezifisch.

Da die Figuren auf den frühen Werken von Castelli weder mit ihrem äußeren Erscheinungsbild porträthaft erfaßt wurden noch im Hinblick auf ihre charakterliche Dispositionen psychologisch durchdrungen sind, handelt es sich bei ihnen nicht um „Porträts“ im gestrengen Sinne, sondern eher um figürliche Repräsentationen. Seine frühesten porträtgenauen und psychologisch durchdrungenen Bilder schuf Castelli erst ab 1973. Sie zeigen die Freunde des Künstlers in Luzern (z. B. Abb. 52 oder Abb. 55) und, jetzt ebenfalls zum ersten Mal porträtgenau wiedergegeben, das Bildnis seiner selbst im Rollenspiel (z. B. Abb. 53). Ein neuer Abschnitt in seinem künstlerischen Œuvre hatte seinen Anfang genommen. Castelli begann nun damit, sich intensiv mit dem Selbstporträt zu befassen. Dabei fand er zu einem Thema, das ihn bis heute nicht mehr loslassen sollte: die mit schauspielerischem Können erfolgte Inszenierung seiner selbst.

4.1.3.2 Die Anfänge

Um 1970/71 hatte Castelli Franz Gertsch kennen gelernt, den unweit von Bern lebenden Künstler, der bereits damals einer der bedeutendsten Vertreter der Malerei des Fotorealismus gewesen ist. Franz Gertsch beschäftigte sich seinerzeit überwiegend mit der Porträtmalerei, die er nach der Vorlage fotografisch festgehaltener Schnappschüsse auf großen Formaten ausführte. Um ein Höchstmaß an Detailgenauigkeit zu erzielen, projizierte

er seine fotografischen Aufnahmen mit einem Diaprojektor auf die Leinwand und malte dort das ausgewählte Motiv in minutiöser Kleinarbeit Stück für Stück mit dem Pinsel nach. Nicht selten dauerte es ein Jahr oder länger, bis er ein Gemälde mit all seinen Details vollendet hatte¹⁹⁹.

Nicht nur, daß Castelli einen international bekannten Künstler persönlich kennen lernen und mit ihm Freundschaft schließen durfte, auch womit sich dieser renommierte Maler beschäftigte und wie er seine Bilder schuf, beeindruckte den neunzehnjährigen Newcomer damals sehr. Als Franz Gertsch 1971 und 1972 einige Porträts von Luciano angefertigt hatte, war Castelli von diesen Darstellungen so begeistert, daß in ihm der Wunsch immer stärker wurde, selbst mit den Arbeitsmethoden des Fotorealismus zu experimentieren und mit Hilfe der diaskopischen Motivübertragung einige Porträts in Angriff zu nehmen. Dabei machte er sich die Stil-sprache der Gemälde von Franz Gertsch allerdings keineswegs unverändert zu eigen. Vielmehr ergänzte er sie, seit 1970/71 immer öfter mit dem *Transformer*-Themenkreis befaßt, um jene glänzende und glitzernde Materialien, die er bereits seit einiger Zeit auf seinen kleinplastischen Arbeiten (z. B. Abb. 15 f oder Abb. 26 f) und auf seinen fotografischen Selbstinszenierungen (z. B. Abb. 8 f und Abb. 29) zum Einsatz brachte: mit Metallfolien, Glimmerfarben, bunten Perlen und perlmuttartig schimmernden Pailletten. Motivisch konzentrierte sich Castelli ganz auf die Bildfigur an sich. Die räumliche Umgebung, in der sie sich aufhält, blieb motivisch ausgespart (z. B. Abb. 48 ff). So wurden die Personen, die auf den ersten Porträts von Castelli zu sehen waren, vor gestalterisch unbehandelt gebliebenem Hintergrund wiedergegeben. Es waren die Freunde des Künstlers aus Luzern, die er im Einzelbildnis oder paarweise porträtierte, vor allem aber und in immer wieder neuen Motivzusammenhängen er selbst.

Bei den ersten Selbstbildnissen, die Castelli Anfang 1973 geschaffen hat, handelt es sich um nahansichtig wiedergegebene Brust- oder Büstenselbstporträts. Sie wurden mit Buntstiften und/oder mit Aquarellfarben ausgeführt und definieren die Bildfigur über ihre Konturen (Abb. 46). In der gestalterischen Behandlung dieser ersten Selbstporträts wirken noch die stilistischen Merkmale der Zeichnungen aus den gemalten Tagebüchern nach. Infolge der Mühe, die Castelli darauf verwendete, seinen Bildnissen eine möglichst erkennbare Porträtgenauigkeit zu verleihen, haben diese Darstellungen im Vergleich zu den Bildern der gemalten Tagebücher und den wenig später entstandenen *Chiloum*-Zeichnungen (Abb. 17 ff) jene gestalterische Unbefangenheit verloren, die seinen Arbeiten bis dahin zu eigen gewesen ist. Die Fähigkeit, einen Gegenstand möglichst naturgetreu wiederzugeben, erlangte Castelli erst allmählich. Früheste Anstrengungen in diese Richtung unternahm er bereits mit den aus Ton geformten *Chiloums* von 1971, in denen er Objekte des täglichen Lebens nachbildete und zu gebrauchsfähigen Haschischpfeifen umfunktionierte (z. B. Abb. 15). Auch auf einigen Aquarellen von 1971 und auf den *Chiloumzeichnungen* von 1972 mühte sich Castelli um eine möglichst genaue Wiedererkennbarkeit des Bildgegenstands (z. B. Abb. 20 f). Diese frühen Werke machen deutlich, daß die eigentlichen Voraussetzungen für Castellis Interesse an der gegenständlichen Darstellung nicht im Vorbild der Gemälde von Franz Gertsch gelegen haben, sondern in seinem eigenem Werk und in dem gesteigerten Dingcharakter seiner Bildobjekte, die der Künstler motivisch zwar phantasievoll verfremdete, doch für den Betrachter auf Anhieb erkennbar wiedergab.

Eines der ersten Selbstbildnisse von Castelli ist das *Doppel-Selbstportrait* Abb. 46. Das Diptychon markiert den Übergang des Künstlers von seiner alten, freizeichnerisch ausgeführten Arbeitsweise (links) hin zum Einsatz der Methode der diaskopischen Motivübertragung (rechts). Das auf zwei gleich großen Papierbögen ausgeführte, rückseitig durch Klebstreifen mit einander verbundene Doppelporträt stellt die unterschiedlich zustande gekommene Selbstbildnisse einander gegenüber. Dem Büstenporträt links ist deutlich anzusehen, wie sehr sich Castelli

¹⁹⁹ Dieter Ronte, *Franz Gertsch*, Bern 1986.

bemühte, die Konturen seiner Büste und die Umrisse der Organe des Gesichtsfelds möglichst genau zu erfassen. Als problematisch stellte sich dabei heraus, daß es strikte Konturen im Gesicht nur an wenigen Stellen gibt – außer entlang der Silhouette an sich eigentlich nur im Bereich des Augapfels und im Innern des Mundes. Die Lippen selbst bilden, sofern sie nicht, wie auf dem Selbstbildnis von Castelli, streng silhouettiert geschminkt sind, einen fließenden Übergang mit dem Inkarnat des Gesichts. Die Augenbrauen, auf dem Selbstbildnis von Castelli gleichermaßen streng umrissen, bestehen in Wirklichkeit aus einzelnen Härchen, die sich zur Nasenwurzel hin buschig verdichten, sich zu den Schläfen hin jedoch mehr und mehr lichten und einen sukzessiven Übergang zum Inkarnat bilden. Die langen Wimpern, die auf dem Büstenporträt die Augen umspielen, wurden zu sehr vereinzelt wiedergegeben, um tatsächlich naturalistisch zu erscheinen. Statt in perspektivisch gebogenen Schwüngen als dicht neben einander gefügte Bündel zu verlaufen, wurden sie als deutlich von einander abgesetzte, dabei geradlinig gezogene Strahlen wiedergegeben, die eher an die Mode der künstlichen Wimpern der frühen 70er Jahre erinnern als an die kurzen Stoppeln der natürlichen Augenbehaarung. An dieser Stelle zeigt sich deutlich, daß die ornamentale Stilisierung des Bildgegenstands dessen naturalistische Wiedergabe konterkariert. Statt die Augenlider mit feinen Fältchen locker zu umreißen, wurden sie von geometrisch geglätteten Konturen begrenzt und farblich gegenüber dem Lidschatten und dem Inkarnat der Wangen in einem fließenden Übergang abgehoben, der so kontinuierlich erfolgt, daß die Augenlider selbst in ihrer blauen Tönung beinahe metallisch wirken. In gleichmäßiger Flächigkeit wurden hingegen die Lippen ausgemalt. Sie sind nur andeutungsweise in hellere und dunklere Partien geschieden, so daß sie nicht plastisch erscheinen, sondern aperspektivisch und flach. Alles in allem, so läßt sich zusammenfassen, ist dieses Selbstporträt noch stark von den ornamentalen Interessen geprägt, die der Künstler anfangs der 70er Jahre verfolgte.

Trotz der eher graphisch anmutenden gestalterischen Behandlung dieses Bildes zeigt sich, daß Castelli die einzelnen Teile seines Gesichts gründlich studierte. Seine besondere Aufmerksamkeit galt dabei dem Bereich des Mundes und der Region der Augen. Die Nase hingegen blieb nach einigen Ungereimtheiten im Bereich ihrer Kuppe gestalterisch vernachlässigt, ebenso die Region der Ohren und die Haare, die Castelli im Gegensatz zum Gesicht, dem Hals und dem Ansatz der Schultern mit bunten Zeichenstiften in krakeligen Strichlagen betont zeichnerisch ausgeführt hat. Um das Inkarnat der Büste gegenüber dem gestalterisch unbehandelt gebliebenen Hintergrund farblich abzusetzen, gab Castelli seine Haut in einem zarten Ocker wieder, das er unter der strikten Einhaltung der zuvor mit ebenfalls ockerfarbenem Buntstift ausgeführten Umrißzeichnung in feinen Abstufungen über die gesamte Büste verteilte. Zur unteren Bildkante hin geht die zarte Farbe des Inkarnats im Weiß des Malgrunds beinahe auf. Ihre stärkste Intensität hingegen erlangt sie in der Region rings um die Augen sowie entlang der rechten Silhouette des Halses. Auf den Wangen spielt das ockerfarbene Inkarnat, als wären sie mit einem leichten Rouge geschminkt, ins Rosafarbene über, in der Region der Augenlider ins Blaugrüne und im Bereich der Lachfalte seitlich des Mundes ins Graue. Neben dem linken Auge der Bildfigur findet sich ein kleiner kreisrunder „Schönheitsfleck“, der dem Betrachter verdeutlicht, daß das Gesicht des Porträtierten kein natürlich gefärbtes, sondern ein aufwendig geschminktes ist und daß Castelli hier nicht als er selbst erscheint, sondern in seiner Rolle als Lucille, in die er sich damals gelegentlich verwandelt hat.

Man tut diesem Selbstporträt allerdings Unrecht, wenn man in ihm alleine den Ausdruck des Ringens um die naturgetreue Erfassung des Antlitzes sehen möchte. In Wirklichkeit ging es Castelli bei diesem Selbstbildnis um mehr als um das bloß porträthafte Nachbilden der eigenen Erscheinung. Es ging ihm, wie eben beschrieben, zugleich auch um die ornamentale Stilisierung des eigenen Abbildes und um die Verfremdung des eigenen Antlitzes durch dessen schminktechnische Aufbereitung. Mit der gleichen Hingabe, mit der es ihm im wirklichen

Leben gelang, sich mit Lidschatten, Wimperntusche, Lippenstift und Wangenrouge das Aussehen einer jungen Frau zu verleihen (Abb. 7), widmete er sich der farbgestalterischen Ornamentierung seines Gesichts auf dem Selbstbildnis – ein Phänomen, das auf seinen Selbstporträts bis in die 80er Jahre hinein immer wieder zu beobachten ist. Das gezeichnete und gemalte Porträt galt dem Künstler zugleich auch als eine Art Vorlage, in welcher kosmetischen Aufmachung er seine transvestitischen Auftritte unternehmen sollte. So steht das hier genannte Selbstbildnis nicht nur für die porträtartige Erfassung der eigenen Physiognomie des Künstlers und deren gestalterischen Stilisierung, sondern auch für die Transformation der äußeren Erscheinung ins Gegengeschlechtliche. Durch den Blickkontakt, den die Bildfigur zum Betrachter unterhält, und durch das gewinnende Lächeln, das ihr über die Lippen kommt, hat diese Darstellung Modellfunktion und demonstrativen Charakter zugleich.

Etwas anders verhält es sich auf dem rechts daneben gezeigten Brustbildnis. Auch hier ist das Thema die eigene Travestie und das Hineinschlüpfen des Künstlers in seine Rolle als Frau. Allerdings hat der ikonographische Impetus, mit dem die Travestie dem Betrachter vor Augen geführt wird, diesmal eher etwas Beiläufiges. Die Bildfigur widmet ihre Aufmerksamkeit nicht dem Betrachter, sondern wird, wie bei einem fotografischen Schnappschuß, in einem unbedachten Moment gezeigt, der sie selbstvergessen und träumerisch in die Ferne blicken läßt. Dadurch, daß dieses Brustbildnis dem Büstenbildnis an die Seite gegeben wurde, ergab sich ein (allerdings einseitig getragenes) Beziehungsverhältnis zwischen den Bildfiguren, wobei der Eindruck entsteht, der rechts im Brustbildnis gezeigte Künstler würde beinahe schwärmerisch zu dem links gezeigten Büstenbildnis hinüberblicken. Da es sich bei beiden Bildfiguren jeweils um ein Selbstbildnis handelt, gewinnt die Kombination dieser Porträts als zusammengehörige Bildanlage narzißtische Züge. Statt *Doppel-Selbstportrait* könnte der Titel dieses Diptychons ebenso heißen: *Ich schaue mich an* oder *Ich bewundere mich*.

Anders als das linke Selbstbildnis wurde das rechte Porträt nicht in der freien Übertragung einer fotografischen Bildvorlage ausgeführt, sondern in Anlehnung an die Malerei des Fotorealismus nach dem Prinzip der diaskopischen Motivübertragung. Dabei hielt sich Castelli – abweichend von der Arbeitsmethode seines Künstlerfreundes Franz Gertsch – allerdings nicht sklavisch an die motivischen Vorgaben der fotografischen Bildvorlage. Vielmehr änderte er die ikonographischen Verhältnisse auf dem gemalten Selbstporträt gegenüber dem Foto deutlich ab: Die Darstellung des unter die Achseln geklemmten Tüllstoffs, den sich Luciano um seinen Oberkörper gewickelt hat und dessen Ende er mit seiner rechten Hand vor die Brust hält, beschränkt sich auf eine sparsam angedeutete, gestalterisch eher vernachlässigte denn gegenständlich objektivierete Wiedergabe; die Darstellung der Haare erfolgte mit flächig aufs Papier gebrachtem Blattgold; die Organe des Gesichtsfelds, insbesondere die Region der Augen und des Mundes, wurden zu ornamentalen Zierformen stilisiert. Insofern unterscheidet sich – ganz abgesehen von der Aussparung der räumlichen Umgebung der Figur, die vor gestalterisch unbehandelt gebliebenem Weiß zu sehen ist – der vermeintliche „Naturalismus“ dieses Selbstbildnisses deutlich von der mimetischen Objektivierung der Bildgegenstände auf den Gemälden von Franz Gertsch.

Es zeigt sich, daß Luciano Castelli mit dem fotografischen Vorlagenmaterial freier umging als Franz Gertsch, der sich auf seinen Bildern, anders als Castelli, weniger mit gestaltungsästhetischen Problemstellungen beschäftigte als vielmehr mit der Frage der optischen Wahrnehmung und ihrem Verhältnis zu den Gegebenheiten der sichtbaren Wirklichkeit. Franz Gertsch, dies gibt der Vergleich mit den Bildern von Castelli deutlich zu erkennen, steht mit seinen Werken in der Tradition der Malerei des veristischen Realismus. Castelli hingegen vertrat mit seinen Darstellungen die Position einer ornamental stilisierten und dabei lyrisch verfremdeten Gegenständlichkeit, die eher vom Geist der Idealisierung getragen ist als von dem der Objektivierung realweltlicher

Verhältnisse. Durch ihre gestalterische Annäherung an die sichtbare Wirklichkeit ist die phantasiegeborene, im Rollenspiel virtuell gelebte transvestitistische Utopie des Künstlers bildlich anschaulich geworden.

Der Körper der Figur wurde, um auf die rechte Seite des Doppelporträts zurückzukommen, auf dem Büstensenbstporträt mit zarten Valeurs in feinen Schatten plastisch modelliert. Dabei erweist sich der goldgelbe Hautton an sich als ebenso idealistisch verfremdet wie die farbliche Behandlung des fast weiß gebliebenen Gesichts und die ornamentale Stilisierung der Augenregion sowie des Mundes bzw. wie die flächige Gestaltung der Haare, die bestenfalls durch die unterschiedlichen Ausrichtungen der einzelnen Goldblättchen eine differenzierte Oberflächenwirkung erhalten und der Frisur im Zusammenspiel mit ihrer unregelmäßig gebrochenen Silhouette den Anschein von lockiger Gewelltheit verleihen. Auch hierin finden sich trotz aller Nähe zum Gegenständlichen Ansätze für eine gestalterische Stilisierung der Bildfigur, die deren naturalistische Objektivation ins Ornamentale überspielen läßt. Wiewohl die linke und die rechte Seite des Doppelporträts mit der unmittelbaren Gegenüberstellung der beiden Selbstbildnisse den arbeitsmethodischen Paradigmenwechsel von der freien Zeichnung hin zur diaskopisch gestützten Motivübertragung geradezu programmatisch dokumentieren, handelt es sich doch bei beiden Selbstbildnissen, wenngleich an jeweils andere Erscheinungsformen gebunden und in unterschiedlichen Ausprägungsgraden, um eine Stilisierung des Gegenständlichen im Sinne einer ästhetisch begründeten Verfremdung der sichtbaren Wirklichkeit. So tiefgreifend sich im Stilistischen der Übergang von der freizeichnerisch ausgeführten Darstellung hin zur Anwendung der Methode der diaskopischen Motivübertragung auf die Bilder von Castelli ausgewirkt haben mag, sind sich die neben einander gezeigten Selbstbildnisse im Hinblick auf die Auffassung des Künstlers über das Verhältnis zwischen der sichtbaren Wirklichkeit und seiner gestalterischen Umsetzung grundsätzlich doch überraschend ähnlich.

Der ins Lyrische überspielende Narzißmus, der latent aus dem linken, sehr viel augenfälliger aus dem rechten Selbstbildnis spricht, findet sich auch auf zahlreichen weiteren Darstellungen wieder, die Castelli 1973 von sich geschaffen hat – etwa auf den Gemälden *Lucille Strapse anziehend* (Abb. 48) und *Lucille auf Rücken* (Abb. 49), auf denen sich der Künstler in seiner transvestitistischen Rolle als romantisch verträumte Bildfigur wiedergegeben hat, oder auf solchen Bildern, auf denen er sich, gleichermaßen in seiner Rolle als Lucille, mit hingebungsvoll geschlossenen Augen in koketten Ausdrucksbewegungen provokativ dem Betrachter präsentiert (z. B. Abb. 50 f). All diesen Selbstbildnissen ist gemeinsam, daß sie die androgyn oder transvestitistisch erscheinende Bildfigur zum alleinigen Thema haben und daß sie die aus ihrem ursprünglichen situativen Kontext herausgerissene Person vor einer motivisch wie gestalterisch ausgespart gebliebenen Leerfläche zeigen, die ihrerseits durch das weiße Papier vorgegeben wurde. Im Fall der Darstellung *Lucille auf Rücken* (Abb. 49) verhält es sich sogar so, daß die isoliert gezeigte Bildfigur nach deren Vollendung entlang ihrer Konturen ausgeschnitten und auf ein gesondertes Blatt weißen Papiers aufgeklebt worden ist – also gewissermaßen ein zweites Mal aus ihrem motivischen Kontext herausgenommen wurde und jetzt als reine Bildfigur erscheint. Ferner ist den Selbstbildnissen von Castelli aus dem Jahr 1973 gemeinsam, daß auf ihnen, wie auch auf den Porträts seiner Luzerner Freunde (vgl. hierzu etwa Abb. 52 oder Abb. 55), die Fleischteile der Figur mit zarten Valeurs von anfangs okkerfarbenen, bald überwiegend rosa und hellblauen Aquarellfarben plastisch modelliert wurden, während die Haare und die Kleidungsstücke sowie die weiteren Accessoires, die sie an ihrem Leibe tragen, gestalterisch mit metallisch funkeln der Glimmerfarbe ergänzt oder unter der Verwendung von duftenden Materialien (z. B. Rosenblätter), flauschigen Stoffen (z. B. Watte und Federn) und/oder funkeln den Applikationen (z. B. bunte Metallfolien, farbige Perlen oder Blattgold) wiedergegeben wurden. Plastische Modellierungen der Bildfigur spielen dabei eine untergeordnete Rolle. Stattdessen haben die wie eine Collage aufgetragenen Applikationen, die zu-

gleich den Charakter der transvestitistischen Geschmackskultur mit ihren flauschigen und duftenden Accessoires zitieren, oft selbst plastische Qualitäten.

All diese ikonographischen und gestalterischen Merkmale – die motivische Isolation der Bildfigur und deren monumentale Erscheinungswirkung, die gestalterische Behandlung des Inkarnats mit seinen manchmal transparent einander überlagernden, manchmal in zarten Abstufungen in einander übergehenden ockerfarbenen und grauen, meist aber rosa und hellblauen Tönen, ferner die Verwendung von funkelnden Glimmerfarben und von flauschig weichen oder bunt glitzernden Materialien – bewirken eine Verfremdung des Bildgegenstands gegenüber den realweltlichen Verhältnissen sowie gegenüber den fotografischen Ablichtungen, die Castelli als motivische Vorlagen nach dem Prinzip der diaskopischen Motivübertragung auf die Bildfläche gebracht hat. Die wiedererkennbare Porträtgenauigkeit der Bildfigur war freilich durchaus gewünscht. In nicht minderem Maße jedoch war Castelli an einer möglichst materialgerechten Wiedergabe jener Effekte gelegen, mit denen seine Freunde und er ihr äußeres Erscheinungsbild verändert haben: des kräftigen Lidschattens, den sie oft weit über ihre Augenlider hinweg aufgetragen haben, ihres zarten Wangenrouges, des leuchtend roten Lippenstifts, ihrer fedrigen halb langen oder langen Haare, der Glitterstoffe ihrer Kleider, den funkelnden Halsketten und Armreifen, den bunt glänzenden Materialbeschaffenheiten ihrer Hemden, ihrer Jacken und ihrer Hüte etc. Es waren die Kulte des Transvestitistischen, die Castelli auf seinen Porträts und Selbstbildnissen thematisierte, das Bekenntnis des Künstlers und seiner Freunde zum Rollenspiel, zum provozierenden Auftritt und zur Entdeckung der weiblichen Seite des Ich, aber auch die Ästhetik des schönen Scheins, der extravaganten Camouflagen und der glamourösen Ausstattungen, in die sich das Transvestitistische gewandelt.

Was die Selbstbildnisse des Künstlers von den Porträts seiner Freunde unterscheidet, ist der Charakter des Intimen, der insbesondere dann zum Ausdruck kommt, wenn sich Castelli als Halbakt oder als Akt porträtierte. In so delikaten Posen, wie sie etwa auf den Gemälden *Lucille, Straps anziehend* (Abb. 48) oder *Lucille auf Rücken* (Abb. 49) gezeigt werden, standen dem Künstler seine Freunde kaum zur Verfügung. Um seine ins Romantische überspielende, nicht selten narzißtisch getragene Bilder verwirklichen zu können, bediente sich Castelli statt seiner Freunde seiner selbst als Modell. Mit einem Selbstausröser angefertigte Fotografien, die diesen Porträts als motivische Vorlagen zugrunde liegen, erweisen sich für das Entstehen dieser Selbstbildnisse als unabdingbare arbeitsmethodische Voraussetzung. Anders, als nach dem Studium von zuvor fotografisch abgelichteten Selbstaufnahmen, wäre das porträtgenaue Erfassen der eigenen Figur in jenen auf den zuletzt genannten Selbstporträts gezeigten Posen – zumal dann, wenn sich Castelli mit gesenkten oder geschlossenen Augen porträtierte – kaum möglich gewesen. In diesem Sinne ersetzte ihm die fotografische Selbstaufnahme die Vorzeichnung. Die motivischen und gestalterischen Verfremdungen, die der Künstler bei der Übertragung der fotografischen Vorlage in den Bereich der Malerei vorgenommen hat, belegen, daß er mit den figürlichen Motiven experimentierfreudiger und selbstironischer umging als Franz Gertsch es mit seinen Darstellungen tat, und daß Castelli die Methode der diaskopischen Motivübertragung anders gebrauchte als die Künstler des Fotorealismus: freier, unbefangener, spielerischer und origineller – sowohl was die ikonographische Umsetzung des Motivs an sich angeht als auch in bezug auf dessen gestalterische Behandlung.

Hinsichtlich ihrer Porträtgenauigkeit und ihres Naturalismus' wurden die Selbstbildnisse von Castelli – ebenso wie die Porträts seiner Luzerner Freunde – im Lauf des Jahres 1973 immer treffender. Anfängliche Unbeholfenheiten in der Wiedergabe der körperbaulichen und physiognomischen Gegebenheiten wichen einem immer sichereren Umgang mit der Wiedergabe der anatomischen Verhältnisse der Bildfigur und der stofflichen Oberflächenbeschaffenheiten ihrer nackten Haut, ihrer Haare und ihrer kostümischen Aufmachung. Von den

kindlich-naiven Darstellungsformen im Stil der Bilder der gemalten Tagebücher hatte sich Castelli endgültig verabschiedet. Dabei waren dem Künstler seine Gespräche mit Franz Gertsch hilfreich, das Experimentieren mit dessen Methode der diaskopischen Motivübertragung, aber auch die gestalterischen Fertigkeiten, die er während seines Studiums an der Kunstgewerbeschule in Luzern und im Rahmen seiner Ausbildung zum Schriftenmaler erworben hat, sowie seine Tätigkeit als Plakat- und Schriftenmaler, die er in dem Geschäft seines Vaters ausübte und die dem jungen Künstler ein sorgfältiges, ja geradezu akribisches Arbeiten abverlangte. Die härteste Schule war für Castelli allerdings sein eigenes Anspruchsniveau. Die Bilder, die er jetzt schuf, sollten die Figuren so naturalistisch wiedergeben, daß sie wie eine realweltlich geschaute Alltagswirklichkeit erscheinen. Wirklichkeit und Phantasie sollten eins werden, die gemalten Bilder der sichtbare Ausdruck eines virtuellen Lebens. Authentische Selbstporträts, also Bildnisse, die den Künstler in jenen realweltlichen Erscheinungszusammenhängen zeigen, in denen man ihm im wirklichen Leben tatsächlich begegnen konnte, schuf Castelli jetzt nicht mehr. Stattdessen konzipierte er seine Selbstbildnisse jetzt als Rollenselbstporträts bzw. als Darstellungen der Hauptfigur aus einem virtuellen Leben.

Je mehr Porträts und Selbstporträts Castelli schuf, desto sicherer wurde er im Umgang mit dem Pinsel und darin, seine Freunde und sich selbst porträtgenau wiederzugeben. Dabei entwickelte er eine Maltechnik, die ihn mehrere Farbschichten in zarten Nuancen so fein über einander lagern ließ, daß sie transparent durch einander hindurch schimmern. Die stark verflüssigt aufgetragenen Aquarellfarben wurden, noch ehe sie angetrocknet waren, insbesondere im Bereich des Inkarnats zusätzlich mit Wasser verdünnt, so daß sie in ihrer Intensität gebrochen und zu einem hauchzarten Schimmer gemildert wurden. Erst durch das Übereinander mehrerer stark verflüssigter Farbschichten haben sich die plastische Reliefierung der Körperoberfläche sowie die Höhlungen und Wölbungen der Kleidungsstücke ergeben und schließlich das Davor und Dahinter einzelner Haarsträhnen (z. B. Abb. 50 f). Immer und immer wieder aufs neue wurde die Farbe aufgetragen, mit Wasser verflüssigt, vorsichtig mit dem Pinsel oder mit einem Lappen wieder abgenommen und neuerlich aufgetragen, bis am Ende jene feinen Valeurs zustande gekommen sind, die den Porträts ihre sanfte Oberflächenwirkung verleihen. Schattige Partien wurden im Bereich der Stoffe mit grauen, im Bereich des Inkarnats mit blauen Transparenzen unterlegt, helle Partien durch ein wäßriges Lichten der Lokaltöne erzeugt, die das Weiß des Malgrunds hindurchschimmern lassen. Schließlich ist ein sanfter Wechsel von Hell und Dunkel entstanden, der den Porträts ihre milde Stimmung verleiht und das Bildnis des Künstlers in ein zartes gleißendes Licht taucht. Zwar hatte Castelli 1973 noch nicht zu jenem nebulösen *Sfumato* gefunden, das seine Selbstbildnisse von 1976 kennzeichnen sollte (Abb. 85-94), und noch waren es nicht, wie dort, Hunderte von Farbschichten, die der Künstler transparent über einander legte, doch bewegte sich Castelli mit seinen Porträts von 1973 stilistisch bereits auf diese Malweise zu und auf jene in der Transparenz der Farbschichten sich verlierende, wie unter einem Nebelschleier sich dem Zugriff des Betrachters entziehende Gegenständlichkeit.

Die Selbstbildnisse von 1973 lassen sich als ikonographische Typen in drei Kategorien unterscheiden : in solche Darstellungen, auf denen sich Castelli mit provozierendem körpersprachlichem Ausdruck in exaltierten Posen den Blicken des Betrachters präsentiert (z. B. Abb. 50), in solche Darstellungen, auf denen er sich mit körpersprachlicher Zurückhaltung scheinbar ohne die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken narzißtisch und introvertiert ganz mit sich selbst beschäftigt (z. B. Abb. 48 f) und in solche Darstellungen, auf denen er in exaltierten, jedoch auf sich selbst bezogenen Ausdrucksbewegungen wiedergegeben wird (z. B. Abb. 45 oder Abb. 51). Körpersprachlich neutrale, trotz effeminiertes kostümischer Aufmachung „natürlich“ wirkende und in die-

sem Sinne für sich selbst stehende, in erster Linie um des Abbildhaften willen geschaffene Selbstporträts, wie es etwa auf dem Doppelbildnis *Marina + Luciano* zu sehen ist (Abb. 54), sind seltene Ausnahmen.

Stets zeigte sich Castelli auf den Selbstporträts von 1973 in seiner Rolle als Lucille. Dazu schlüpfte er in eine silbergraue Chiffonbluse (Abb. 50 f) oder in ein hellblaues, tief dekolletiertes ärmelloses Top (Abb. 53 f), wickelte er sich einen langen Rock um die Hüften (z. B. Abb. 44) und zog er hochschafftige Stiefel mit hohen Absätzen an (Abb. 45). Manchmal trug er bis zu den Oberschenkeln reichende Seidenstrümpfe und einen rüschchenbesetzten Slip (Abb. 48). In völliger Nacktheit ist er auf den Bildern von 1973 nur selten zu sehen (Abb. 49). Seine Haare trug Castelli schulterlang. Um den Hals legte er sich manchmal eine lange Perlenkette (Abb. 51), meist jedoch ein aus tropfenförmigen Silberblättchen zusammengesetztes Kolloier (z. B. Abb. 44 oder Abb. 53 f). Seine Handgelenke schmückte er mit silbernen Armreifen und Ketten, den kleinen Finger seiner rechten Hand manchmal mit einem silbernen Ring (z. B. Abb. 49 oder Abb. 53). Sehr viel stärker jedoch, als die kostümische Inszenierung des Künstlers und als sein Schmuck fällt im Zusammenhang mit der effeminierten Erscheinung seines Äußeren die kosmetische Aufmachung ins Gewicht. Der rote Nagellack, den er in aller Regel aufgetragen hatte, ist auf den Darstellungen von 1973 nur selten zu sehen (z. B. Abb. 54). Auf nahezu allen Selbstbildnissen hingegen erkennt man den mit rotem Lippenstift bemalten Mund, die schwarz getuschten Wimpern und den (dunkel-)blauen Lidschatten über den Augen (z. B. Abb. 48, Abb. 50 oder Abb. 53). Die Wangen ziert mitunter ein rosiges Rouge, das bald zart (z. B. Abb. 54), bald kraftvoll aufgetragen wurde (z. B. Abb. 45 oder Abb. 51). Ungeschminkt ist Castelli auf keinem seiner Selbstbildnisse von 1973 zu sehen. Sogar das in dieser Hinsicht eher zurückhaltende Selbstporträt *Lucille auf Rücken* (Abb. 49) gibt im Bereich der Augen und der Lippen entsprechende kosmetische Aufbereitungen zu erkennen.

Besonders gut läßt sich die kostümische und kosmetische Aufmachung von Castelli in seiner Rolle als Lucille auf den fotografischen Selbstinszenierungen beobachten, die der Künstler als motivische Vorlagen für seine Selbstbildnisse verwendet hat (z. B. Abb. 44). Ursprünglich waren sie im Sinne einer Selbstinszenierung als eigenständige künstlerische Aussagen konzipiert (z. B. Abb. 30-31) und wurden nicht selten wie autonome Bilder gestalterisch weiterverarbeitet (z. B. Abb. 9 oder Abb. 29). Vorausgegangen ist den fotografischen Selbstinszenierungen die Idee der Schaffung eines „Transformer-Fotoalbums“, das den Gedanken der gemalten Tagebücher ins Fotografische übertrug. Statt der Geschehnisse des realweltlich erlebten Alltags thematisierte Castelli jetzt allerdings seine transvestitistischen Selbstinszenierungen („Transformationen“), die er in koketten Posen und in effeminiertes kostümischer Aufmachung zur Ansicht brachte (z. B. Abb. 8 oder Abb. 30 ff). Auch hier zeigte sich Castelli stets im transvestitistischen Rollenspiel, bei dem er sich dem Betrachter als verehrungswürdige Drag-Queen präsentierte (Abb. 29), als koketter Narziß (Abb. 33-43) oder als aufgetakelte Fummeltunte (Abb. 9). Der Aufwand, den er zur Erstellung dieser fotografischen Bilder betrieb, war bisweilen enorm. Für *His Majesty the Queen* beispielsweise (Abb. 29) besorgte sich Castelli ein bunt funkelndes Paillettenkleid, in dem er sich würdevoll und aufreizend zugleich vor einem motivisch neutralen, ursprünglich weiß getünchten, in der fotografischen Ablichtung bläustichig getönten Hintergrund in Szene setzte (Abb. 28). Um die imposante Erscheinungswirkung der Drag-Queen zu steigern, wurde die Aufnahme nach allen vier Seiten so beschnitten, daß die Figur monumental ins Bild gesetzt erscheint, und in einen aufwendig gestalteten Rahmen eingepaßt, den Castelli aus Ton geformt, mit Aquarellfarben bemalt und mit opak schimmernden Perlen besetzt hat. Bild und Rahmen sind zu einer gesamtästhetischen Einheit verschmolzen, wobei sich die Ausschmückung des Rahmens mit seinem Oberflächenrelief und den Perlen auf das Foto bezieht und auf das Motiv der in ein Paillettenkleid geschlüpfen, mit Perlen auf der Stirn geschmückten Bildfigur.

Ähnlich aufwendig nimmt sich die gestalterische Behandlung des Büstenselbstporträts *Lucille (Selbstportrait als Lucille)* aus (Abb. 9). Dort wurde die per Fernauslöser aufgenommene Selbstfotografie von Castelli in seiner Rolle als Lucille entlang der Silhouette ausgeschnitten und auf den weißen Karton einer Seite des *Transformer*-Fotoalbums aufgeklebt. Zur Anfertigung des Fotos kleidete sich Castelli in eine weiße Wickelbluse. Er schmückte seinen Hals mit dem bekannten silbernen Kollier und einer langen Perlenkette und schminkte sich mit rotem Lippenstift, großflächig verteiltem Wangenrouge, dunklem Lidschatten und hellblauem Puder in der Umgebung der Augen und im Bereich der Stirn. Diese Aufmachung verlangte dem Künstler einige kostümische und kosmetische Vorbereitungen ab. Doch damit nicht genug: Die ausgeschnittene und auf den Karton des Fotoalbums aufgeklebte Ablichtung wurde im Bereich der Frisur mit einer Vielzahl von bunten Federn und Daunen beklebt, so daß am Ende ein flauschiger voluminöser Kopfputz entstanden ist, der das zweidimensionale Foto ins Dreidimensionale überspielen läßt. Zudem wurde der weiße Hintergrund mit einigen metallisch funkelnden Pailletten beklebt und oberhalb der rechten Schulter in goldener Glimmerfarbe mit dem Schriftzug „schändi“ (d.i. schweizerisch-alemannisch für „schäme dich“) versehen. Durch diesen Schriftzug erhält das Selbstbildnis von Castelli in seiner Rolle als Lucille einen bitteren Beigeschmack, stellt er die Rechtmäßigkeit der Transformation des jungen Mannes in die Gestalt einer Frau doch sehr in Frage. Doch die Selbstironie, mit der Castelli den bürgerlichen Widerspruch gegen die Erscheinungsformen des Transvestitischen in sein Selbstbildnis (und damit auch in sein Selbstverständnis als Transvestit) einbezogen hat, läßt den Betrachter die bürgerlichen Resentiments gegenüber dem Transvestitischen rasch vergessen und wandelt sie in ein stolzes Bekenntnis des Künstlers zu seinem Interesse an der Verkleidung an sich und am Transvestitischen im besonderen. Was Castelli von einem geschlechtlichen Transvestiten unterscheidet ist, daß er sich nicht wirklich als Frau fühlte, sondern daß er wissen wollte, wie es ist, wenn man sich als Frau verkleidet: „Ich wollte erfahren wie das ist, wenn man eine Frau ist, wenn man sich schminkt, wenn man sich anders bewegt (...). Ich habe immer den provozierenden Frauentyp bevorzugt – also die Frau, die sich stark schminkt, die mit Stöckelschuhen in den Straßen klappert und die Aufmerksamkeit mit allen Mitteln weiblicher Strategie auf sich zu lenken sucht. Diese Frau wollte ich spielen“²⁰⁰. Die Wendung „schändi“ bezieht sich auf genau dieses Interesse des Künstlers an der Selbsterfahrung und am Rollenspiel und begreift sich zugleich als Appell an den Betrachter, eingefahrene Normvorstellungen neu zu überdenken.

Der größte Aufwand, den Castelli 1973 im Rahmen seiner Selbstinszenierungen betrieben hat, galt der Fotoserie *Spiegelsaal* (Abb. 33-43). Dort erscheint der Künstler in aufreizenden Posen zugleich von mehreren Seiten als koketter Narziß. Die Fotos selbst sind innerhalb kürzester Zeit entstanden, doch der Ablauf an sich mußte minutiös vorbereitet werden, denn als Kulisse wählte Castelli das öffentlich zugängliche Spiegelkabinett im Turm des Weltausstellungsgeländes in Luzern, das ihm nur für wenige Minuten ungestört zur Verfügung stand. In einem kleinen Koffer hatte er die Fotoausrüstung und all jene Utensilien bei sich, die er brauchte, sich für seine Rolle zurecht zu machen: eine silberne Hose, eine schwarze Samtjacke, weiße Stöckelschuhe, eine schwarze Netzstrumpfhose, ein weißes Haarnetz, eine lange flauschige Feder, einen Fuchspelz und die Schminksachen, mit denen er sein Gesicht bemalte. Das Aufstellen der Kamera, das Schminken und das Umziehen mußten in Windeseile geschehen, ebenso das Posieren und das Aufnehmen der Fotos per Selbstauslöser, denn jeden Moment konnten fremde Besucher durch den Aufzug in den Spiegelsaal gelangen und Castelli bei seiner Selbstinszenierung überraschen. Obwohl dem Künstler also nur wenig Zeit geblieben ist, seine Aufnahmen anzufertigen, und die Fotos überwiegend von spontanen Einfällen getragen sind, wirken sie doch keineswegs schnappschußar-

²⁰⁰ Luciano Castelli in: Erika Billeter, *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich*, Bern 1986, S. 22.

tig. Im Gegenteil. Sie erweisen sich in ihrer Bildwirkung als wohl kalkuliert und nach kompositionsästhetischen Gesichtspunkten gründlich durchdacht. Damit die Figur von allen Seiten betrachtet werden kann, begab sich Castelli in eine der sechs Ecken des hexagonalen Raumes, und zwar dorthin, wo zwei Spiegelwände, unterbrochen durch eine von innen beleuchtete Lisene, spitz auf einander treffen. Durch die Spiegelung mit den gegenüber liegenden Winkeln ergab sich eine mehrfache Wiederholung der Bildfigur, die – je nach ihrem Standort und in Abhängigkeit von der Position der Kamera – vier oder sechs mal um den Lichtstreifen herum gruppiert zu sehen ist. Es ist nicht immer leicht, auf Anhieb festzustellen, welche der Figuren Castelli ist und welche seine Spiegelbilder. Erst ein genaues Studieren der Konturen und der Tiefenschärfen ergibt, daß jeweils die links vorne gezeigte Figur die „originale“ ist. In der Serie *Spiegelsaal* geht es um die Frage nach der wahren Identität des Künstlers: des Ich in der fotografischen Reproduktion, des Ich in seiner virtuellen Erscheinung, des Ich im Rollenspiel und des Ich als Widerschein im Spiegelbild.

Die Posen, die Castelli vor der Kamera eingenommen hat, sind vielfältig. Anfangs wirkten sie eher zurückhaltend und wie aus einem unbedachten Augenblick heraus zustande gekommen (Abb. 33). Doch bald schon zeigen seine Aufnahmen die Bildfigur in exaltierten Posen: mit sich selbst kokettierend (Abb. 34), lachend (Abb. 35), verschämt sich gebend (Abb. 36), mit verträumtem Gesichtsausdruck (Abb. 40), mit dem Betrachter flirtend (Abb. 41) oder ihm herausfordernd und mit lasziver Nonchalance gegenüber stehend (Abb. 42). Narzißmus, Provokation und Koketterie sprechen aus diesen Selbstfotografien, der Reiz des Androgynen und des Transvestitischen, aber auch ein gewisser Stolz über die erotischen Reize des eigenen Körpers – all dies eingebunden in ein spiegelndes, glänzendes und funkelndes Ambiente, das Realbild und Spiegelbild, Schein und Wirklichkeit in einem ist. Darin beziehen sich diese Aufnahmen nicht ohne Hintersinn auf die Luzerner Weltausstellung von 1952, die als „Weltausstellung der Photographie“ das Beziehungsverhältnis zwischen der bildlich rekonstruierten und der realweltlich gegebenen Wirklichkeit zum Thema hatte. Der Wirkungszusammenhang der verschiedenen Realitätsebenen gerät auf den Fotos von Castelli zu einem Verwechselfpiel der Sinne. Mit seinen Ablichtungen zwingt er den Betrachter, seine optische Wahrnehmungen, die er bis dahin für einen Spiegel (sic!) der sichtbaren Wirklichkeit gehalten hat, kritisch zu hinterfragen.

Die fotografische Selbstaufnahme wurde für Castelli immer wichtiger. 1974 und 1975 sollte sie das gemalte und gezeichnete Selbstporträt beinahe völlig verdrängen. Diese Entwicklung gibt zu erkennen, wie sehr dem Künstler daran gelegen war, der im Rollenspiel vorgenommenen Selbstinszenierung den Anschein von realweltlicher Wirklichkeit zu geben und die virtuelle Identität auf den Betrachter so wirken zu lassen, als wäre sie tatsächlich existent. Lucille wurde für Castelli zum *Alter ego*, aber auch andere Rollen hat Castelli nun zum Zweck der fotografischen Selbstinszenierung übernommen. Darunter waren weitere transvestitische Rollen, etwa die einer lasziv sich gebärdenden Diva (Abb. 32), aber auch nicht-transvestitische Rollen, etwa die eines Musikstars (Abb. 57-59 und Abb. 60-65), die eines grünen Reptils (Abb. 67-69) oder die des *Sado Mado* (Abb. 70-73). Mehr noch als das gemalte oder gezeichnete Bild bot die fotografische Selbstinszenierung dem Betrachter die Möglichkeit, sich gemeinsam mit dem Künstler in die von ihm ersonnene Welt hinein zu träumen. Das war das eigentliche Ziel der frühen Selbstporträts von Luciano Castelli und erklärt des Künstlers Interesse an der naturgetreuen Wiedergabe auch seiner bereits 1973 ausgeführten Selbstporträts: ein fiktives, phantasiegeborenes Leben sichtbare Wirklichkeit werden zu lassen und den Betrachter an des Künstlers spielerischen Phantasien teilhaben zu lassen.

Nachdem Castelli 1974 und 1975 das gemalte Selbstbildnis durch die fotografische Ablichtung seiner selbst ersetzte, kehrte er 1976 erneut zum gemalten Selbstporträt zurück. Der Anspruch, den er an das eigene

Abbild stellte, war jetzt allerdings ein anderer als der auf den Gemälden von 1973. Es ging ihm nicht mehr so sehr um die exaltierte Inszenierung des Ich in der Rolle einer anderen Person und nicht um die bildliche Vergegenwärtigung eines phantasiegeborenen virtuellen Lebens, sondern um das Träumerische an sich und um die psychologisch durchdrungene Charakterisierung der eigenen Person als narzißtischer Schwärmer, der sich mit seinem androgynen Äußeren und mit seiner sensiblen Wesensart dem realweltlichen Alltag entzieht und sich stattdessen gedankenverloren seinen Phantasien hingibt. Nicht die virtuelle Gegenwelt ist das Thema dieser Bilder, sondern die psychologische Befindlichkeit dessen, der sich mit seiner Vorstellungskraft in eine andere Welt träumt.

Das *Selbstportrait* in Abb. 85 zeigt die Büste von Luciano Castelli mit geschminktem Gesicht. Mit ernster Miene schaut er aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegen. Seine Augen wirken glasig, sein Blick nicht zielgerichtet, sondern eher so, als würde er gedankenverloren durch den Betrachter hindurch sehen. Aus dem feingliederten Antlitz spricht ein zartes, sensibles und nachdenkliches Wesen. Seine Haare trug Castelli jetzt nur noch halblang, sein Gesicht ist etwas kantiger geworden als auf den Bildern von 1973, so daß sein Porträt jetzt männlicher wirkt als ehemals. Allerdings zeigte sich Castelli auch hier geschminkt: Die Lippen sind kräftig gefärbt, auch das Wangenrouge wirkt intensiv, ebenso die dunkle Wimperntusche und die dunkel nachgezogenen Augenbrauen. Die Augenlider hingegen wurden nur mit einem leichten Lidschatten getönt, der lediglich die Augendeckel sowie die unteren Lider schattiert, nicht aber, wie auf den früheren Bildern zu sehen, weit über die Augenregion hinaustritt und nach oben hin bis in die Stirn bzw. seitlich fast bis zu den Schläfen reicht (vgl. hierzu etwa Abb. 50 f oder Abb. 54).

Noch sparsamer fällt die kosmetische Aufbereitung des Gesichts auf den übrigen Selbstbildnissen von 1976 aus. Das Selbstporträt Abb. 87 zeigt Castelli mit rot bemalten Lippen und blau bzw. rot getönten Wimpern, die Darstellungen Abb. 86, Abb. 88 und Abb. 89 geben das Antlitz des Künstlers ebenfalls mit geschminktem Mund und leicht getönten Wimpern wieder. Auf den Gemälden der Abbildungen 104-106 scheinen nur noch die Lippen bemalt zu sein und auf dem Selbstbildnis Abb. 84 wirkt das Gesicht schließlich beinahe völlig ungeschminkt. Nicht die Maskerade ist das Thema dieser Selbstbildnisse, nicht des Künstlers Rolle als jemand anderer, sondern das authentische Ich von Luciano Castelli, sein sensibles, träumerisches, in die Tiefen seiner Phantasien sich fallen lassendes Wesen. Die kosmetische Effemination ist dabei nicht als transvestitistische Attitüde zu verstehen, sondern als motivischer Ausdruck eines sensitiven Charakters, der zu sinnlichen Empfindungen fähig ist und seine Affekte aus der physischen Wahrnehmung seiner selbst bezieht. Es geht auf diesen Bildern um Körpererfahrung, um Selbstwahrnehmung, aber auch um das bedingungslos sich fallen lassen in eine uns verborgene, manchmal von erotischen Bedeutungsinhalten getragene Welt der Phantasie, wie die laszive Mimik des Porträtierten verrät (z. B. Abb. 86 oder Abb. 89). Mitunter wirkt die Büste von Castelli auf diesen Darstellungen beinahe schwerelos (Abb. 86 und Abb. 89 f), was den Künstler – gerade auch im Zusammenspiel mit der nebelverhangenen Umgebung, in der er wiedergegeben wurde – wie im Zustand der Trance erscheinen läßt. Ein Vergleich mit den Selbstbildnissen von 1973 zeigt, daß die Selbstdarstellung als diesseitsentrückte Bildfigur kein spontaner ikonographischer Einfall gewesen ist (vgl. etwa Abb. 49 oder Abb. 51), sondern thematisch weiterentwickelt, was bereits früher seinen Anfang genommen hat: die Selbstdarstellung des Künstlers als verträumte, sich mit geschlossenen Augen seinen Phantasien hingebende Bildfigur.

Die Selbstporträts von 1976 zeigen Castelli mit nacktem Oberkörper. Der Hintergrund, vor dem die Büste zu sehen ist, wurde jetzt zwar farbig gefaßt, blieb gegenständlich jedoch indifferent, so daß es dem Betrachter kaum möglich ist, eindeutig darüber zu befinden, in welcher Umgebung sich Castelli zum Zeitpunkt der motivi-

schen Erfassung seiner Büste aufgehalten hat. Die nach hinten fallenden Haare geben Anlaß zu der Vermutung, er habe sich liegend dargestellt und aus einer in die Frontale transponierten Draufsicht – doch ein Blick auf die Fotos, die den Selbstporträts als motivische Vorlagen gedient haben, belehrt uns eines besseren: Castelli zeigte sich nicht in liegender Position, sondern in der Aufrechten, und zwar in der Umgebung seines Zimmers im Haus seiner Eltern (Abb. 80-83). Dabei lichtete sich Castelli nur selten in statischer Ruhe ab (Abb. 83). Meist warf er seinen Kopf mit schwindelerregenden Bewegungen hin und her, so rasch, daß sein Gesicht von der Kamera kaum erfaßt werden konnte. Auf diese Weise haben sich auf den Fotos jene charakteristischen Unschärfen ergeben, die Castelli dazu inspirierten, die Selbstbildnisse in jener wie durch einen Nebel gesehene Malweise wiederzugeben, für die er, wie weiter unten zu erläutern sein wird, eine ganz eigene Technik entwickelte. Die auf den Fotos erkennbaren Unschärfen ergaben sich aus voller Absicht. Sie stehen für die Geschwindigkeit, in der Castelli seine Bewegungen vor der Kamera ausgeführt hat, für den Zustand der Trance, in die er sich durch das hin und her Werfen seines Kopfes versetzte, aber auch für die Flüchtigkeit des Augenblicks und für die Vergänglichkeit seiner Jugend und seines androgynen Erscheinungsbildes.

Bereits auf seiner Serie *Ali's smile*, arbeitete Castelli mit dem fotografischen Verfremdungseffekt der Unschärfen (Abb. 74-79). Diese im Vorjahr entstandenen Selbstaufnahmen sind als Illustrationen zu William S. Burroughs' gleichnamigen autobiographischen Roman entstanden²⁰¹ und zeigen den Künstler in ekstatischen Ausdrucksbewegungen, die er ebenfalls mit so großer Geschwindigkeit ausführte, daß sich sein Abbild auf den langzeitbelichteten Fotografien substanziell aufzulösen begonnen hat. Durch Doppelbelichtung ist Castelli auf diesen Fotos gleich zweifach zu sehen, was deren halluzinogene Erscheinungswirkung ins Visionäre steigert. Manchmal ist eine der beiden Figuren mit scharf geschnittenen Konturen wiedergegeben, während die andere nur noch verschwommen zu sehen ist, oder aber beide Bildfiguren wurden unscharf wiedergegeben und kommen dem Betrachter wie eine Geisterscheinung vor. Eine ähnlich unwirkliche Wirkung erzielte Castelli auf seinen gemalten Selbstporträts von 1976 dadurch, daß er die Büsten wie durch einen Nebelschleier gesehen wiedergegeben hat und das Antlitz mit seinen hingebungsvoll geschlossenen Augen wie im Zustand der Trance erscheint. Diese Selbstporträts sind „Traumgesichter“ im doppelten Sinne: Sie wirken wie im Traum gesehen, sind uns schwer zu erkennen und doch nicht zu greifen, und zeigen andererseits die Büste des Künstlers wie in einem Dämmerzustand so, als wäre der Porträtierte eben dabei, sich in eine andere Welt hinein zu träumen.

Erzielt wurde die wie eine Vision anmutende Erscheinung der Bildfigur nicht nur durch die motivischen Dispositionen an sich, also durch die Darstellung eines völlig entspannten, verträumten und die Anwesenheit des Bildbetrachters nicht bemerkenden Gesichts mit sanft geschlossenen (z. B. Abb. 89 oder Abb. 92) oder im Nichts sich verlierenden Augen (z. B. Abb. 86), sondern auch und gerade durch die besondere Technik, mit der die in Hellblau und Rosa gehaltenen Bilder ausgeführt wurden. Castelli benutzte, worin er seit Jahren geübt war, leicht zu verstreichende Aquarellfarben, mit denen er dünnflüssig und in zarten Tönen zunächst die Konturen der Büste und der Organe des Gesichtsfelds festlegte. Anschließend, und dies ist das Neue an der von Castelli entwickelten Technik, legte er Hunderte von Farbschichten zart über einander: hauchdünn und oft so stark verwässert, daß sie am Ende nur noch einen leichten Schimmer auf dem Papier hinterließen. Nach dem Auftrag jeder einzelnen Schicht wurde die noch feuchte Aquarellfarbe mit einem Lappen wieder abgerieben, ein weiteres Mal aufgetragen und erneut durch Verwässerungen oder Abrieb in ihrer Farbintensität gemildert. Immer und immer wieder aufs neue wurde diese Prozedur wiederholt – bis zu zwei-, drei- oder gar vierhundert mal. An den hellsten Stellen der Büste lichten sich die Farbschichten fast bis zum Weiß des Papiers, in ihren schattigen Partien

²⁰¹ William S. Burroughs, *Ali's Smile*, Göttingen, 1973.

wurde sie intensiver aufgetragen, bis sich schließlich durch das Changieren der Farbintensitäten jene zarte Plastizität ergeben hat, die die Büste an sich zwar genau zu erkennen gibt, sie im Hinblick auf ihre physische Präsenz jedoch wie durch einen diffusen Nebelschleier hindurch gesehen erscheinen läßt.

Die Farbe wurde richtiggehend in das Papier eingerieben. Dabei begann das Papier, je länger Castelli an diesen Bildern arbeitete, sich nach und nach aufzulösen und eine aufgerauhte Oberfläche auszubilden. Jetzt kam das Trägermaterial ins Spiel, das Castelli zur Ausführung seiner Büstenselbstporträts verwendete: kein handelsübliches Aquarellpapier mit charakteristischer Körnung, sondern ein zu 50 Prozent mit Baumwolle angereichertes Mischpapier, das die Farbe wie Stoff in sich aufsaugt und durch das viele Reiben und Wischen und neuerliche Übermalen mit dem Pinsel allmählich eine filzige Oberfläche mit einer charakteristischen Tiefenwirkung ausgebildet hat. Dieses aufgerauhte und zugleich feinfaserig aufgeweichte Trägermaterial ist es, das im Zusammenspiel mit dem *Sfumato* der Schichtenmalerei diese Büstenselbstporträts so wattig erscheinen läßt, so nebelartig verschleiert und so sphärisch, als wären sie nicht von dieser Welt. Es sind ganz grazile Gemälde, die wirken, als wären sie dahingehaucht, und die der zarten androgynen Erscheinung der Büste in ihrer Materialhaftigkeit geradezu perfekt entsprechen.

Die Farben, die Castelli 1976 zur Ausführung seiner Selbstporträts verwendete, waren Hellblau und Rosa. Ähnlich wie die Fotos, die als Schwarzweißabzüge ohne bunte Akzente waren, gestaltete Castelli seine Büstenselbstporträts „Ton in Ton“, wobei er entweder ausschließlich Hellblau (z. B. Abb. 92) oder ausschließlich Rosa verwendete (z. B. Abb. 89) oder aber Hellblau und Rosa in feinen Valeurs mit einander kombinierte (z. B. Abb. 86). Dabei konnte das Rosa in ein vergleichsweise kraftvolles Rot umschlagen (Abb. 87) oder so mild eingesetzt werden, daß es kaum noch zu sehen ist und lediglich als violette Nuance unter dem hellen Blau hervorschimmert (z. B. Abb. 88). Wenn rosafarbene Bilder mit Blau ergänzt wurden, so blieb die blaue Farbe ebenfalls meist sehr mild, so daß auch sie bisweilen einen leicht ins Violette überspielenden Schimmer angenommen hat (Abb. 86). Kraftvolle Valeurs von leuchtender Farbigkeit sind auf diesen Bildern eher die Ausnahme (Abb. 92). Stattdessen werden die Farben vom Weiß des Papiers durchdrungen, was ihnen den Anschein von zarter Transparenz verleiht.

Ähnlich wie bei einigen Selbstdarstellungen von 1973, bei denen das Foto nur einen Teil des Bildobjekts ausgemacht hat und dem umgebenden Rahmen einige gestalterische Bedeutung zugekommen ist (z. B. Abb. 8 oder Abb. 29), leistet der Rahmen auch bei den Selbstporträts von 1976 einen entscheidenden Beitrag zur ästhetischen Gesamtwirkung dieser Bilder. Bei diesen Rahmen handelt es sich um schlichte, mit einer Hohlkehle profilierte Holzleisten, die auf Gehrung gesägt und im 90-Grad-Winkel umlaufend an einander gefügt wurden. Über ihrer weißen Grundierung wurden sie jeweils in der Farbe bemalt, in der auch das betreffende Gemälde ausgeführt worden ist. Blaue oder überwiegend blaue Bilder wurden mit blauen Rahmen umgeben (z. B. Abb. 88 oder Abb. 92), überwiegend in Rosa ausgeführte Darstellungen mit einem Rahmen in zartem Rosa (z. B. Abb. 89). Nur selten blieb der Rahmen weiß (Abb. 87). Die Funktion dieser farblich auf das Gemälde abgestimmten Rahmen besteht darin, den Realraum des Betrachters und den Bildraum als unterschiedliche Realitätsebenen mit einander zu versöhnen. Sie sind eine Art Bindeglied, das einerseits die ästhetische Grenze des Bildes markiert und andererseits eben diese ästhetische Grenze durch deren farbentsprechende Dinglichkeit zu überwinden versucht. Der Rahmen dieser Bilder ist mit seiner vollplastischen Ausbildung einerseits und mit seiner auf das Gemälde bezogenen Farbigkeit andererseits ein Mittler zwischen den Welten. Er ist das Fenster, durch das die virtuelle Bildwirklichkeit in den Realraum des Betrachters Einzug hält und durch das, umgekehrt und ganz im Sinne von

Alberti²⁰², der Betrachter aus seinen realweltlichen Verhältnissen auf die dahinter sich eröffnende Bildwelt vorbereitet wird. So lassen sich die zwar im Vergleich zu den Einfassungen der Fotos von 1973 deutlich zurückhaltender gestalteten, doch gleichermaßen mit Bedacht ausgeführten und koloristisch bewußt auf die farbliche Gestaltung der Gemälde bezogenen Rahmen als Versuch des Künstlers werten, Bildwirklichkeit und Realwelt in einander übergehen zu lassen: die dingliche Grenze zwischen Vision und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, zu überwinden – ein Aspekt, der gerade auch im Hinblick auf die gegenüber den früheren Bildern veränderte motivische Auffassung des Selbstporträts als nicht im Rollenspiel gezeigtes, sondern aus realweltlichen Erscheinungszusammenhängen abgeleitetes Selbstbildnis von großer inhaltlicher Bedeutung ist.

Die koloristische Beschränkung der hier in Rede stehenden Büstenselbstporträts und ihrer Rahmen auf die Farben Hellblau und Rosa findet im Œuvre von Luciano Castelli selbst ihre unmittelbare künstlerische Voraussetzung. Schon auf den Bildern der gemalten Tagebücher haben wir die Affinität des Künstlers zu den Farben Blau und Rot bzw. Hellblau und Rosa beobachtet. Diese Vorliebe kommt latent etwa auf den Darstellungen Abb. 1 und Abb. 3 (unten) zum tragen, um einiges markanter hingegen etwa auf der Darstellung in Abb. 4. Noch stärker trat Castellis Vorliebe für die beiden Farben Blau und Rot bzw. Hellblau und Rosa auf den etwas später entstandenen Aquarellzeichnungen in Erscheinung, beispielsweise auf *Göttin der Weisheit* (Abb. 21), *Hydrant* (Abb. 23) oder auf den *Chiloumzeichnungen* von 1972 (z. B. Abb. 9, Abb. 17 oder Abb. 20). Auch auf den Selbstbildnissen von 1973 verwendete Castelli zumindest für das Inkarnat (z. B. Abb. 48-50), manchmal auch für die Kostüme (z. B. Abb. 45 oder Abb. 54) gerne die Farben Blau und Rot bzw. Hellblau und Rosa. Doch nicht nur auf das eigene künstlerische Vorbild bezieht sich das Arbeiten mit zwei duoton eingesetzten Valeurs bzw. mit einer einzigen, in verschiedenen Helligkeitsgraden abgestuften Farbe. Vielmehr zitiert diese Vorgehensweise zugleich den Charakter der fotografischen Motivvorlagen, die ihrerseits den Bildgegenstand ebenfalls nicht in seiner Buntheit wiedergeben, sondern im koloristisch reduzierten Schwarzweiß. Es zeigt sich, daß Castelli, wenn er eine fremde Idee übernommen hat (hier: die Übertragung des zuvor fotografisch abgelichteten Bildmotivs nach der Überblendtechnik von Franz Gertsch), er diesem Fremdeinfluß nicht gänzlich erlag, sondern ihn harmonisch in seine eigene künstlerische Entwicklung eingebunden und konstruktiv mit seinen eigenen künstlerischen Intentionen (hier: die Konzentration des Kolorits auf die beiden Lieblingsfarben des Künstlers, nämlich Hellblau und Rosa, sowie das Arbeiten mit Unschärfen, die den Bildgegenstand als Vision erscheinen lassen) in Einklang gebracht hat. Dies war bereits anfangs der 70er Jahre so und gilt, so Fremdeinflüsse in späteren Zeiten auf Castelli überhaupt noch eingewirkt haben, bis heute. Castelli war stets einer, der konstruktiv mit künstlerischen Vorbildern umgegangen ist. Die Weiterentwicklung seiner eigenen gestalterischen Ansätze – im Fall der Selbstporträts von 1976 die immer konsequentere Verwendung der Farben Hellblau und Rosa, ferner die Erzeugung von Unschärfen zur Unterstreichung des visionären Charakters dieser Bilder sowie die Entwicklung des Selbstbildnisses vom Rollenselbstporträt hin zur psychologisch erfaßten Darstellung des authentischen Ich – war ihm dabei stets das oberste Gebot.

Wiewohl die Selbstbildnisse von 1976 gestalterisch einige Weiterentwicklungen der früheren Arbeiten von Castelli darstellen und diese Aquarelle insbesondere im Hinblick auf die Farbgebung, auf den Effekt der Unschärfe und auf die Funktion des Rahmens die gestalterischen Ansätze seiner zuvor geschaffenen Werke fortsetzen, markieren die technische Ausführung und die stilistische Behandlung dieser Bilder, vor allem jedoch ihre

²⁰² A. Müller, *Albertis Fenster. Gestaltwandel einer ikonischen Metapher*; in: Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper (Hrsg.), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden 1998, S. 173-183, sowie Hubert Janitschek (Hrsg.), *Leon Battista Alberti: Kleinere kunsttheoretische Schriften*, Osnabrück 1970, S. 47.

ikonographische Umsetzung, durchaus eine Neuerung innerhalb des Œuvres des Künstlers, der mit diesen Gemälden einen großen Schritt nach vorne tat und, wenngleich er zum damaligen Zeitpunkt kaum ahnen konnte wohin ihn dieser Weg führen würde, bereits jetzt vorzubereiten begann, was sich gegen Ende der 70er Jahre Bahn brechen sollte: eine motivisch zwar gleichermaßen figürlich getragene, koloristisch indes in kraftvollen Farben ausgeführte, dabei gestisch befreite „wilde“ Malerei. Die Linie dieser Entwicklung zeigt sich dann um so deutlicher, wenn man die Selbstbildnisse von 1976 im Hinblick auf den Ausprägungsgrad des Expressiven untersucht und dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß sich diese Gemälde in drei bis vier Gruppen unterteilen lassen, die sich hinsichtlich des expressiven Ausdrucks der Pinselhandschrift und der Intensität der Farben von Gruppe zu Gruppe steigern:

Die *erste Gruppe* bilden solche Darstellungen wie das Selbstbildnis in Abb. 85. Sie zeichnen sich durch eine fein verriebene Pinselführung aus, die die Handschrift des Künstlers kaum zu erkennen gibt. Obschon es auf diesen Bildern unterschiedlich helle bzw. unterschiedlich dunkle Stellen gibt, haben sich die Modulationen nicht durch eine Steigerung des Sättigungsgrades der Farbe ergeben, sondern durch das Übereinander immer wieder der selben transparent schimmernden Farbe, die sich erst nach ihrer hundertfachen Überlagerung zu einem dunklen Wert verdichtet. In ihrer Dünnschichtigkeit eignet den Farben dieser Bilder eine sphärische Tiefe, die dem Porträt seine physische Präsenz entzieht und es zu einem sphärisch anmutenden Traumgesicht werden läßt. Diese Bilder sind in einem kühl schimmernden Rosa gemalt, das sich aus einem stark verdünnten Magenta ergeben hat, jenem leicht ins Violette überspielenden Rot, das sich farbpsychologisch ganz anders verhält als die Rottöne einer aus reinen Farben zusammengesetzten Palette.

Zur *zweiten Gruppe* gehören solche Darstellungen, die zwar noch immer in fein verriebenen, sich hundertfach gegenseitig überlagernden Pinselzügen ausgeführt wurden, auf denen jedoch einige markante Stellen auszumachen sind, die sich sowohl was den Sättigungsgrad der Farbe angeht als auch hinsichtlich der Ablesbarkeit der Pinselführung von den übrigen Teilen des Bildes deutlich unterscheiden. Diese augenfälligen Partien befinden sich meist im Bereich der Haare und machen sich durch einen Wechsel der Basisfarben (z. B. von Rosa zu Hellblau auf dem Gemälde Abb. 86) oder durch eine Intensitätssteigerung der Farbe an sich bemerkbar (z. B. Abb. 88 f). Daß gerade die Haare es waren, an denen sich die stärker bewegte Pinselhandschrift des Künstlers entlud, braucht dabei nicht zu überraschen, bieten sie sich mit ihren langen Strähnen für expressivere gestalterische Ansätze doch geradezu an. Allerdings beschränken sich die stärker bewegten Pinselzüge, die manchmal wirken, als wären sie in Fingermalerei mit der bloßen Hand nachbehandelt worden, nicht ausschließlich auf die Region der Haare, sondern finden sich – in allerdings etwas verhaltenerer Ausprägung – auch im Hintergrund wieder (vgl. hierzu etwa die Partie rechts oben auf der Darstellung Abb. 88 und die Partie links oben auf der Darstellung Abb. 89). Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß die Darstellungen der zweiten Gruppe im Vergleich zu den Gemälden der ersten Gruppe stärker wie durch einen Nebelschleier hindurch gesehen erscheinen, also die Schichten dort, wo sie hundertfach über einander gelagert wurden, in deutlich geringerer Farbintensität aufgetragen bzw. mit höheren Wassermengen und stärkeren Verwischungen gelichtet wurden, als auf den Bildern der ersten Gruppe, was umgekehrt zur Folge hat, daß diejenigen Stellen, die mit einer dichteren Konsistenz ausgeführt wurden, weniger häufig durch weitere Farbschichten überlagert werden durften, sofern sie das Gemälde in seiner farblichen Wirkung nicht auseinanderfallen lassen sollte. So handelt es sich bei den weniger häufig übermalten, farblich intensiveren und pinselrhythmisch gesteigerten Partien im Bereich der Haare und teilweise des Hintergrunds nicht um eine programmatische Wendung des Künstlers hin zur expressiven Ausdrucksmalerei, sondern um einen aus sich selbst heraus entwickelten, dabei in erster Linie kompositions- und

bildästhetisch begründeten gestalterischen Ansatz, den Castelli aus seiner ursprünglich eher pragmatisch gebundenen ästhetischen Funktion herausgelöst und als gestalterisches Element bewußt in seine weiteren bildnerische Überlegungen mit einbezogen hat.

Die Selbstbildnisse der *dritten Gruppe* erweisen sich als konsequente Fortführung dessen, was mit den Darstellungen der zweiten Gruppe seinen Anfang genommen hat. Sie unterscheiden sich von den Bildern der zweiten Kategorie durch einen höheren Ausprägungsgrad des Expressiven in der Pinselführung und durch eine höhere Farbintensität (Abb. 90-92). Den Übergang zu dieser dritten Gruppe markiert das Selbstporträt Abb. 87, auf dem Castelli bereits mit einer deutlich geringeren Anzahl von Farbschichten gearbeitet hat und auf dem die Farben Hellblau und Rosa so kraftvoll zum Einsatz gelangten, daß sie als leuchtendes Cyan und feuriges Pink in einen starken Kontrast zu einander treten. Der sphärische Nebel, durch den das Selbstbildnis gesehen zu sein scheint, ergab sich hier durch den zwar ebenfalls mehrfach wiederholten, zugleich aber stark mit Wasser verdünnten und teilweise mit Weiß vermischten Farbauftrag, der die Büste in zarten Valeurs sanft modelliert. Auch auf jenen Porträts, die endgültig der dritten Gruppe zuzurechnen sind, arbeitete Castelli mit nur noch vergleichsweise wenigen transparent über einander liegenden Farbschichten, die überdies – statt mit reichlich Wasser verdünnt – teilweise mit weißer Gouache vermischt wurden und daher eine zwar noch immer farblich verfremdete, doch weniger sphärisch wirkende Stimmung erzeugen als auf den Bildern der ersten und der zweiten Gruppe. Ihren psychedelischen Charakter erhalten die Selbstbildnisse der dritten Gruppe nicht so sehr durch das nebulöse *Sfumato*, sondern vor allem durch den diesseitsentrückten Gesichtsausdruck der Bildfigur, also nicht in erster Linie auf stilistischer, sondern vor allem auf motivischer Ebene. Die gestalterischen Mittel wurden auf diesen Bildern immer greifbarer, immer haptischer, immer konkreter. Farbe wurde jetzt nicht mehr als „sphärischer Klang“ verstanden, der sich im Sinne einer Transsubstantiation der objektivierten Dinglichkeit des Bildgegenstands verweigert, sondern als Materie, mit der sich die Oberfläche des Körpers in fließenden Übergängen modellieren und trotz koloristischer Verfremdungen naturgetreu nachbilden läßt.

Ähnlich wie auf den Bildern der zweiten Gruppe ist auch hier die gestalterische Behandlung der Haare am ausdrucksstärksten ausgefallen (insbesondere Abb. 91 f). Einzelne ablesbare Pinselzüge zeugen von der Vehemenz der Bewegung, mit der die Farbe aufgetragen wurde und die in einem stilistischen Gegensatz zu der feinpinslerisch ausgeführten Gestaltung der Fleischteile steht. Auf dem Gemälde Abb. 91 ging Castelli dazu über, nicht nur die Haare und einen kleinen Ausschnitt des Hintergrunds (oben links) in jener dynamisch gesteigerten Pinselhandschrift auszuführen, sondern überdies die mit Magentarot abgeschattierte Kehlkopfreion der Büste und den oberen Bereich ihrer rechten Schulter. Auf dem Selbstporträt Abb. 90 finden sich ähnliche, gleichermaßen von heftig bewegten Pinselzügen getragene Gestaltungsansätze außer im Bereich der Haare erneut in der Region der linken Schulter, die – sowohl was den Bewegungsrhythmus des Pinsels angeht als auch im Hinblick auf das Kolorit – einen fließenden Übergang zur gestalterischen Behandlung der nach hinten fliehenden Haare bildet. Eine für seine weitere künstlerische Entwicklung bemerkenswerte Variante der Steigerung der gestalterischen Mittel ins Expressive fand Castelli auf dem Selbstporträt Abb. 92. Dort setzt der heftig bewegte Pinselrhythmus im Bereich der Haare und des Hintergrunds entlang des linken Bildrandes aus, so daß jetzt das Weiß des Papiers zu sehen ist und der Betrachter deutlich erkennen kann, nach welchem Prinzip Castelli dieses Gemälde geschaffen hat: nach dem Prinzip einer in der Anzahl der über einander gelagerten Farbschichten deutlich verminderten, die Wirkungsintensität der Farbe aus ihrer eigenen Leuchtkraft heraus entwickelnden und in eiligen Zügen schwungvoll auf den Bildträger geworfenen Schichtenmalerei.

Was auf den Gemälden der zweiten Gruppe noch ziemlich verhalten, auf den Gemälden der dritten Gruppe bereits um einiges deutlicher anklingt, nämlich die Entdeckung einer bewegungsrhythmisch ins Expressive gesteigerten, von rasch und treffsicher auf die Bildfläche gebrachten Pinselschwüngen getragenen Ausdrucksmalerei, trat auf den letzten Selbstporträts von 1976 immer stärker in Erscheinung. Entweder wurde auf diesen Darstellungen, die sich ihrer stilistischen Heterogenität wegen nicht wirklich zu einer „Gruppe“ im Sinne einer gestalterischen Einheit zusammenfassen lassen, das in Schichtenmalerei ausgeführte Selbstbildnis abschließend mit ruppig übers Papier geführten Pinselhieben und Farbklecksen grob überarbeitet (Abb. 84) oder das Bildnis wurde in einer nur noch selten transparent erscheinenden Malerei „alla prima“ ausgeführt (Abb. 102). Auch im letzteren Fall übte sich Castelli in einer impulsiven, bisweilen skizzenhaft erscheinenden Pinselführung, die von spontanen Bewegungen getragen ist und sich von der feinpinslerischen, trotz koloristischer Verfremdungen naturgetreuen Wiedergabe des Bildgegenstands zugunsten einer in kraftvollen Gesten dynamisch bewegten Ausdrucksmalerei verabschiedet hat. Einige mit Aquarellfarben locker dahingepinselte Partien wurden abschließend mit weißer Ölkreide zeichnerisch überarbeitet, an anderen Stellen schimmert eine mit weichem Bleistift druckstark und skizzenhaft ausgeführte Vorzeichnung unter der dünn-schichtigen Aquarellfarbe hervor. Die Leuchtkraft der rosa Valeurs wurde intensiviert, der Kontrast von Rosa und Weiß zu einem harten Dreiklang aus Rosa, Weiß und Schwarz erweitert. Diese Bilder sind getragen von einem temperamentvollen, ins Skizzenhafte überspielenden Impetus, der zwar an den anatomischen und physiognomischen Gegebenheiten festhält, sich jedoch einer mimetischen Detailgenauigkeit entzieht und sich als expressiver Ausdrucksträger im Sinne eines gestalterischen Eigenwertes zusehends verselbständigt hat. Gerade das Bildnis *Selbst mit Mütze* (Abb. 102) gibt das Interesse des Künstlers an härteren Kontrasten und an der Befreiung der gestalterischen Mittel deutlich zu erkennen. Diese Darstellung vermittelt dem Betrachter eine Vorahnung davon, welchen Weg Castelli mit seinen neuen gestalterischen Ansätzen beschreiten sollte: nämlich den hin zu einer dynamisch bewegten, zwar gegenständlich gebundenen, doch von mimetischen Objektivierungen weit entfernten, stattdessen von der expressiven Kraft der Pinselbewegung und der Farbe getragenen heftigen Malerei. Diese Bilder sind, obschon ganze zwei bis drei Jahre vor den Gemälden im Stil der *Neuen Wilden* entstanden, als „Bilder im Übergang“ zu bezeichnen, auf denen sich die Entwicklung des Künstlers hin zu starken Kontrasten und hin zur gestisch befreiten Pinselführung ankündigt.

Thematisch beschäftigte sich Castelli auf seinen ins Expressive gesteigerten Darstellungen erneut mit dem Büstenporträt seiner selbst vor motivisch ausgespart gebliebenem, farblich neutral gehaltenen Hintergrund. Wie auf den ersten Selbstporträts von 1976, so zeigte er sich auch hier mit einem diesseitsentrückten Gesichtsausdruck (Abb. 102). Allerdings ist diese Diesseitsentrücktheit nun nicht mehr durch den Rausch der Bewegung zustande gekommen, sondern durch ein laszives körpersprachliches Ausdrucksgebaren, das der junge Selbstdarsteller mit schauspielerischem Geschick vor der Kamera inszenierte und anschließend nach der fotografischen Vorlage auf das gemalte Selbstbildnis übertrug. Gesteigert wird der erotische Ausdruck dieser Selbstbildnisse durch die in zartem Rosa wiedergegebene Nacktheit des Oberkörpers der Bildfigur und durch die schwarze lederne Schildkappe, die sie auf ihrem Kopf trägt. Ohne lederfetischistische Ambitionen oder sadomasochistische Geschlechtspraktiken zu thematisieren, steht diese Schildkappe ihrer spezifischen Verbreitung wegen sehr wohl in entsprechenden Bedeutungszusammenhängen und intensiviert sie im Zusammenspiel mit dem harten Kontrast ihrer schwarzen Farbe zu den zarten Tönen von Rosa und Weiß jene lasziv erotische Ausstrahlung, die dem Porträtierten mit seinem ekstatisch verzückten Gesichtsausdruck und zart modelliertem Oberkörper zu eigen ist.

Der spielerische und schauspielerische Umgang mit sich selbst, der das Porträt *Selbst mit Mütze* bestimmt, ist charakteristisch für die Selbstbildnisse von Castelli aus der Zeit Ende 1976. Der Künstler war damals auf be-

stem Wege, das authentische Selbstporträt in den Typus des Rollenselbstporträts übergehen zu lassen. Bereits auf den Selbstbildnissen von 1973 war mitunter eine gewisse Theatralik der Inszenierung zu beobachten (z. B. Abb. 51) und bereits auf diesen frühen Selbstbildnissen zeigte sich Castelli in der Ausübung einer kostümisch, kosmetisch und habituell ausgefüllten Rolle, nämlich in der Rolle der *Lucille*, mit der er die weiblichen Anteile seiner Selbst zu entdecken suchte. Doch diese Rolle war seinerzeit durchaus autobiographisch begründet, denn sie hatte mit den täglichen Erlebnissen des Künstlers zu tun: mit seinen transvestitischen Verkleidungen, die er und seine Jugendfreunde als Protest gegen die bürgerlichen Moralvorstellungen der Elterngeneration an sich vorgenommen haben, und mit der Suche von Castelli nach den weiblichen Anteilen in sich selbst, die er in ihren unterschiedlichen Facetten bald feinfühlig (z. B. Abb. 48 f), bald kokett (z. B. Abb. 53), in provokativer Direktheit (z. B. Abb. 50) oder in unpräntiöser körpersprachlicher Nonchalance (Abb. 54) auf seinen Bildern für jedermann sichtbar machen wollte. Bei den Rollenspielen von 1973 und dem Auftreten von Castelli in seiner Rolle als *Lucille* ging es dem Künstler nicht darum, einen anderen Menschen zu „spielen“, sondern, ganz im Gegenteil, um die Entdeckung einiger verborgener Anteile seiner selbst. In ähnlich selbstexplorativen Sinnzusammenhängen standen zunächst auch die Selbstbildnisse von 1976, die den Künstler selbstvergessen und diesseitsentrückt zeigen, mit trancehaft verklärtem Gesichtsausdruck und bar jeglicher übertriebener mimischer Exaltationen. Gegen Ende 1976 verabschiedete sich Castelli mit solchen Gemälden wie dem Bildnis *Selbst mit Mütze* (Abb. 102) allerdings allmählich von der Suche nach den verborgenen Seiten des Ich. Stattdessen begann er jetzt damit, gezielt mit den Möglichkeiten des körpersprachlichen und des mimischen Ausdrucks zu experimentieren. Dabei ging die gesteigerte körpersprachliche Exaltation der Bildfigur mit einer ins Expressive überspielenden Steigerung der gestalterischen Mittel einher, so daß Form und Inhalt also einander adäquat entsprechen.

Die malerische Befreiung, zu der Castelli allmählich finden sollte und mit der er sich vom feinpinslerischen Stil der Porträts von 1973 ab Ende 1976 nach und nach verabschiedete, war das Produkt des veränderten inhaltlichen Bedeutungszusammenhangs seiner neuen Bilder und der neuen Auffassung seiner Porträts als Bild gewordenen Mimenspiel. Diese neue Malweise entwickelte sich, ohne dabei nach potentiellen Vorbildern zu schielen (die es, was Castellis Hinwendung zu einer figürlich gebundenen expressiven Ausdrucksmalerei betrifft, zum damaligen Zeitpunkt ohnehin noch nicht gab), gewissermaßen aus sich selbst und erweist sich als eigenständig in Gang gebrachter Prozeß. Castelli, dies zeigt sich gerade an dem Gemälde *Selbst mit Mütze*, war keiner, der auf den Zug der Malerei der *Neuen Wilden* aufgesprungen ist. Vielmehr war er, ohne daß er dies zum damaligen Zeitpunkt hätte ahnen können, am Entstehen dieser neuen, figürlich gebundenen expressiven Ausdrucksmalerei maßgeblich beteiligt.

Nicht nur mit dem Büstenselbstporträt befaßte sich Castelli 1976, auch die Darstellung seines eigenen Torso hatte in diesem Jahr sein Interesse geweckt, wobei er ein besonderes Augenmerk auf die Region seines nackten Gesäßes, der Oberschenkel, der Hüfte und der unteren Region seines Rumpfes richtete (Abb. 93-95). Während auf den Büstenselbstporträts die eigene Effemination gegenüber den Darstellungen von 1973 vermindert wurde, trat sie auf den Torsi in den langen Nylonstrümpfen, Miedern und Strapsen der Bildfigur motivisch erneut in Erscheinung (Abb. 94 f). Auf dem schwarzweiß ausgeführten, den Leib des Künstlers von vorne zeigenden Gemälde *Torso* Abb. 103 ging Castelli in einer Vorwegnahme des 1987 behandelten Motivs des Eunuchen (Abb. 708-714) sogar soweit, das Geschlecht zwischen den Oberschenkeln zu verbergen, so daß der Torso statt wie der eines jungen Mannes nun wie der einer (jungen) Frau erscheint. Die als Grisaille mit schwarzen, grauen und weißen Farben ausgeführte Darstellung wirkt wie eine Antwort auf das in hauchzarten Valeurs von

Rosa und Weiß geschaffene Gemälde *Torso Luciano* (Abb. 93), das die grazile Statur des Künstlers in geschlechtsneutraler Rückenansicht wiedergibt.

Bemerkenswert an den Torsi von 1976 ist des Künstlers Entdeckung der Nacktheit als Bildmotiv. Wohl zeigen auch die Büstenselbstporträts aus dem gleichen Jahr Castelli mit entblößtem Oberkörper, doch wirkt die Nacktheit der Figur auf diesen Bildern, die sich vor allem auf die Darstellung des Gesichts konzentrieren, eher beiläufig. Obschon die Torsi nur selten gänzlich unbekleidet sind und stattdessen mit Strümpfen, Miedern und Strapsen ausgestattet wurden, spielt ihre Nacktheit bzw. partielle Nacktheit hier doch eine ganz zentrale Rolle. Die Wäschestücke, die Castelli am Leibe trägt, sind nicht als funktionale Kleidungsstücke zu verstehen, sondern als erotische Accessoires. Sie dienen nicht dazu, die Nacktheit der Figur zu bedecken, sondern ihre erotische Reizwirkung zu betonen.

Auch die Auffassung des Selbstbildnisses als Akt oder Halbakt wurde in des Künstlers eigenem Œuvre vorbereitet: 1973 in einigen Selbstbildnissen (z. B. Abb. 48 f) und ab dem gleichen Jahr auch in einigen Selbstfotografien (z. B. Abb. 8, Abb. 30 oder Abb. 70-73). Insbesondere für die Serie *Spiegelsaal* wurden erotisch konnotierte Accessoires gezielt zur Steigerung des lasziven Ausdrucks der Bildfigur ins Spiel gebracht (Abb. 33-43). Bei den Torsi von 1976 wurde das zuvor lediglich sporadisch behandelte Motiv der transvestitisch dekorierten Nacktheit allerdings zum zentralen Thema, wobei sich das Abbild der eigenen Person auf die Darstellung des Gesäßes bzw. des Beckens mit Oberschenkeln und Rumpf reduzierte. Noch immer verhielt es sich so, daß die jetzt im Ausschnitt wiedergegebene Bildfigur vor motivisch ausgespart gebliebenem, allerdings neutral eingefärbtem Hintergrund zu sehen ist. Auf diese Weise wurde das figürliche Motiv aus seinen ursprünglichen realweltlichen Erscheinungszusammenhängen herausgelöst und konzentriert sich der Blick des Betrachters ganz auf den Torso.

Auch bei den Gemalten Torsi läßt sich die Entwicklung des Künstlers von seiner feinpinslerisch ausgeführten, den Bildgegenstand wie durch einen Nebelschleier gesehen erscheinen lassenden Schichtenmalerei hin zu einem expressiven Stil *alla prima* beobachten. Die ersten Darstellungen sind motivisch noch diffus und wurden, ähnlich wie die ersten Büstenselbstporträts von 1976, in Hunderten von über einander gelegten Schichten ausgeführt, die teilweise wieder ausgewaschen und erneut aufgetragen wurden und einander transparent überlagern (Abb. 93 f). Dabei sind die Farbpigmente teilweise so tief in das während des Arbeitens an seiner Oberfläche aufgeraute Papier eingedrungen, daß das Motiv an sich vor den Augen des Betrachters zu verschwimmen scheint. Der Effekt, der dabei entstanden ist, ist ein ganz eigener: Je genauer man diese Darstellungen betrachtet und je intensiver man die Machart dieser Bilder zu ergründen sucht, desto mehr scheint sich das Motiv im Spiel der zart modulierten Töne aufzulösen. Teilweise (etwa auf dem Gemälde *Torso Luciano* in Abb. 93) verhält es sich sogar so, daß sich, je näher man vor das Gemälde tritt, der Bildgegenstand um so mehr in den zarten Modulationen von Rosa und Weiß verliert und er sich – was die fotografische Reproduktion kaum wiederzugeben vermag – dem visuellen Zugriff durch den Betrachter entzieht. Anders als auf den Büstenselbstporträts, die manchmal die Farben Hellblau und Rosa mit einander kombinieren oder entweder ausschließlich in Rosa oder ausschließlich in hellblauen Valeurs geschaffen wurden, sind die ersten Torsi ausnahmslos in diversen Modulationen von Rosa ausgeführt. Der milde Farbton verleiht diesen Bildern im Zusammenspiel mit der nebelartigen Verschleierung der nackten bzw. fast nackten Figur eine milde Süße, welche die androgyne Erscheinungswirkung des jugendlichen Leibes farbpsychologisch unterstützt ohne dabei ins Schwülstige abzugleiten. Die Übergänge vom helleren zum dunkleren (bzw. intensiveren) Rosa sind manchmal so zart, daß man sie erst dann bemerkt, wenn man wieder einen größeren Abstand zu diesen Gemälden eingenommen hat. Dabei hat sich trotz der

wie dahingehaucht erscheinenden monochromen Malweise ein überraschend naturgetreues Abbild der Figur ergeben, das noch immer den Einfluß der Malerei des Fotorealismus erkennen läßt.

Die etwas später entstandenen Torsobilder verhalten sich gestalterisch gegenüber den in Schichtenmalerei ausgeführten Darstellungen völlig anders. Sie umgeben die Figur, jetzt vor einem weißen Hintergrund wiedergegeben, mit einer festen Kontur, füllen ihren Binnenbereich in vergleichsweise harten, nicht transparent einander überlagernden, sondern als Mischwerte auf einander abgestimmten Übergängen mit dunkler oder heller Farbe aus bzw. versehen sie als Höhungen und Lichtreflexe mit deckend über das Inkarnat gelegten hellen Tönen (Abb. 95 und Abb. 103). Diese ausschließlich in der zweiten Hälfte und gegen Ende des Jahres 1976 geschaffenen Bilder definieren die Figur nicht über die zarten Valeurs einer mit sanften Übergängen monochrom ausgeführten Schichtenmalerei, sondern über eine manchmal skizzenhaft erfolgte Umrißzeichnung (Abb. 95) und einen direkten, in starken Kontrasten auf die Bildfläche gebrachten Farbauftrag. Auch verabschiedete sich Castelli jetzt von den zarten Tönen und führte er seine Selbstbildnisse statt in mildem Rosa in „unbuntem“ Schwarzweiß aus. Die Unmittelbarkeit der gestalterischen Mittel, derer sich Castelli jetzt bediente, die offene, bisweilen mit zeichnerischen Elementen kombinierte Malerei an der Oberfläche des Bildträgers läßt diese Gemälde diesseitiger erscheinen als die nebulös verschleierten, sphärisch eskamotierenden Büstenselbstporträts bzw. als die ersten Torsobilder. Trotz der ins Expressive überspielenden Malweise wirken diese Gemälde nicht wie eine Vision, sondern wie nach einem realweltlich gesehenen Motiv gegenwärtig und spontan wiedergegeben. Sie geben die individuelle Handschrift des Künstlers deutlich zu erkennen und wirken gerade auch durch den eng gefaßten Bildausschnitt und mit der kecken Pose wie eilig erfaßte Momentaufnahmen. Hatte man auf den ersten Torsobildern noch das Gefühl, die Figur habe ihre Pose zum Zweck der Abbildung bewußt und erst nach einigem Ausprobieren so eingenommen, wie sie am Ende auf den Gemälden zu sehen sind (Abb. 93 f), wirken die Körperhaltungen der Figuren auf den späteren Torsobildern hingegen eher wie aus einer Laune des Augenblicks heraus zustande gekommen (Abb. 95 und Abb. 103). Auf den früheren Darstellungen muten die Körperhaltungen trotz der ausschwingenden Hüfte und der kontrapostartigen Position der Beine eher statisch an, auf den späteren Bildern wirken sie indes dynamisch bewegt – und dies, obschon der Künstler seine Posen in *beiden* Fällen zuvor ausprobiert und gezielt vor der Kamera eingenommen hat (Abb. 98-101 und Abb. 104).

Auch die Fotos, nach denen die Torsobilder entstanden sind, geben die Bildfigur nicht halb- oder ganzfigürlich wieder, sondern gleichfalls als Fragment. Auf den Gemälden sind die Figur meist in dem gleichen motivischen Ausschnitt zu sehen. Lediglich auf die Darstellung des Hintergrunds hat Castelli in aller Regel vollständig verzichtet. Stattdessen zeigte er seine Bildfiguren vor motivisch unbesetzt gebliebenem, entweder monochrom ausgemaltem (Abb. 93 f) oder weiß belassenem Hintergrund (Abb. 95 und Abb. 103). Obwohl auf den Fotos das Gesicht der Bildfigur nicht zu sehen ist und Castelli auf ihnen seinen halb nackten Körper meist von hinten wiedergegeben hat, also aus einer Perspektive, die seine charakteristischen körperbaulichen Merkmale nivelliert, betitelte der Künstler auch diese fotografischen Selbstaufnahmen als *Selbstportrait* bzw. als *Selbstdarstellung*. Offensichtlich definierte sich Castelli als Bildfigur nicht nur über die physiognomischen Kennzeichen seines (effeminiert geschminkten) Gesichts, sondern in gleichem Maße über seinen nackten bzw. halb nackten Körper – und zwar auch und gerade über dessen Rückenansicht und über die Ansicht seines entblößten Gesäßes (vgl. hierzu auch die Fotos in den Abbildungen 110 f). Von einer analfetischistischen Orientierung kann dabei zwar keine Rede sein, doch der Topos der schönhintrigen Rückenfigur, wie er etwa in der *Venus Kallipygos* (Anm. 108) seinen ikonographischen Vorläufer hat, klingt auf den fotografischen Selbstinszenierungen ebenso an wie auf den gemalten Torsobildern. Lediglich das Gemälde *Torso* Abb. 103 zeigt den figürlichen Ausschnitt von vorne. Dort

allerdings definiert sich der Künstler ebenfalls nicht über sein Antlitz und auch nicht über sein (verborgenes) Geschlecht, sondern über seinen „geschlechtslosen“ Körper. Die effeminierte Pose dieser Bildfigur und ihre fraulichen Accessoires (bis zu den Oberschenkeln reichende Lackstrümpfe und bis zu den Oberarmen reichende Lackhandschuhe) wirken weiblich, die muskulös durchtrainierte Bauchdecke hingegen, der sehnige Rumpf, die flache Brust und die schmale Hüfte hingegen entsprechen unverkennbar den körperbaulichen Merkmalen eines jungen Mannes.

Der direkte Vergleich zwischen den fotografischen Motivvorlagen und den immer häufiger in einer Mischtechnik aus Aquarellfarben und Pastellkreiden ausgeführten Bildern macht deutlich, wie genau sich Castelli zumindest im Bereich der Figur an die motivischen Vorgaben gehalten hat. So gibt beispielsweise das Selbstbildnis Abb. 103 den Torso in exakter anatomischer Entsprechung zu der Figur aus der fotografischen Vorlage Abb. 104 wieder – allerdings in spiegelbildlicher Seitenverkehrung. Jede Falte der Handschuhe sitzt auf dem Gemälde dort, wo sie auch auf dem Foto zu sehen ist, jeder Lichtreflex an der entsprechenden Stelle. Die Höhlungen und Wölbungen der Körperoberfläche wurden mit Weißhöhungen und dunkleren Einfärbungen des Inkarnats so treffend wiedergegeben, daß jede Rippe unter der Haut, beinahe jeder Muskel und jede Sehne anatomisch schlüssig rekonstruiert werden können. Lediglich auf die Wiedergabe des feinen Schlagschattens, den der Torso auf dem Foto auf die hinter ihr befindliche Wandfläche wirft, hat Castelli auf dem Gemälde verzichtet. Stattdessen blieb der Hintergrund des ansonsten mit schwarzen, grauen und weißen Aquarellfarben sowie mit schwarzen und weißen Pastellkreiden ausgeführten Bildes gestalterisch ausgespart. Der Ausschnitt, den Castelli für das Gemälde wählte, ist exakt der gleiche wie der der fotografischen Motivvorlage. Sein oberer Abschluß liegt in Brusthöhe, sein unterer Abschluß knapp oberhalb der Knie des Torsos. Die rechte Brustwarze (Foto) ist auf dem Gemälde infolge der spiegelbildlichen Seitenverkehrung auf der rechten Seite eben noch unterhalb des oberen Bildrandes wiedergegeben, in der gleichen Höhe, in der sie auch auf dem Foto zu sehen ist. Allerdings ist das Gemälde breiter gelagert als das Foto. Nicht der Abstand zwischen dem spitz ausgestellten Ellbogen und der rechten Formatgrenze, wohl aber der zwischen Ellbogen und der linken Formatgrenze ist auf dem seitenverkehrt wiedergegebenen Gemälde etwas größer als der auf der fotografischen Motivvorlage. Dadurch wirkt die Figur auf dem Gemälde stärker isoliert als die auf dem Foto. Zwar erscheint sie jetzt nicht mehr so stark monumentalisiert, doch durch das breitere Bildformat stärker vereinzelt.

Die spiegelbildliche Seitenverkehrung des fotografischen Ursprungsmotivs hat eine veränderte psychologische Wirkung der Bildfigur zur Folge, die sich in subtiler Weise auf ihr Beziehungsverhältnis zu dem Betrachter auswirkt. Das Foto zeigt die Bildfigur in einer kaum merklich nach rechts gewendeten Ansicht, die in der leichten Gegendrehung der Schulterachse einen harmonischen Ausgleich erfährt. Durch die Stauchung des Rumpfes der Standbeinseite und die Streckung der Silhouette des Rumpfes der Spielbeinseite ergibt sich ein geschwungener Rechtsdrift des Bauches, der sich entsprechend der Leserichtung von links nach rechts vom Betrachter „fort“ bewegt. Der Betrachter folgt in seiner Leserichtung dieser Bewegung und fühlt gewissermaßen mit dem Verlauf des Körpers mit. Auf dem gemalten Bild hingegen wurden die Seitenverhältnisse umgekehrt. Jetzt wölbt sich der Bauch der Bildfigur der Leserichtung des Betrachters entgegen und bewirkt, daß dieser mit dem Torso nicht mehr empathisch „mitfühlt“, sondern er ihn als seinem Blick entgegengestellte Bildfigur wahrnimmt. Aus der fotografischen Identifikationsfigur ist eine gegenständlich versachlichte, konfrontativ dem Betrachter gegenübergestellte Anschauungsfigur geworden. Daß Castelli diesen wahrnehmungspsychologisch gestützten Bedeutungswandel vorgenommen hat, zeugt davon, wie konstruktiv er bei der Auswahl des fotografischen Vorlagematerials gewesen ist. Das Vorbild seitenentsprechend oder spiegelbildlich zu übernehmen, war keine spontane

Entscheidung, sondern das Ergebnis reiflicher Überlegungen. Die spiegelbildliche Seitenverkehrung des Ursprungsmotivs läßt aber auch darauf schließen, daß dem Künstler das Foto nicht als Papierabzug, sondern als Diapositiv vorgelegen hat, das er ganz nach Belieben seitenentsprechend oder seitenverkehrt in den Projektor einlegen und auf die Bildfläche übertragen konnte. Daß Castelli das figürliche Motiv damals noch nicht, wie er es später tat, nach einem Rastersystem oder gar in freier zeichnerischer Übertragung auf den Bildträger transponierte, belegen die feinen Helldunkelwerte des Inkarnats sowie die Falten bzw. die Lichtreflexe im Bereich der Handschuhe und der Strümpfe, die jeweils exakt dort auszumachen sind, wo sie auch auf der fotografischen Bildvorlage zu sehen waren. Zwar wurde das figürliche Motiv insgesamt spiegelbildlich wiedergegeben, doch im Hinblick auf die figürlichen Zusammenhänge (also im Hinblick auf ihre Licht-Schatten-Verhältnisse und im Hinblick auf die Relieferung der Körperoberfläche) hielt sich Castelli ziemlich genau an die Vorgaben der fotografischen Bildvorlage.

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung Abb. 95, die das im verlorenen Profil nach rechts gezeigte Motiv in anatomischer Stimmigkeit und in der korrekten Wiedergabe der Licht-Schatten-Verhältnisse von der fotografischen Motivvorlage übernommen hat. Mit den gestalterischen Mitteln ging Castelli dabei noch freier um als auf dem zuvor genannten Bild. Das Gesäß an sich und die Region der Oberschenkel mit den dort endenden Strümpfen definiert sich im wesentlichen über eine mit Bleistift ausgeführte Umrißzeichnung. Die Hautteile wurden unter der Berücksichtigung der scharfen Licht-Schatten-Verhältnisse in einer groben, bewegungsrhythmisch ins Expressive überspielenden Pinselmalerei ausgeführt, während das Strapsband und das rüschenbesetzte Mieder in spontan dahin gekritzelten, beinahe kalligraphisch anmutenden Zeichenbewegungen wiedergegeben wurden, deren dynamisches Eigenleben eine gewisse Nähe zur Malerei des *Informel* zeigt.

Wenn man die Torsi von 1976 in der Reihenfolge ihrer Entstehung betrachtet und man die hier ausgewählten Darstellungen Abb. 93, Abb. 94, Abb. 103 und Abb. 95 eine nach der anderen studiert, wird deutlich, wie rasch es Castelli – parallel zur stilistischen Entwicklung der teilweise etwas früher geschaffenen, teilweise im gleichen Zeitraum entstandenen Büstenselbstporträts – gelungen ist, seine Darstellungsweise von einer feinpinslerisch getragenen Gegenständlichkeit hin zu einer dynamisch bewegten, dabei ins Zeichnerische überspielenden Ausdrucksmalerei zu überführen. Ihren vorläufigen Höhepunkt erfuhr diese Entwicklung 1977, als Castelli in Fortführung seiner Selbstporträts als Torso einige Selbstdarstellungen schuf, die den Künstler auf der motivischen Grundlage einiger Fotos von 1976 (Abb. 96 und Abb. 106) als „Bunny“ mit Tutu zeigen. Das Gemälde Abb. 105 beispielsweise, auf dem sich der Künstler als nackten Torso im Profil nach rechts mit angehobenem rechtem Oberschenkel und rosafarbenem Tutu porträtierte, gibt die Bildfigur vor dem frei erfundenen Hintergrund einer mit blauen Tupfen und rosa Farbsprengeln gemusterten Rückwand in eruptiven Pinselzügen wieder. Der in dünnflüssiger Malerei *alla prima* ausgeführten, teilweise mit weißer Farbe, teilweise mit rosa Pastellkreide überlagerten Pinselarbeit liegt eine mit weichem Graphit in dynamisch bewegten Schwüngen druckstark angelegte, durch spontane Verzeichnungen und mehrfach wiederholte Linienzüge ins Expressive gesteigerte Bleistiftzeichnung zugrunde, die nicht nur zur Erfassung der Konturen der Figur dient, sondern in ihrem lebendigen Duktus zugleich als eigenständiges expressives Ausdrucksmittel zum Einsatz gelangte. Gestalterisch verschwimmt sich diese Umrißzeichnung mit der gleichermaßen dynamisch geführten Pinselhandschrift, die nicht exakt dem Oberflächenrelief der Bildfigur folgt, manchmal im Rausch der Bewegung über die Ursprungskontur hinausragt und manchmal das Weiß des Papiers nicht vollständig bedeckt, sowie mit den ebenso skizzenhaft über diese Spontanmalerei gelegten Zügen von weißer und rosa Pastellkreide. Die Malerei wurde in so heftigen Bewegungen ausgeführt, daß sie von zahlreichen Klecksen und Rinnsalen begleitet wurde. Castelli ließ sie als Spu-

ren des zügigen Arbeitens zur Steigerung des expressiven Ausdrucks des Bildes sichtbar stehen. Auch die rosa Strahlen, die im Hintergrund von den hellblauen Tupfen sternförmig ausgehen, dienen mit ihren aus dem Bewegungsfluß heraus zustande gekommenen Krümmungen und den manchmal dolchartig auslaufenden Spitzen zur Steigerung der expressiven Kraft dieses Bildes. Abschließend wurden die Umrisse des Torsos mit weichem Bleistift druckstark und skizzenhaft wiederholt und das Gesäß der Figur in mildem Rosa mit jenem Tutu bestückt, der dem Selbstbildnis seinen Untertitel gab: Bunny. Im Vergleich zu den heftig bewegten malerischen und zeichnerischen Elementen der Bildfigur wirkt der flächig und in deckender Malweise ausgeführte Hasenbommel wie ein aufgesetzter Fremdkörper. Motivisch leitet er sich von den frühen Pin-up-Girls des *Playboy* ab, die in Anspielung an das Maskottchen dieser Zeitschrift gleichermaßen mit einem Hasenschwanz ausgestattet gewesen sind. Dieses Accessoire sollte, was uns heute grotesk vorkommt, die erotische Erscheinungswirkung der Modelle intensivieren.

Gestalterisch war das *Selbstportrait (Bunny)* ein erster Höhepunkt in der Entwicklung einer expressiven, mit bewegtem Duktus dargebrachten Ausdruckssprache und zugleich deren vorläufiges Ende. Die weiteren Selbstporträts, die Castelli 1977 schuf, nehmen sich im Hinblick auf die expressive Kraft der Pinselführung wieder etwas moderater aus, zeigen stattdessen jedoch in ihrer Farbgebung eine Steigerung der Wirkungsintensität des Bildes. So wird beispielsweise das Gemälde *Roter Teufel* (Abb. 110) von den Farben Rosa und Gelb beherrscht, wobei das Rosa jetzt zu einem leuchtenden Pink geworden ist und das Gelb zu einem strahlenden Chromgelb. Diese Kombination war ein Novum im Œuvre von Castelli und verleiht dem Gemälde eine hohe Strahlkraft. Es wurde mit Aquarellfarben auf Papier ausgeführt, allerdings in dem für die bisherigen Verhältnisse des Künstlers überraschend großen Format von 140 x 100 cm. In welchem Zusammenhang die in der zweiten Hälfte der 70er Jahre einsetzende Suche des Künstlers nach neuen gestalterischen Ausdrucksformen stand, zeigt sich jetzt immer klarer: Es ging Castelli um die Schaffung wirkungsintensiver Bilder, deren Motive dem Betrachter lange in Erinnerung bleiben. Übte sich der Künstler zu diesem Zweck 1976 in einer Steigerung des expressiven Ausdrucks der Pinselhandschrift und in einer Kombination von gestisch bewegter Malerei und zügig ausgeführter Bleistift- oder Kreidezeichnung, so ging er 1977 dazu über, die Farben zu intensivieren. Um deren Deck- und ihre Leuchtkraft zu steigern, mischte er den Aquarellfarben pulverisierte Pigmente bei, die ein großflächigeres Arbeiten ermöglichten und die Eindringlichkeit des Bildes gegenüber den früheren Darstellungen erheblich zu steigern vermochten. *Roter Teufel* war für die weitere Entwicklung der Stilsprache von Luciano Castelli ein richtungsweisendes Gemälde. Mit ihm erschloß sich der Künstler das große Bildformat und mit ihm entdeckte er die Wirkungsintensität deckend aufgetragener, in ihrer Leuchtkraft gegenseitig sich steigender Farben. Bald sollte er die zarte, transparent schimmernde Aquarellfarbe durch die Gouache und durch intensive Dispersions- bzw. selbst angerührte Pigmentfarben ersetzen. So stehen, jedes Bild auf seine Weise, die Darstellungen *Roter Teufel* und *Selbstportrait (Bunny)* – das eine durch das vergrößerte Bildformat und eine Intensivierung der Farbkraft, das andere durch die vehemente Pinselführung und durch den gestisch bewegten Duktus der Zeichnung – an der Schwelle zur Entwicklung der Malerei im Stil der *Neuen Wilden*.

Zu sehen ist auf dem Gemälde *Roter Teufel* Luciano Castelli im Selbstbildnis als schräg von hinten gezeigte Rückenfigur im verlorenen Profil nach links. Mit leicht nach vorne gebeugtem Oberkörper schaut er hinter einer silbern funkelnenden Augenmaske über seine linke Schulter hinweg dem Betrachter entgegen. Dabei schenkt er ihm ein hämisch, verführerisch und spöttisch zugleich anmutendes Lachen. Der linke Oberarm ist mit spitz ausgestelltem Ellbogen beinahe waagrecht nach hinten genommen, die linke Hand stützt sich mit senkrecht nach unten gerichtetem Unterarm an einer flachen, gleich hinter dem Gesäß befindlichen Stuhllehne ab. Der

schräg nach vorne abfallende Oberschenkel deutet darauf hin, daß die Bildfigur auf einem hoch gestelzten Barhocker sitzt und gerade dabei ist, sich zum Betrachter umzudrehen und mit ihm in einen Dialog zu treten. Als motivische Grundlage zu diesem Gemälde diente Castelli wieder eine fotografische Selbstaufnahme, die ihn diesmal in der Aufmachung eines faunisch anmutenden halb nackten Teufels am Tresen einer Hausbar zeigt (Abb. 109). Seine Augen verbirgt er hinter einer hell funkelnden Maske, über seinem Kopf trägt er eine paillettenbesetzte Haube und um seine Lenden einen knappen Stringtanga, von dem nur das seitliche Band zu sehen ist und der die Nacktheit seines muskulösen Leibes eher betont als kaschiert. Unter dem schmalen Schlitz der Augenmaske wirken die dunklen Pupillen groß und funkelnd. Seine Lippen hat Castelli für das Foto dunkel gefärbt. Mit der scheinbar spontan auf den Betrachter ausgerichteten Drehbewegung der Bildfigur wirkt das Foto schnappschußartig und so, als wäre es aus einer spontanen Laune des Augenblicks heraus entstanden – doch dieser Eindruck täuscht. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Aufnahme um eine detailliert durchdachte Ablichtung, die nicht von einer fremden Person auf Zuruf, sondern vom Künstler selbst per Fernauslöser angefertigt wurde. Während das Foto wirkt, als wäre es anlässlich eines Maskenballs in einem Partyraum entstanden, ist der Eindruck des nach dieser Vorlage gemalten Bildes nicht zuletzt wegen dem motivisch neutral gebliebenen gelben Hintergrund ein völlig anderer: Auf dem Foto glaubt der Betrachter, einen aus dem Leben gegriffenen, realweltlich begründeten szenischen Ausschnitt vorgestellt zu bekommen. Auf dem Gemälde hingegen erscheint der *Rote Teufel* als autonome Bildfigur ohne Hinweis auf die situativen Verhältnisse des Alltäglichen.

Auf dem Foto erkennt man auf Anhieb, daß es sich um Luciano Castelli handelt, der sich in seiner Kostümierung ausgelassen und ungezwungen an der Bar verlustiert. Auf dem Gemälde hingegen läßt sich nicht mehr so eindeutig darüber befinden, ob es sich bei der Bildfigur um den Künstler im Maskenspiel handelt oder um einen wirklichen Teufel. Der Betrachter ist hier kein in der gleichen Situation befindlicher Dialogpartner, sondern ein außenstehender Zuschauer, der von der Figur mit ihrem durchdringenden Blick und ihrem zynischen Lachen attackiert wird. Fast scheint es, als würde der rote Teufel des Gemäldes mit seinem stechenden Blick und dem eingefrorenen Lachen den Betrachter in seiner Welt willkommen heißen, in einer Welt, in der es nichts anderes gibt als gelb glühende Hitze (repräsentiert durch den gelben Hintergrund), in einer Welt, in der jedes Kleidungsstück zuviel ist und in der es so heiß ist, daß selbst die Kopfbedeckung des Teufels wie Wachs zu schmelzen beginnt (vgl. hierzu die nach unten laufenden Farbschlieren im Bereich des Kopfes): in der Hölle. Dabei entwickelte Castelli eine eigenständige, aus seiner eigenen Bildsprache abgeleitete Ikonographie, die mit dem traditionellen Typus infernaler Teufels- oder Höllenschilder mit ihren verunstalteten Schreckgespenstern nichts zu tun hat. Wie auf fast allen seiner bisher geschaffenen Figurenbildern plazierte Castelli den Teufel in monumentaler Größe vor motivisch neutral gebliebenem flachen Hintergrund. Er wirkt mit seiner aus dem ursprünglichen situativen Kontext herausgerissenen Drehbewegung spontan und dialogisch. Die Wendung des Kopfes über die Schulter hinweg in Richtung des Betrachters war für Castelli schon sein geraumer Zeit ein vertrautes Motiv (z. B. Abb. 50 f oder Abb. 55), ebenso das breite, manchmal ausgelassene Lachen seiner Bildfiguren (z. B. Abb. 45 oder Abb. 56). Es zeigt sich, daß die eigenen Werke Castelli Vorbild genug gewesen sind, aus ihnen das Motiv des Teufels in der Hölle zu entwickeln. Traditionelle Vorbilder brauchte er dabei nicht zu bemühen.

Auf einer zweiten, aus der Zeit anfangs des Jahres 1978 datierenden Fassung des selben Motivs erscheint Castelli vor einem bunt gesprenkelten Hintergrund (Abb. 111). Dieses Bild wurde in Mischtechnik aus Gouache, Pastellkreide, Glimmerfarbe und Blattgold in dem kleineren Format von 100 x 70 cm auf Papier ausgeführt und definiert die Bildfigur laut Titel jetzt nicht mehr als Teufel, sondern als Faun (franz.: Faune) – also als einen von animalischen Triebkräften beseelten, spontan seinen erotischen Gelüsten folgenden Waldgeist. Motivisch ange-

deutet wird der laszive Sinnzusammenhang der Figur alleine durch deren Nacktheit und durch ihr diabolisches Lachen. Auf die klassischen Attribute hingegen, die der Darstellung eines Fauns in der traditionellen Ikonographie zu eigen sind (Hörner auf der Stirn, Spitzbart, Bocksbeine und ein Ziegenschwanz), konnte Castelli verzichten. Der im Bildtitel genannte Hinweis reichte ihm völlig aus, dem Betrachter die Bedeutung der Bildfigur zu vergegenwärtigen. Das Wesen, daß in ihr zum Ausdruck kommt, zeugt von Verschmitztheit, Koketterie und Lüstertheit. Wer das potentielle Opfer des sinnenfrohen Faunes ist, steht außer Frage: der Betrachter, an den er sich gerade wendet. Im Zusammenhang mit der gestalterisch jetzt spezifischer ausgeführten Augenmaske und dem bunt durchwirkten Hintergrund, der mit seinen farbigen Sprengseln auf weißem Grund an einen Konfettiregen erinnert, wirkt das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Faun stärker wie ein Maskenspiel als das Gemälde *Roter Teufel*. Damit ist es thematisch dem Ursprungsfoto näher als das zuvor entstandene großformatige Gemälde, obwohl Castelli auch hier den Hintergrund der fotografischen Bildvorlage nicht übernommen und stattdessen die Figur mit einer abstrakten Gestaltung ohne tiefenräumliche Entfaltung hinterfangen hat.

Bei beiden Darstellungen, dem *Roten Teufel* ebenso wie dem Gemälde *Faune*, handelt es sich um Rollenselbstporträts. Bereits die Selbstbildnisse des Künstlers als *Lucille* waren kostümisch und schminktechnisch aufbereitete Selbstdarstellungen, doch hatte diese Rolle nicht nur spielerischen, sondern in erster Linie experimentellen Charakter, ging es Castelli bei seiner Verwandlung zur Lucille doch verstärkt um solche Aspekte wie Selbstfindung und die Entdeckung der Komplexität des Ich. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer psychologisch abgeleiteten Rolle sprechen, die zwar durchaus mit schauspielerischem Können ausgefüllt wurde, ihrem tieferen Sinn nach jedoch – und dies gilt bis zu den Büstenselbstporträts von 1976 – vor allem mit der Suche nach den verborgenen Seiten des Ich und seinem sensiblen Wesen zu tun hat. Die Selbstdarstellungen des Künstlers in seiner Rolle als roter Teufel bzw. als Faun hingegen folgen keinem psychologisch untermauerten Programm, sondern ergaben sich spontan und spielerisch. Aus einer Laune des Augenblicks heraus lichtete sich Castelli mit seiner Augenmaske als spärlich bekleidete „Barschlampe“ ab (Abb. 109) und entwickelte er aus diesem Ursprungsmotiv seine Selbstbildnisse, die er nachträglich assoziativ als *Roter Teufel* bzw. als *Faune* betitelte. Der Schilderung der auf diesen Bildern in der eigenen Person zur Anschauung gebrachten Wesenseigenschaften – schelmische, mephistophelische, suggestive und verführerische Charakterzüge – ging nicht (und darin unterscheiden sich diese Darstellungen von den Selbstbildnissen des Künstlers in seiner Rolle als Lucille) die Entdeckung entsprechender Wesensmerkmale im eigenen charakterlichen Spektrum des Künstlers voraus, sondern war, gerade umgekehrt, ein Produkt seiner äußeren Erscheinungswirkung auf der fotografierten Selbstaufnahme. Castelli spielte nicht die Rolle eines Teufels bzw. eines Fauns, als er sich per Selbstauslöser fotografierte, sondern sah sich in der Rolle eines neckischen Barluders und leitete von der Erscheinungswirkung seiner selbst jene Wesensarten ab, die er nach dem Studium der fotografischen Selbstaufnahme bildlich zum Ausdruck brachte. Dieses Prinzip des Spielerischen und des Ausprobierens der veränderten Erscheinungswirkung seines Äußeren machte sich Castelli von nun an zur Methode. Sie ermöglichte ihm die Entdeckung neuer Aspekte seiner Selbst – Aspekte, die durchaus in seinem Wesen verankert sind, die ihm aber bis dahin nicht bewußt waren. In diesen Dienst stellte er von nun an seine Selbstporträts: nicht in den Dienst der Entdeckung bereits zuvor vermuteter oder zum Vorschein gebrachter Seiten seiner selbst (wie dies noch bei den Gemälden aus der Reihe *Lucille* der Fall gewesen ist), sondern ihm bis dahin verborgener gebliebener, bisweilen auch unerwarteter Seiten seiner Selbst.

Kehren wir zur gestalterischen Behandlung dieser Bilder zurück: Das Gemälde *Roter Teufel* wurde mit Aquarellfarben ausgeführt, die teilweise mit Pigmentpulver angereichert wurden und an den entsprechenden

Stellen ihre transparente Konsistenz verloren haben. Statt in milden Pastelltönen sanft auf der Bildoberfläche zu schimmern, erstrahlen sie jetzt in ungebrochener Leuchtkraft, die durch den starken Kontrast von Chromgelb und Magenta intensiviert und durch die Verwendung von Blattgold im Bereich der Kopfbedeckung zum Funkeln gebracht wird. Lediglich das mit Weiß gelichtete Rosa der Augenmaske und die rosa Höhungen der Bildfigur stimmen das Inkarnat etwas milder. Trotz der Anreicherung der Farbe mit Pigmenten und ihrer dichteren Konsistenz wurde sie nicht wirklich deckend aufgetragen, sondern in mehreren über einander gelegten Schichten, die an diversen Stellen aufreißen und die darunter gelegene Farbschicht hervortreten lassen. Zuerst befindet sich ein mit etwas Gelb vermisches, daher ins Orangefarbene überspielendes und monochrom über den Binnenbereich der Figur verteiltes Rosa, das insbesondere in den Regionen des Oberschenkels, der seitlichen Rückenpartie, des linken Oberarms und des Kopfes verschiedentlich zutage tritt. Über diese gleichmäßig verriebene, lediglich rechts unten aufbrechende, dünnflüssig aufgetragene Farbschicht setzte Castelli dort, wo die Figur ihre hellsten Stellen hat, einige dem organischen Oberflächenrelief folgende Aufhellungen, die im Gesicht überwiegend mit weißer Pastellkreide, im Bereich des Körpers indessen ausschließlich mit dem Pinsel in lichtem Rosa ausgeführt wurden. Der Farbauftrag erfolgte dabei nicht flächendeckend, sondern in rhythmisch neben einander gesetzten, oft gegenseitig sich überlagernden Zügen und erinnert mit seinen charakteristischen Schraffuren an eine zwar malerisch verdichtete, insgesamt jedoch eher zeichnerisch umgesetzte Pinselführung. Überwiegend mit roter Pastellkreide, teilweise auch mit pigmentös angereicherter roter Aquarellfarbe wurden anschließend die dunkelsten Partien der Figur ausgeführt. Auch diese „dunklen“ Zonen sind stark von einem zeichnerischen Impetus getragen, wobei die einzelnen, teils mit dem Finger verriebenen Linien um einiges schmaler ausgefallen sind als die mit dem Pinsel auf die Malfläche gebrachten Aufhellungen.

Umrisen wird die Figur von einer scharfen Kontur, die mit schwarzer Ölkreide ausgeführt wurde und auch den Binnenbereich und seine organische Dispositionen definiert. Sie wurde dort, wo der rote und rosa Farbauftrag die Ursprungszeichnung zu stark überdeckt, nach der Vollendung der Figur teilweise erneuert und an manchen Stellen durch eine mit roter Pastellkreide ausgeführte Umrißzeichnung wiederholt. Im Bereich der Schulter tritt die rote Wiederholung manchmal über die Ursprungskontur hinaus und zeugt dabei von einem impulsiven Arbeiten. Die Farbschlieren hingegen, die hinter dem Gesicht wie Rinnsale nach unten fließen, wirken im Vergleich zu den expressiven Pentimenti geradezu langsam auf die Bildfläche gebracht. Sie kamen nicht, wie auf späteren Werken, aus der Vehemenz der Pinselführung en passant zustande, sondern wurden mit dem Pinsel ausgeführt und wirken wie die Schweißspuren, unter denen die Bildfigur in der sengenden Hitze ihrer gelb leuchtenden Umgebung wie Wachs dahin zu schmelzen beginnt. Mit den wohlüberlegt aufs Bild gesetzten Rinnsalen unterhalb der Silhouette des Gesichts des lachenden Teufels korrespondiert weiter unten ein farblich und substantiell von der pigmentdurchwirkten Aquarellfarbe sich deutlich unterscheidender weiterer „Tropfen“, der oberhalb des linken Oberschenkels der Figur ebenfalls versehentlich aufs Bild geraten zu sein scheint: eine aus Blattgold geschaffene Arbeitsspur, die sich auf die gleichermaßen mit Blattgold besetzte Haube des roten Teufels bezieht und den Eindruck erweckt, nicht nur die Figur an sich, auch ihre metalledurchwirkte Kopfbedeckung würde in der extremen Hitze, der sie ausgesetzt ist, dahin schmelzen. Doch auch dieser Tropfen ist nicht unab-sichtlich aufs Bild geraten, sondern wurde in aufwendiger Vergoldungstechnik gezielt an dieser Stelle aufs Papier gebracht.

Außer der Haube, teilweise der Kontur der Augenmaske und der zuletzt genannten Tropfspur im Hintergrund wurde auch der Tanga der Bildfigur sowie der seitliche Abschluß der Lehne ihres Barhockers mit Blattgold (bzw. im Bereich der Stuhllehne ganz unten auch mit Blattsilber) ausgeführt. Dabei handelt es sich um ein

gestalterisches Überbleibsel aus jener Zeit, in der Castelli seine Bilder mit Glimmerfarben, bunten Metallfolien oder sonstigen glänzenden und funkelnden Materialien, seien es irisierende Kunstperlen oder sei es schlichte Alufolie, gestalterisch abrundete. Ihre Verwendung hat in erster Linie bildästhetische Gründe und dient zugleich dazu, die Erscheinungswirkung des Bildgegenstands – hier der Künstler in seiner Rolle als roter Teufel – zu nobilitieren. Das Abgebildete soll als etwas Besonderes erscheinen, das Gemälde, auf dem es dargestellt wurde, kostbar und edel. Nicht nur, daß Castelli für sein Porträt dieses wertvolle Material benutzte, auch der technische Aufwand, der mit dem Auftragen von Blattgold auf einem weichen Bildträger verbunden ist, war im Vergleich zum einfachen Farbauftrag enorm. Die Stellen, an denen das Blattgold anzubringen ist, sind gezielt auszuwählen. Der Grund ist mit einem Haftmittel vorzubereiten, das Blattgold an den betreffenden Stellen akribisch aufzutragen und die überschüssigen Teile wieder zu entfernen. So bequem wie die mit dem Pinsel zu verreibende Farbe, läßt sich Blattgold nicht verarbeiten. Es effizient und ökonomisch einzusetzen bedarf einiger Übung und gründlicher Vorarbeit.

Auf dem Gemälde *Faune* hingegen wurde das Blattgold durch die Verwendung goldener Deckfarben ersetzt. Sie gelangte als metallisch schimmernde Flecken im Hintergrund, vor allem jedoch als kleine Tupfen innerhalb der Kopfbedeckung sowie als spitzenartige Applikation um die Maske herum zum Einsatz. Auch die um die Augenschlitze gesetzten goldenen Tupfen der Augenmaske und deren goldene Einfassung, ferner die Einfassung der ansonsten weitestgehend weiß gebliebenen Stuhllehne wurden mit goldener Deckfarbe ausgeführt, was allerdings weniger mit der Notwendigkeit des sparsamen Umgangs mit dem kostbaren Material zu tun hat als mehr mit dem Problem der technischen Ausführung einer Blattvergoldung auf kleinem Format. Kreisrunde Pünktchen zu erzeugen, wie sie um die Augenschlitze der Maske herum angeordnet wurden, ist mit Blattgold in diesem kleinen Durchmesser bei scharf geschnittenen Konturen und unter dem Anspruch auf Beständigkeit auf dem weichen Papier nur schwer zu bewerkstelligen. Daher entschied sich Castelli bei diesem Gemälde für die Verwendung der mit dem Pinsel aufgetragenen goldenen Deckfarbe, die hier allerdings zum letzten Mal zum Einsatz gelangte.

Die Silhouette der Bildfigur ist auf dem Gemälde *Faune* strenger konturiert als auf dem Gemälde *Roter Teufel*. Sie wurde in fließendem Rhythmus vorskizziert, durch die Gouache beinahe vollständig zugedeckt und abschließend mit roter, teilweise auch mit schwarzer Farbe wiederholt. Pentimentöse Verzeichnungen, wie sie aus spontanen Bewegungen heraus zustande kommen, sind hier nicht zu beobachten. Stattdessen folgen sowohl die Konturen als auch die Malerei im Binnenbereich der Figur strikt ihrer scharf geschnittenen Silhouette. Das Inkarnat der Figur besteht jetzt nur noch aus zwei Schichten: einem aus einer Mischung von Weiß und Magenta geschaffenen Rosa, dem an den erhabenen Teilen des Oberflächenreliefs des Körpers mehr Weiß beigemischt wurde, und einem ebenfalls ins Magentafarbene überspielenden Rot, mit dem die schattigen bzw. tiefer gelegenen Partien des Oberflächenreliefs ausgeführt wurden. Die eng anliegende Haube, die der Faun auf dem Kopf trägt, ist in einem dunklen Zinnober wiedergegeben und wirkt, unterstützt durch die goldenen Tupfen, etwas wärmer als das Inkarnat der Figur, dem mit seinem violetten Schimmer ein eher kühler Ausdruck zu eigen ist. Links unten, wo die linke Hand der Bildfigur die Lehne des Barhockers umfaßt, spielt die Hautfarbe des Fauns tatsächlich ins Blaue über: in ein mildes, mit halb trockenem Pinsel weich verriebenes Kobaltblau, das die originalfarblichen Verhältnisse verunklärt und Zweifel darüber aufkommen läßt, ob es sich hierbei tatsächlich um eine Fortsetzung des Inkarnats der Figur handelt oder etwa um eine Füllung der Rückenlehne des Barhockers. Die Augenmaske wurde mit goldener Glimmerfarbe in Entsprechung zu den scharfen Konturen der Bildfigur ebenfalls hart umrissen und ihn ihrem Binnenbereich weiß belassen bzw. teilweise mit Deckweiß ausgemalt. Der

Wechsel zwischen dem Weiß des Papiers und dem Deckweiß der Gouache steigert ihre plastische Erscheinungswirkung und verhindert im Zusammenspiel mit den goldenen Tupfen entlang der Augenschlitze und der schwarz-rot markierten Braue ein Abgleiten der Maske ins Graphische.

Die gestalterische Behandlung des Hintergrunds wird in erster Linie vom Weiß des Papiers getragen, auf dem das Gemälde ausgeführt wurde. Es ist mit farbigen Tupfen und bunten Schlieren überzogen, die einen eigenständigen Rhythmus entwickelt haben und das Blatt in seiner Gesamtheit beinahe ebenmäßig überziehen. Es gibt rote, hellblaue und dunkelblaue Tupfen, die teilweise mit dem Pinsel, meist jedoch in Ölkreide ausgeführt wurden, gelbe, rosa und hellblaue, etwas seltener auch dunkelblaue, manchmal s-förmig geschwungene Häkchen, die in eiligen Bewegungen teilweise sacht, teilweise druckstark mit Ölkreide aufgetragen wurden, und es gibt einige mit dem Pinsel aufgetragene goldene Tupfen, die oberhalb der Bildfigur öfter zu sehen sind als unterhalb. In dem gleichmäßigen Rhythmus, in der die Tupfen und Schlieren den weißen Grund überziehen, erinnern sie an die Gestaltung des Hintergrunds auf dem Gemälde *Selbstportrait (Bunny)* (Abb. 105). Allerdings ist die Struktur des Hintergrunds auf dem Gemälde *Faune* um einiges dichter als dort, bunter dabei und weniger gleichförmig über der Bildfläche verteilt. Aus dem gleichmäßigen Rhythmus des Bunny-Bildes ist hier eine eher chaotische Wimmelstruktur geworden, die den Hintergrund ohne auffällige Verdichtungen so überzieht, daß die Stellen zwischen den einzelnen Tupfen und Schlieren ungefähr gleich sind.

Auf dem Selbstbildnis *Roter Teufel* und auf dem Selbstbildnis *Faune* beschränkt sich der malerische Impetus im wesentlichen auf die gestalterische Behandlung der Figur. Dort entwickelte Castelli eine Bewegtheit des Pinsels, die zu der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds stark kontrastiert. Nicht nur durch die strenge Konturierung, auch durch den Kontrast zum Hintergrund wirkt die Figur motivisch isoliert und wie bei einer Collage dem Hintergrund vorgeblendet. Man sieht diesen Bildern an, daß die Figur aus ihrem ursprünglichen szenischen Kontext herausgelöst und in einen neuen motivischen Zusammenhang eingebunden wurde. Das zeigt sich nicht nur in der dialogischen Körpersprache der Figur, die vor der planen Hintergrundfläche keinen situativen Zusammenhang findet, sondern auch anhand der gestalterischen Behandlung dieser Bilder, die den Hintergrund und die scharf umrissene Figur als eigenständige, räumlich gebrochene Bildebenen begreift.

Bei der Bildfigur übte sich Castelli in einem ähnlich bewegten Duktus wie auf den späten Büstenselbstporträts und auf den späten Torsobildern von 1976 und 1977 (z. B. Abb. 91, Abb. 95, Abb. 102 und Abb. 105) bzw. wie auf den dreiviertelfigurigen Darstellungen von 1977 (z. B. Abb. 107 f). Allerdings tendierte der Künstler auf seinen Rollenselbstporträts als roter Teufel bzw. als Faun dazu, die Figur im Binnenbereich vollständig mit Farbe zu bedecken, was sich später auf seinen Selbstbildnissen ebenso ändern sollte wie auf den übrigen figürlichen Darstellungen. Das Oberflächenrelief des Körpers definiert sich dabei über klare Licht-Schatten-Verhältnisse, die durch eine Intensivierung des Inkarnats mit roter Farbe oder eine Aufhellung des Hauttons mit Rosa bzw. Weiß wiedergegeben wurden. Wegweisend auch für die weitere stilistische Entwicklung des Künstlers war die Umrandung der Figur mit einer hier noch in Ölkreide ausgeführten Kontur. Bereits auf den frühen Selbstporträts war eine scharfe Silhouettierung der Bildfigur zu erkennen (z. B. Abb. 48, Abb. 50 f). Die Silhouette- und mit ihr eine durch die Umrißlinien sich definierende Gliederung des Binnenbereichs der Figuren – zeichnerisch zu betonen, setzte jedoch erst mit den späten Büstenselbstporträts von 1976 ein (z. B. 91 und Abb. 88) und gelangte erst mit den Torsi von 1976 und 1977 (z. B. Abb. 95 und Abb. 105) bzw. mit den dreiviertelfigurigen Darstellungen von 1977 endgültig zum Durchbruch (z. B. Abb. 107 f). Zunächst erfolgte die Umrißzeichnung der Figur überwiegend mit einem druckstark geführten weichen Bleistift (Abb. 95, Abb. 105 und Abb. 107), bald in einer Kombination aus Bleistift und Ölkreide (z. B. Abb. 102) und ab 1977/78 ausschließlich in Öl-

kreide (Abb. 110) bzw. in einer Kombination von Ölkreide und Pinsel (Abb. 111). Die Umrißzeichnung der Figur mit Ölkreide und/oder dem Pinsel auszuführen, sollte für die weiteren Selbstbildnisse von Castelli ebenso kanonisch werden wie für seine figürlichen Darstellungen überhaupt.

4.1.3.3 Castelli und Salomé im Doppelporträt

Seit seinem Umzug nach Berlin im Herbst 1978 befaßte sich Castelli überwiegend mit dem Frauenbild, das er auf lasziv erotischen Darstellungen motivisch variierte. Das Selbstbildnis interessierte ihn zunächst nicht mehr. Erst nach seiner Begegnung mit den Künstlern vom Moritzplatz gelangte er wieder zu diesem Themenkreis zurück. Er schuf eine Reihe von Doppelporträts, die ihn als Protagonisten der *Geilen Tiere* an der Seite von Salomé zeigen. Der Malstil von Castelli hatte sich inzwischen verändert. Er war noch expressiver geworden und entlud sich in vehementen Pinselbewegungen auf großen und überlebensgroßen Formaten.

Die ersten Selbstbildnisse, die Castelli in Berlin schuf, sind mit deckenden Kunstharzfarben auf Nessel in dem monumentalen Format von 240 x 200 cm ausgeführt und beziehen sich motivisch auf eine fotografische Selbstaufnahme, die den *Geilen Tieren* 1981 als Konzertplakat und 1982 als Cover für ihre erste Single dienen sollte (Abb. 118 f). Dort stehen sich in gespiegelter Körperhaltung Salomé (links) und Castelli (rechts) seitlich gegenüber. Während ihre Beine und der untere Bereich ihres Rumpfes in strenger Seitenansicht zu sehen sind, haben sich ihre Oberkörper bildauswärts ins Dreiviertelprofil gewendet. Ihre Köpfe hingegen nehmen Salomé und Luciano auf dem Foto gegenüber der Körperachse so stark zur Seite, daß sie für den Betrachter in Vorderansicht zu sehen sind. Salomé hat sein Haupt so weit nach unten genommen, daß er mit dem Kinn beinahe sein Schlüsselbein berührt. Sein Blick ist selbstverliebt nach unten gerichtet, dorthin, wo seine Hüfte in einer koketten Pose dem Betrachter keß entgegen schwingt. Castelli hingegen schaut mit dunkel umrandeten Augen strikt in die Kamera und verunsichert den Betrachter mit seinem ernsten Gesichtsausdruck und ebenso kühlem wie durchdringendem Blick. Bekleidet sind die beiden Künstler mit eng anliegenden schwarzen Hosen (einer schwarzen Lederhose Salomé und einer mit glitzernden Fäden durchwirkten Legginshose Castelli) und bis zu den Ellbogen reichenden schwarzen Lackhandschuhen. Am Oberkörper sind sie völlig nackt. Unter der Formung eines Hohlkreuzes wölben sie ihre Vorderseiten so weit nach vorne, daß sich die beiden Künstler beinahe berühren. Getrennt werden die Körper durch eine dunkle Schattenlinie, die sich wie ein Rinnsal zwischen sie geschoben hat und die virtuelle Verschmelzung der zwei Körper zu einer optischen Einheit verhindert. Trotz dieser Trennung wirkt die Silhouette des einen Körpers wie die physische Ergänzung zur Silhouette des anderen. Gerade auf dem gegenüber dem Ursprungsfoto (Abb. 118) motivisch auf den Bereich der Oberkörper der beiden Bildfiguren verkürzten *Geile Tiere*-Plakat Abb. 119 scheint es, als hätte man zwei Puzzleteile dicht nebeneinander gefügt, und als würde erst das gemeinschaftliche Miteinander von Castelli und Salomé jene übergeordnete Identität konstituieren, die sich aus der musikalischen Personalunion der beiden Freunde ergeben hat: die übergeordnete Identität der *Geilen Tiere*.

Der Hintergrund, vor dem die Bildfiguren zu sehen sind, wird von einer schwarzen Lackfolie eingenommen, die Luciano mit Reißzwecken an der Atelierwand befestigt hatte und die auch auf einigen anderen Selbstporträts des Künstlers im Hintergrund zu erkennen ist (z. B. Abb. 151-159). Diese Folie korrespondiert durch die harten Lichtreflexe auf ihrer glänzenden Oberfläche mit den lackledernen Handschuhen der Bildfiguren und

durch die Reißzwecke, mit denen sie an die Rückwand appliziert wurde, mit den Nieten und Nähten der schwarzen Lederhose, die Salomé für seine Auftritte der *Geilen Tiere* trug. Insgesamt hat sich auf dem Foto durch den starken Kontrast, in dem es aufgenommen wurde, und durch die grobe „Körnigkeit“, die infolge der Verwendung eines lichtempfindlichen Films zustande kam, eine harte, kalte und spröde Erscheinungswirkung ergeben, die mit den brachialen Klängen der *Geilen Tiere* und ihrem martialischen Auftreten in Einklang stehen. Insofern ist dieses Foto geradezu programmatisch für die Musik und die Bühnenauftritte von Castelli und Salomé. Nicht umsonst wurde gerade dieses Foto dazu auserkoren, als Plakat für die Konzerte der *Geilen Tiere* zu werben und die Vorderseite der ersten *Geile Tiere*-Single zu schmücken, und nicht umsonst hatte Castelli gerade dieses Foto dazu bestimmt, nach ihm als motivische Vorlage seine ersten Berliner Selbstporträts an der Seite von Salomé zu schaffen.

Castelli hielt das *Geile Tiere*-Foto Abb. 118 für so aussagekräftig, daß er gleich mehrere Gemälde nach ihm als motivische Vorlage schuf. Dabei war er inzwischen im Arbeiten nach einer fotografischen Bildvorlage so geübt, daß er auf die diaskopische Projektion des Motivs verzichten und die Figuren frei auf die überlebensgroße Leinwand übertragen konnte. Die Reihenfolge, in der die meist als *Berlin*, *Berlin Night* oder *Salomé + Luciano* betitelten Gemälde ausgeführt wurden, läßt sich zwar nicht mehr exakt rekonstruieren, doch geben ihre stilistischen Merkmale zumindest einige vage Hinweise auf die zeitliche Folge ihrer Entstehung. Das Kriterium für die chronologische Einschätzung dieser Bilder ist die Farbgebung und ist der Duktus, in dem sie ausgeführt wurden. Anfangs dominierte auf ihnen der Kontrast von Rosa und Schwarz auf weißem Grund (Abb. 715). Später ergänzte Castelli diesen Zweiklang um die Töne Hellblau und Flieder (Abb. 716 f) und zum Schluß gestaltete er sie mit Gelb, Rosa, Lindgrün und Blau nebst nur noch vergleichsweise wenig Anteilen von Schwarz und Rot in bunten Farben auf ungründierter Nesselwand, die manchmal weiß aufgehellte wurde (Abb. 718). Die Pinselführung entlud sich zunächst in stark bewegten, bisweilen kalligraphisch aufgelösten und scheinbar chaotisch dahin geworfenen Rhythmen von eruptiver Kraft (z. B. Abb. 715 f), beruhigte sich aber – obschon sich Castelli in der hohen Phase der Entwicklung seiner Malerei im Stil der *Neuen Wilden* befand – allmählich wieder und gelangte zu einer wohl kalkulierten, in einzelne Pinselstriche gegliederten, dabei Zug für Zug mit Bedacht ausgeführten Linienmalerei, deren Dramatik sich nicht durch die expressive Wucht des Farbauftrags, sondern durch die spannungsgeladene Anordnung der einzelnen Pinselzüge und ihrer Beziehungsverhältnisse zueinander ergeben hat (Abb. 718).

Eines der Hauptwerke dieser Serie ist das anfangs dieser Reihe entstandene Gemälde *Berlin Night* (Abb. 715). Es gibt, wie all die anderen Bilder auch, die beiden Figuren in einem gegenüber der Ursprungsfotografie (Abb. 118) etwas verkleinerten Ausschnitt wieder und zeigt Salomé und Castelli vom Kopf bis zu den Oberschenkeln in der gesamten Höhe des Bildes. Die rechte Formatgrenze wird durch den ausgestellten Ellbogen von Castelli vorgegeben, die linke Formatgrenze überschneidet die Spitze des Ellbogens von Salomé und bewirkt in dieser jähren Überschneidung, daß der Betrachter die Szene als über den Bildraum hinwegreichend wahrnimmt und in seinen eigenen Realraum sich fortsetzend erlebt. Ausgeführt wurde das Gemälde, nachdem die Umriss der Figuren mit schwarzer Ölkreide und weichem Bleistift vorgezeichnet waren, in dynamisch bewegten, geradezu eruptiv auf die Leinwand geklatschten Pinselschlägen mit schwarzer, rosa und weißer Kunstharzfarbe sowie mit schwarzer und weißer Farbe aus der Spraydose auf Nessel. Schwarz blieb für den Hintergrund und für die Handschuhe bzw. für die eng anliegenden Hosen der Bildfiguren sowie für die Frisur von Castelli vorbehalten, Rosa und Weiß für die Wiedergabe des Inkarnats der beiden Porträtierten. Im Binnenbereich der Hose von Castelli finden sich zwischen schwarzen, grauen und weißen Tupfen einige gelbe und pinkfarbene Akzente, die

den funkelnden Oberflächencharakter der mit Metallfäden durchwirkten Strumpfhose andeuten. Im Hintergrund erkennt man in Höhe der Köpfe der Bildfiguren bzw. ihrer Schultern einige gelbe Farbflecke und Schlieren, die – was sie natürlich nicht sind – wie versehentlich aufs Bild geraten zu sein scheinen und mit ihrem starken Kontrast zu den schwarzen Strukturen den Hintergrund farbig akzentuieren. Breit angelegte, flächig ausgemalte Farbfelder gibt es auf diesem Gemälde nicht. Stattdessen wird es in ein chaotisches Geflecht aus solitären Pinselzügen aufgelöst, die in dynamischen Rhythmen auf die Leinwand geschlagen wurden. Im Hintergrund verdichten sich die Pinselhiebe zwar stärker als im Binnenbereich der Figuren, doch eine flächig konzentrierte Farbschicht hat sich auch hier nicht ergeben. Stattdessen schaut zwischen den Pinselzügen, die insbesondere im Hintergrund verschiedentlich von schwarzer und weißer Sprühfarbe überlagert werden, immer wieder das Weiß der Leinwand hervor, so daß das Bild am Ende wie eine monumentale Pinselzeichnung aussieht, und nicht so sehr wie ein weitestgehend mit Farbe bedecktes Gemälde.

Um das Doppelporträt von sich und Salomé auszuführen, benutzte Castelli breite Malerpinsel, von denen sich die Farbe – außer in den eilig bewegten Rhythmen der einzelnen Pinselhiebe – in unzähligen Klecksen und Rinnsalen über die Leinwand ergoß. Diese Arbeitsspuren wurden ganz bewußt auf der Leinwand stehen gelassen. Sie zeugen von der Vehemenz des Farbauftrags und von des Künstlers haptischer Lust am Spiel mit der Farbe, die den Bildgegenstand überraschend porträtgenau definiert. Besonders eindrucksvoll ist dabei die gestalterische Behandlung der Körper ausgefallen. Dort wurde die rosa und weiße Farbe wie bei einem Pinselgewitter mit wuchtiger Energie auf die Leinwand geschleudert, teilweise mit halb trockenem Pinsel in übergreifenden Bewegungen dynamisch verschleift und von weiteren Pinselhieben überlagert, die sich erneut unter der Begleitung von Farbtropfen und Rinnsalen über der Leinwand ergossen. Es ist, als hätte Castelli die Bildfiguren mit ganzer Kraft auf die Leinwand gepeitscht. Eben diese fulminante, vor Vehemenz und Energie strotzende offene Pinselführung ist es, die im Zusammenspiel mit dem starken Kontrast von Rosa und Schwarz auf weißem Grund sowie im Zusammenspiel mit dem gleichermaßen von exaltiertem körpersprachlichem Ausdruck getragenen Motiv an sich die expressive Kraft dieses Gemäldes ausmacht.

Zu der kraftvollen Ausstrahlung dieses Gemäldes kommt hinzu, daß die porträtgenaue Erfassung der Gesichter und die Wiedergabe des Oberflächenreliefs der nackten Oberkörper unvollständig ist und stark mit der suggestiven Wirkung auf den Betrachter operiert, der dazu tendiert, unvollständig wiedergegebene Partien durch Attribuierungen kognitiv zu ergänzen. Besonders augenscheinlich wird dieser geschickt zum Einsatz gebrachte Prozeß des aktiven Sehens durch den Betrachter im Bereich der Köpfe, vor allem in der Darstellung des Gesichts von Salomé, dessen nach unten gerichtete Augen lediglich mit einigen wenigen, weiß über rot und schwarz einander überlagernden schmalen Pinselschwüngen wiedergegeben und abschließend mit einer schmalen schwarzen Schwunglinie überfangen wurden, welche jenseits der inneren Augenwinkel in einer scharfen Kurve nach unten gebogen sind und dort den Ansatz der Nasenwurzel markieren. Die Nase selbst blieb gestalterisch ausgespart. Lediglich rechts außen findet sich in einer kurzen schwarzen Pinsellinie sowie links außen in einem kleinen grauen Tupfen die Umrisse der beiden Nasenflügel angedeutet und ergänzt der Betrachter, unterstützt durch den senkrechten Verlauf der Rosafärbung im oberen Bereich des Nasenbeins, diese organischen Anhaltspunkte zu der Gestalt einer rundlich geformten Nasenkuppe. Ähnlich verhält es sich mit der Gestaltung des Gesichts von Castelli. Dort wird die Nasenwurzel durch unterhalb der inneren Augenwinkel diagonal abstrahlende „Augenringe“ angedeutet. Der Verlauf des Nasenbeins wird durch die rosa Abschattierung entlang der linken Nasenaußenwand (vom Betrachter aus gesehen rechts) sowie durch einen links außen gesetzten, kurzen senkrechten Strich wiedergegeben und die Formung der Nasenflügel durch einen kurzen Schwungbogen simuliert, der den

Ansatz der Oberlippenfalte markiert, bzw. durch eine diagonal dieser Bewegung entgegengesetzte schwarze Kurzlinie, die den Schlitz des linken Nasenlochs andeutet. Mit anderen Worten: Die Nase selbst wird überhaupt nicht gezeigt, und dennoch glaubt der Betrachter, deren im Vergleich zur fleischig gerundeten Nase von Salomé spitz zulaufende Gestalt porträtgenau wiederzuerkennen.

Mit ähnlich lapidaren gestalterischen Andeutungen behandelte Castelli auch das Oberflächenrelief der entblößten Oberkörper, die in ihren schattigen Bereichen rosa wiedergegeben wurden, ansonsten weiß geblieben sind oder zusätzlich mit weißer Farbe gehöhnt wurden. Hier ist insbesondere der Brustbereich der Figur von Luciano hervorzuheben, der in einer bewegungsrhythmisch den Höhlungen und Wölbungen des Brustkorbs entsprechenden Pinselführung wiedergegeben wurde. Dieser Pinselführung laufen ihrerseits einige mit halb trockenem Pinsel verriebene Gegenbewegungen sowie einige senkrecht nach unten fließende rosa, weiße und graue Rinnsale zuwider. Es mag sich zufällig ergeben haben, doch eine der Wölbung der linken Brust der Figur folgende rosa Tropfspur entspricht gerade jener auf dem Foto an gleicher Stelle zu erkennenden Schattenzone, die zugleich die Silhouette der linken Brusthälfte markiert²⁰³. Der rosa abgeschattierte Rücken sowohl der Figur von Luciano als auch der Figur von Salomé findet auf den hell ausgeleuchteten fotografischen Bildvorlagen allerdings keine motivische Entsprechung. Die farbliche Akzentuierung der seitlichen Rückenpartie erweist sich als freie Erfindung des Künstlers, steht aber zugleich im Dienste der Erzeugung plastischer Effekte, die dem Betrachter suggerieren, die Oberkörper der Figuren würden in die Tiefe fluchten und dort jene charakteristische Wölbung ausbilden, die dem anatomischen Bau einer schräg von der Seite gesehenen Bildfigur zu eigen ist. Trotz der ins Abstrakte überspielenden, mit der Vehemenz der Bewegungsrhythmen an die Malerei des *Action Painting* erinnernden gestalterischen Behandlung der Oberkörper erweist sich die Darstellung der Bildfiguren als stark von deren plastischen Gegebenheiten beeinflusste und diese suggestiv dem Betrachter vortäuschende Gestaltung, die einerseits sparsam genug ist, unter der geschickten Ausnutzung des psychologischen Effekts der ergänzenden Wahrnehmung dem Betrachter die körperbaulichen Gegebenheiten der Figuren anatomisch schlüssig ins Bewußtsein zu rufen, die andererseits im Sinne einer „reinen Malerei“ aber auch fulminant genug ist, die expressive Kraft des Pinselschlags als eigenständige ästhetische Position wirken zu lassen. Gerade dieses Wechselspiel zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion ist es, das den Reiz dieses Gemäldes und die ästhetische Faszination ausmacht, die es auf den Betrachter ausübt. Bald tritt er dicht an die Leinwand heran, dann nimmt er wieder einigen Abstand, um so die aus der Nahnacht abstrakt erlebten Pinselrhythmen in ihrer gegenständlichen Bedeutung zu identifizieren.

Was für die gestalterische Behandlung der Oberkörper der Bildfiguren und ihrer Gesichter zutrifft, gilt auch für die gestalterische Behandlung ihrer bis zu den Oberarmen reichenden Handschuhe und der eng anliegenden schwarzen Hosen. Auch dort findet sich jene Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, jenes gestalterische Changieren zwischen der skizzenhaft angedeuteten Objektbindung und der autonomen Kraft des Pinselschlags, wobei sich die Zahl der Rinnsale und Farbkleckse im Vergleich zum oberen Bildbereich deutlich erhöht hat, was darauf zurückzuführen ist, daß sich beim Arbeiten vor der aufrecht gestellten Leinwand unten freilich stets mehr Kleckse und Rinnsale ansammeln als oben. Die Konturen der schwarzen Handschuhe und der Hosen wurden mit breitem Pinsel in groben, skizzenhaft auf die Leinwand geklatschten Pinselhieben wiedergegeben, ebenso einige Falten im Binnenbereich und einige kleinteiligere Strukturen, die allerdings teilweise mit schwarzer Sprühfarbe wiedergegeben und zusätzlich mit weißer Sprühfarbe überarbeitet wurden. Die breitpinselig angelegte schwarze Umrißzeichnung erfolgte erst ziemlich am Ende. Der Verlauf der Rinnsale gibt deutlich

²⁰³ Seitenbezeichnung von der Bildfigur aus gesehen.

zu erkennen, in welcher Abfolge Castelli dieses Doppelporträt ausgeführt hat. Er arbeitete von unten nach oben: begann, nach dem die Umriss der Bildfiguren mit schwarzer Ölkreide und Bleistift vorgezeichnet waren, zuerst mit der Gestaltung des Hintergrunds, malte dann den Binnenbereich der schwarzen Hosen und der Lederhandschuhe aus, setzte sein Werk mit der Ausarbeitung der nackten Oberkörper und der Gesichter fort und beendete seine Arbeit mit einigen abschließend in schwarzer Farbe breitpinselig aufgetragenen Wiederholungen der Umriss der Figuren.

Zwischendurch geschah es – hauptsächlich im Hintergrund, teilweise aber auch im Binnenbereich der Figuren –, daß Castelli den farbgetränkten Pinsel gegen lackhaltige Sprühdosen eintauschte und er einige Partien mit schwarzer oder weißer Sprayfarbe überarbeitete. Diese zwar mitunter kurvig geführten, jedoch gleichermaßen als lineare Züge ablesbar gebliebenen Sprühbewegungen mildern mit ihren weich verfließenden Graden die Härte der mit dem Pinsel aufgetragenen Farbe, haben aber in diesem Sinne nicht nur bildästhetische Qualität, sondern sind zugleich auch eine Reminiszenz des Künstlers an die subkulturellen Erscheinungsformen des Punk, zu denen gehörte, daß Wände und Möbel, Fahrzeuge und Kleider mit Lackfarben besprüht wurden. Schwarz spielte dabei eine wichtige Rolle, weil es auf allen Materialien gut zu sehen ist und weil es farbpsychologisch dem defätistisch-pessimistischen Weltbild des Punk am weitesten entsprach. Im Punk wurzelt das Aufkommen der Kunst des Graffiti, die sich anfangs der 80er Jahre durch Harald Nägeli und Keith Haring als eigenständige Kunstform etablierte. Nägeli war bereits seit 1979 als anonymer Wändebesprüher unterwegs und wurde, was den antibürgerlich eingestellten Punks sehr imponierte, unter dem Namen „Sprayer von Zürich“ steckbrieflich gesucht. Keith Haring hatte seit Ende der 70er Jahre mit seinen Anlehnungen an die Ästhetik der Graffitis auf den Waggons der New Yorker U-Bahn Furore gemacht. Als Castelli sein Doppelporträt geschaffen hat, hatte er bereits von Keith Haring und vom „Sprayer von Zürich“ gehört, von dem man damals allerdings noch nicht wußte, daß es sich bei ihm tatsächlich um einen bildenden Künstler handelt. Selbst zur Sprühdose zu greifen, mehr noch, das teilweise gesprühte Bild links unten mit einem sog. „Writing“ zu versehen, nämlich mit der an die Erscheinungsästhetik von auf die Wand gesprühten Sponti-Sprüchen angelehnten Aufschrift „Berlin 79 Luciano Castelli“, bedeutete für den Künstler mehr als ein bildgestalterisches Experiment: Es war ein Bekenntnis von Castelli zur aufkeimenden Kunst des Graffiti und zu den Lebensformen des Punk. Er porträtierte sich und seinen Künstlerkollegen nicht nur im Habitus der Protagonisten der *Geilen Tiere* (die ihrerseits gleichermaßen an der Erscheinungsästhetik des Punk interessiert waren), sondern auch und gerade mit den charakteristischen Merkmalen der Anhänger des Punk: mit kurz geschorenen Haaren (Castelli) oder Glatze (Salomé), mit eng anliegenden schwarzen Hosen und ledernen Accessoires (hier: Handschuhe), mit schwarz geschminkten Lippen, schwarz umrandeten Augen und halb nacktem Körper. Weder Castelli noch Salomé haben sich jemals wirklich als Punk definiert, doch beide begaben sich in Kreuzberg regelmäßig in die Zentren der jugendlichen Subkultur. Darunter waren freilich auch einige Szene-Kneipen und Kellerdiskotheken der Punks, die wegen des schrillen, kreativen und von einer starken Körperlichkeit getragenen Klimas, das dort herrschte, eine große Anziehungskraft auf sie ausgeübt haben.

Dem Lebensgefühl des Punk auf seinen Gemälden bildlichen Ausdruck zu verleihen, war das Anliegen der Selbstbildnisse von Castelli an der Seite von Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere*. Dabei machte sich Castelli nicht nur im Gestalterischen die Erscheinungsformen des Punk zunutze (also die in brachialen Bewegungen sich aggressiv auf der Leinwand entladende, dabei von harten Rhythmen und scharfen Kontrasten getragene, krakelig ausgeführte, von Klecksen und Rinnsalen begleitete graffitiestützte Malweise, die als Transformation der gleichermaßen harten, aggressiven und von markigen Rhythmen getragenen Punkmusik und der dazu

gehörenden Tänze zu verstehen ist), sondern auch im Motivischen: nämlich was die äußere Erscheinung der Bildfiguren und deren körpersprachlichen Ausdruck betrifft. Den Idolen der Punkmusik vergleichbar – etwa den *Sex Pistols* oder den *Ramones* – schlüpften Salomé und Castelli in eng anliegende schwarze Hosen. Dabei ließen sie ihre Oberkörper unbedeckt und rüsteten sie ihre Arme mit langschäftigen Lederhandschuhen aus. Die Lippen wurden auf dem Gemälde so wiedergegeben, als wären sie schwarz geschminkt, ebenso die Region der Augen, die mit schwarzem Lidschatten, schwarzer Wimperntusche und schwarzen Brauen einen morbiden Ausdruck erhalten. Provokativ haben sie ihre vorderen Arme mit spitzwinklig ausgestelltem Ellbogen zur Seite genommen und fassen sie sich mit der flachen Hand ans Gesäß. Die Rundungen der Gesäße werden körpersprachlich dadurch betont, daß die Bildfiguren mit ihrem Rücken ein leichtes Hohlkreuz formen. Trotz der konvexen Wölbung des Rumpfes erscheinen die Leiber in ihrer körpersprachlichen Exaltation schlank und wohlproportioniert und in ihrer graziösen Bewegung durchaus erotisch. Die laszive Reizwirkung der Bildfiguren wird durch die kokette Geste des Berührens des Gesäßes gesteigert und durch die Nacktheit ihrer Oberkörper, die durch den harten Kontrast zum Schwarz der Hosen und der Handschuhe zusätzlich intensiviert wird. Im Fall der Figur von Salomé kommt zu der erotischen Reizwirkung seiner Erscheinung das laszive Ausschwingen der Hüfte hinzu und das selbstverliebte an sich herab Sehen mit gleichzeitig sinnlich nach vorne geschobener unterer Lippe.

Von suggestiver Kraft ist der durchdringende Blick, mit dem Castelli dem Betrachter entgegensieht. Der Ausdruck seiner Augen wirkt ernst und streng, zugleich aber auch so, als würde er den Betrachter nicht nur an-, sondern zugleich auch seherisch durch ihn hindurch schauen. Sein Bildnis ist ein Selbstporträt, das in ein virtuelles Zwiegespräch mit dem Betrachter tritt, und im selben Augenblick eines, das den Betrachter zu „durchschauen“ scheint und sich müht, unter die Oberfläche seines Gegenübers zu gelangen. Die kecke Heiterkeit, die den frühen Selbstbildnissen des Künstlers mitunter zu eigen gewesen ist (vgl. hierzu etwa Abb. 45, Abb. 50 oder Abb. 53) und die 1976 einer tranceartigen Verklärung des Ich gewichen ist (z. B. Abb. 86-92), hat sich jetzt, nach einer kurzen Phase der Beschreibung des Ich als froh gelaunter Diabolus (Abb. 110 f), ins Ernste gewendet – und zwar in eine sensible, wahrnehmungskritische und zugleich suggestive Ernsthaftigkeit, die eine affektive Unnahbarkeit und emotionale Heißblütigkeit in sich vereint. Zugleich hat dieses Selbstporträt einen ostentativen Charakter. Mit dem ausgestellten Ellbogen zitiert es den Typus des repräsentativen Herrscherporträts, für den charakteristisch ist, daß der Porträtierte zum Ausdruck seines herrschaftlichen Standes seine linke Hand in die Hüfte gestemmt hat. Auf dem Gemälde von Castelli ist diese Geste allerdings aus einem anderen Zusammenhang heraus entstanden, der in seiner Eindeutigkeit nur dem fotografischen Ursprungsmotiv zu entnehmen ist. Dort nämlich zeigt sich, daß Castelli gerade dabei war, mit der linken Hand die eng anliegende schwarze Strumpfhose nach unten zu schieben und auf diese Weise den Blick auf sein nacktes Gesäß freizugeben. Es handelt sich hierbei also um einen erotischen Gestus, der ursprünglich dazu gedacht war, die körperliche Reizwirkung des eigenen Leibes dem Betrachter provokativ vor Augen zu führen.

Deutlicher als auf dem Gemälde *Berlin Night*, auf dem die Position der Hand der Figur von Castelli durch deren stilistisch vergrößerte Darstellung motivisch verunklärt wurde, kommt der funktionale Zusammenhang dieser Geste auf dem Gemälde *Berlin (Salomé Luciano)* zum Ausdruck (Abb. 716). Dort ist auf Antrieb zu erkennen, wie sich die Strumpfhose von Castelli im Bereich ihres Bundes zu einer in sich gefälten Wulst verdichtet und im Bereich des Gesäßes mit oben an der Hüfte abgestütztem Daumen und unten eingewinkelten Fingern leicht nach unten geschoben wird. Nicht so sehr im Stilistischen, stärker jedoch durch sein Kolorit unterscheidet sich dieses Doppelporträt von dem zuvor genannten Gemälde *Berlin Night*. Dabei ist zum einen anzuführen, daß Castelli jetzt auf die Verwendung weißer Sprühfarbe verzichtete und er die sowohl im Hintergrund

als auch im Bereich der schwarzen Hosen gezeigten Graffiti-Elemente ausschließlich mit schwarzer Sprühfarbe ausführte, und zum andern, daß er den Gebrauch der mit dem Pinsel verriebenen (Nicht-)Farbe Weiß auf ein Minimum reduzierte und stattdessen stärker die weiß grundierte Nesselleinwand als eigenständigen Farbwert in seine gestalterische Behandlung einbezogen hat (vgl. hierzu insbesondere die Oberkörper der Bildfiguren). Deutlicher als auf *Berlin Night* brechen die amorphen Strukturen des Hintergrunds hier zu der oberen und den oberen seitlichen Formatgrenzen auf. Überdies zeigen sie in ihren Zwischenbereichen breitpinselig aufgetragene hellviolette Ausfüllungen, die dem Gemälde einen atmosphärischen Charakter verleihen. Die nackten Oberkörper der Bildfiguren sind in weiten Bereichen gestalterisch unbehandelt geblieben und so weiß wie die Leinwand. Nur einige sparsam eingesetzte und in lapidarer Skizzenhaftigkeit auf die Bildfläche gebrachte rosa Pinselhiebe akzentuieren ihren Binnenbereich, wobei die Bewegungsrichtungen des Pinsels dem natürlichen Oberflächenrelief der Figuren folgen und diese farbigen Akzente jeweils genau dort auftauchen, wo auch auf der fotografischen Motivvorlage entsprechende Schattenbereiche zu sehen sind. So wirken die Figuren trotz ihrer minimalen koloristischen Behandlung verblüffend plastisch und verfügen sie – wieder durch die ergänzende Wahrnehmung des Betrachters gestützt – über ein organisch plausibel erscheinendes Körpervolumen, dessen dreidimensionale Entfaltung angesichts der Sparsamkeit der gestalterischen Mittel, mit denen die Figuren ausgeführt wurden, sehr überrascht.

Stärker von malerischen als von pinselzeichnerischen Impulsen getragen nimmt sich das Ende 1979/Anfang 1980 geschaffene Doppelporträt Abb. 717 aus. Dort sind weite Teile der weiß grundierten Nesselleinwand mit Farbe bedeckt – und zwar sowohl im Hintergrund, dessen amorphe Rhythmen erst im unteren Drittel des Bildes allmählich aufbrechen und entlang der unteren bzw. der unteren seitlichen Formatgrenzen immer öfter das Weiß des Malgrunds hervortreten lassen, als auch im Bereich der Figuren selbst, deren Beinkleider mit hellblauen und rosa Valeurs grundiert und anschließend mit schwarzen, dunkelblauen und rosa Tupfen, Flecken und linear geführten Pinselschlägen überarbeitet wurden, und deren Oberkörper, noch ehe sie mit schwarzen Konturlinien in ihren Binnenbereichen gegliedert wurden, beinahe vollständig mit hellem Rosa ausgemalt worden sind. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels folgen erneut dem natürlichen Oberflächenrelief der Bildfiguren, allerdings wurde auf eine Licht-Schatten-Modulierung, wie sie auf den beiden zuvor genannten Darstellungen durch die partielle Einfärbung der betreffenden Körperregionen mit intensivem Rosa erfolgte, weitestgehend verzichtet. An einigen Stellen schimmert unter den einzeln ablesbar gebliebenen rosa Pinselzügen die weiß grundierte Nesselleinwand, an anderen Stellen ein zarter hellblauer Ton hervor, der dort als Untermalung aufgetragen wurde, so daß die Oberkörper der Bildfiguren und ihre Gesichter nicht in monochromer Flächigkeit erscheinen, sondern mit bewegtem Pinselschlag und ob der Bewegungsdichte des Pinsels bzw. der unterschiedlichen Konsistenzen der Farbe (dickflüssig vs. dünnflüssig) in sich changierendem Kolorit.

Bemerkenswert an dem Ende 1979/Anfang 1980 geschaffenen Gemälde ist auch die Hinwendung des Künstlers zur gesteigerten Farbigkeit, die sich in einer stärkeren Buntheit der Bildfiguren, vor allem aber in einer stärkeren Buntheit des Hintergrunds bemerkbar macht. Dieser wurde nun nicht mehr mit einer schwarzen Struktur versehen, unter der das Weiß des Malgrunds weitläufig hervorbricht, sondern mit einem bunt durchwirkten Muster, das sich zwar immer noch in amorphe Rhythmen auflöst, dessen Pinselzüge jedoch so dicht neben einander und sich gegenseitig überlagernd auf die Leinwand gebracht wurden, daß sich am Ende ein chaotisches Durcheinander ergeben hat, welches den Malgrund beinahe vollständig bedeckt. Die Farben, die Castelli hierfür verwendete, waren Violett, Hellblau, Rosa, Rot und Schwarz. Interessant an dieser Konstellation ist, daß es überwiegend bläuliche und rosa Töne sind, die hier zu Schwarz und zum Weiß der Leinwand kontrastieren, jene

Farben also, die bereits viele frühere Werke des Künstlers dominierten. Allerdings – und darin zeigt sich, wie sehr Castelli jetzt um eine stärkere Buntheit seiner Gemälde bemüht war – wurde das helle Blau um dunklere Valeurs und um ein ins Fliederfarbene überspielendes Violett bzw. das zarte Rosa um einige ins Magentafarbene überspielende rote Akzente ergänzt. Wie vor einem undurchdringbaren Pinselgewitter heben sich die Bildfiguren vor dem Dickicht der neben und über einander gesetzten farbigen Rhythmen ab. Dabei wirken sie, ähnlich wie auf den bereits zuvor genannten Gemälden, wie vor einer ebenen Wandfläche gesehen und so, als hätten sie zu repräsentativen Zwecken vor eben dieser glatten Wand Aufstellung bezogen.

Trotz seiner anders gearteten gestalterischen Behandlung ist auch der Hintergrund des etwa zeitgleich ausgeführten Gemäldes Abb. 718 von ähnlicher Flachheit. Sowohl der Hintergrund als auch die Figuren selbst wurden dort in lineare Rhythmen gegliedert, die wohlüberlegt Zug um Zug auf die Leinwand gebracht wurden und jene stark von der Spontaneität des Augenblicks getragene kalligraphische Eruptionen des Pinselschlags vermischen lassen, die auf den zuvor genannten Darstellungen allenthalben zu beobachten sind. Die Farben, die Castelli verwendete, unterliegen einer vergleichsweisen strengen Systematik: Die Fleischteile wurden mit rosa, die schattigen Zonen mit lindgrünen Strukturen versehen. Die Hose von Salomé wurde in ihrem Binnenbereich mit gelben Linien ausgefüllt. Entlang der Seitennaht des Hosenbeins wurden sie fischgrätartig angeordnet. Die lindgrüne Formation im Bereich des Oberschenkels markiert dabei eine schattige Zone. Die Hose von Luciano wurde mit den selben rosa Linien ausgefüllt wie sein Oberkörper. Lediglich eine schmale rote Schwunglinie trennt den Oberkörper von der Hose, so daß man nur schwer darüber befinden kann, ob Castelli auf diesem Bild tatsächlich eine transparent schimmernde Strumpfhose trägt oder etwa nur einen schmalen String. Die Handschuhe, die den Bildfiguren bis zu ihren Oberarmen reichen, wurden wieder mit lindgrünen Linien ausgefüllt. Der Richtungsverlauf der Linien, die mit einigem Abstand zu einander ins Spannungsverhältnis gesetzt wurden, folgt dem natürlichen Oberflächenrelief der Figuren. In ihrem Zusammenspiel wirken diese Pinselzüge wie ein sichtbar gemachtes Kraftfeld.

Ähnlich verhält es sich auch mit der Anordnung der Linien im Hintergrund. Dort dominieren in der unteren Bildhälfte sowie zwischen den Figuren und in der unmittelbaren Umgebung ihrer Köpfe dunkelblaue Linienzüge, die meist diagonal angeordnet wurden und die Bildfiguren in eine rautenförmige Komposition einbinden. Weiter oben erkennt man rechts einige kurze, aber breitpinselig gesetzte, gleichermaßen diagonal angeordnete, dabei jeweils einander entgegengesetzte weiße Pinselzüge, die den leicht ins Beige überspielenden Malgrund flechtwerkartig rhythmisieren. Um den Kopf von Luciano und um das kahle Haupt von Salomé wandelt sich die Anordnung dieser weißen Pinselzüge ins Strahlenförmige. Links oben indes setzt sie aus und wird im Zwickel der linken oberen Ecke durch gelbe Strukturen ersetzt, die mit weißer Farbe überarbeitet wurden. Die Hauptdiagonale dieses Bereichs, die zugleich dessen inneren Abschluß markiert, wurde durch einige in gleichen Abständen parallel neben einander gesetzte rote Kurzlinien konterkariert, die rechts über einer lindgrünen Keilformation ihre gestalterische Entsprechung finden. Ähnliche gestalterische Analogien finden sich auch bei den blauen Pinsellinien, die sich in ihrer rechts- oder linksdiagonalen Anordnung optisch auf einander beziehen, so daß der Hintergrund insgesamt trotz seiner gestalterischen Heterogenität eine Vielzahl von kompositionsästhetischen Beziehungsverhältnissen aufweist, die sich hauptsächlich über diagonale Strukturen definieren. Die Systematik der rautenförmigen Grundkomposition des Hintergrunds wirkt im Gegensatz zu den chaotischen Strukturen der übrigen Gemälde dieser Reihe schematisch und streng.

All diese Gemälde definieren die Porträtierten vorrangig über ihre Konturen – und zwar sowohl über die Außenkonturen als auch über einige binnengliedernde Umrisse, die den Brustbereich und die Achseln bezeich-

nen, das Sehnenspiel im Bereich des Halses und die Organe des Gesichtsfelds. Dabei übte sich Castelli, insbesondere was die Ausführung der Binnengliederung der Figuren und ihrer Gesichter betrifft, in einer lapidaren Skizzenhaftigkeit, die stark mit den psychologischen Mechanismen der ergänzenden Wahrnehmung operiert. Auch was die plastische Erscheinungswirkung der Bildfiguren angeht, wird auf diesen Darstellungen mit der suggestiven Kraft der gestalterischen Unvollständigkeit gearbeitet, die sich erst in der Vorstellung des Betrachters zu einem vermeintlich dreidimensionalen Ganzen rundet. So ringen diese Darstellungen dem Betrachter ein aktives Sehen ab, welches ihn zu einem Mitgestalter dieser Bilder werden läßt und welches dem Motiv an sich erst seine letzte gegenständliche Gültigkeit verleiht. Das gezielte Arbeiten mit den wahrnehmungspsychologischen Prozessen des ergänzenden Sehens war eine wichtige Neuerung im Œuvre von Luciano Castelli und hatte mit den stilistischen Implikationen dieser lapidaren Skizzenhaftigkeit einen entscheidenden Anteil an seiner Malerei im Stil der *Neuen Wilden*. Andererseits gab es unter den *Wilden* kaum einen Künstler, der sich so geschickt die Effekte der ergänzenden Wahrnehmung zu nutze machte und der den Betrachter so sehr am Zustandekommen der Objektivierung seiner Darstellungen beteiligt hat wie Luciano Castelli. Diese Beteiligung des Betrachters am Entstehen des Motivischen ist es, die die Faszination seiner Bilder ausmacht und die dem Betrachter das Sujet näher bringt, als es den meisten anderen Künstlerinnen und Künstlern aus dem Kreis der *Neuen Wilden* gelungen ist.

Nicht nur die stilistische Behandlung dieser Bilder, also das Lapidare und das Skizzenhafte ihrer Ausführung, die energetischen, manchmal an die Kunst der Kalligraphie erinnernden Exaltationen des Duktus und die Wirkungsintensität der Farben mit ihren oft spannungsgeladenen Kontrasten, sondern auch und gerade die Auffassung des Motivischen an sich ist es, die den Gemälden von Castelli ihre suggestive Kraft verleiht. Die Rede ist von der demonstrativen Zurschaustellung der Bildfiguren in ihrem lasziv-erotischen Körperbewußtsein und von dem Beziehungsverhältnis, das sich zwischen den Bildfiguren und ihrem Betrachter ergibt. Während Salomé auf diesen Gemälden den Eindruck erweckt, er würde die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht bemerken, tritt Castelli in eine aktive Blickbeziehung zum Betrachter und vermittelt so zwischen dessen realweltlichen Verhältnissen und den motivischen Dispositionen des Bildes. Dabei zeigt er einen leichten Augenaufschlag, als würde er mit kaum merklich gesenktem Haupt von unten heraus dem Betrachter entgegen schauen. Durch die dunkle Umrandung der Augen wirken die schwarzen Pupillen inmitten der weißen Augäpfel stechend und ihr funkelnder Blick durchdringend und hypnotisch. Als wolle er den Betrachter paralisieren, schaut Castelli aus diesen Bildern heraus: mit ungebrochener Festigkeit, strikt und suggestiv. Dem Betrachter gelingt es kaum, sich diesem seherischen Angriff zu entziehen, sosehr wird er durch den ernsten und durchdringenden Blick in den Bann gezogen.

Der motivische Ausschnitt ist auf den hier in Rede stehenden Doppelporträts fast immer der gleiche. Er setzt die Figuren monumental ins Bild und zeigt sie von ihren Köpfen unterhalb der oberen Bildkante bis hinunter zu den Oberschenkeln. Die seitlichen Formatgrenzen decken sich mit den ausgestellten Ellbogen der Bildfiguren, so daß sich als untere Kante die Höhe der Oberschenkel angesichts der vorgegebenen Leinwandgröße von jeweils 240 x 200 cm gewissermaßen von selbst ergeben hat. Der Hintergrund, vor dem die Porträtierten erscheinen, wurde zwar auf all diesen Darstellungen in irgendeiner Weise gestalterisch behandelt, erscheint dabei allerdings, und dies, obschon er auf keinem dieser Bilder jemals als monochrome Fläche wiedergegeben wurde, wie eine glatte, unmittelbar hinter den Figuren aufragende Wandfolie ohne raumgreifende Tiefenwirkung. Die gestalterische Ausführung des Hintergrunds ist, gleich, ob im expressiven Gestus spontan dahin geworfen oder in wohlüberlegten Pinselzügen systematisch organisiert, mehr dem Prinzip der reinen Malerei verpflichtet als

dem der gegenständlichen Objektivierung. Insofern erweist sich die gestalterische Behandlung des Hintergrunds auf den hier in Rede stehenden Bildern als unmittelbarer künstlerischer Ausdruck, der diesen Darstellungen jeweils eine ganz bestimmte, farb- und bewegungsrhythmisch getragene atmosphärische Stimmung verleiht. So entpuppt sich der Hintergrund auf den Doppelporträts aus der Serie *Salomé + Luciano* als Projektionsfläche für die innere Gestimmtheit des Künstlers und für das an den Erscheinungsformen des Punk angelehnte Lebensgefühl der Bildfiguren.

Die typologische Einordnung dieser Serie kann nach mehreren Gesichtspunkten erfolgen: Zum einen handelt es sich bei ihnen um Doppelporträts – nämlich um Selbstbildnisse von Luciano Castelli (rechts) an der Seite seines Künstlerfreundes Salomé (links). Angesichts der Darstellung zweier gleichgesinnter Künstlerpersönlichkeiten, deren einmütiges Lebensgefühl durch ihr freundschaftliches, auch von körperlicher Berührung getragenes Nebeneinander sowie durch den Gleichklang ihrer äußeren Erscheinung (schwarze Hosen, nackter Oberkörper, langschäftige Handschuhe, schwarz geschminkte Augen), ja sogar durch die gespiegelten Körperhaltungen ganz unmittelbar zum Ausdruck gebracht wird, ist eine typologische Ähnlichkeit dieser Doppelporträts mit der Ikonographie des Freundschaftsbildes aus der Zeit der Romantik nicht zu übersehen²⁰⁴.

Vor allem aber handelt es sich bei diesen Doppelporträts um Rollenporträts, auf denen die Bildfiguren in der Ausübung einer bestimmten Rolle gezeigt werden: nämlich in der Rolle der *Geilen Tiere*. Bei dieser Rolle handelt es sich allerdings nicht um einen den beiden Künstlerpersönlichkeiten wesensfremden Bühnenpart, sondern um eine selbst gewählte, affektiv besetzte und in diesem Sinne ganz unmittelbar dem Lebensgefühl der Porträtierten entsprechende Rolle, die überdies zugleich jene Stimmung widerspiegelt, die in der Kreuzberger Subkultur Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre vorherrschte und die als eine Stimmung zwischen „Gefühl und Härte“ beschrieben werden kann²⁰⁵. Dieses ganz spezielle Kreuzberger Klima war stark von den kulturellen Erscheinungsformen des New Wave und des Punk geprägt, von defätistischem Zynismus und aggressiven Verhaltensentäußerungen, aber auch von einem Bedürfnis nach Zärtlichkeit und nach emotionaler Bindung. Alte Werte wurden über den Haufen geworfen, neue Ideale griffen Platz und neue Helden traten in das Licht der Öffentlichkeit. Aufgeräumte Jugendzimmer wurden gegen neonlichtbeleuchtete Kellerräume eingetauscht, die gemusterten Tapeten der 60er und 70er Jahre durch Graffitis auf bloßer Wand ersetzt, Schränke und Tische durch Obstkisten und Pappkartons. Dabei entwickelte die eng mit der Hausbesetzerszene in Verbindung stehende und als „Junk culture“ bezeichnete Jugendbewegung der späten 70er und frühen 80er Jahre eine eigene Ästhetik und ganz eigenständige Lebensformen. „Null Bock“ und „No future“ lautete das Credo der Punks, die sich der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer leistungsorientierten Weltanschauung zu entziehen versuchten. Das soziale Abrücken von Freunden und Familie wurde durch einen emotionalen Rückzug ins Ich kompensiert und durch eine Zusammenrottung mit Gleichgesinnten. Interessanterweise lief dieser psychosozialen Entwicklung eine starke Betonung des Körperlichen parallel, die sich in erster Linie über das äußere Erscheinungsbild definierte. Man trug eng anliegende, teilweise eingerissene Klamotten auf nackter Haut und stattete seinen Leib mit Piercings, Tattoos und Bodypaintings aus. Die Farbe Schwarz spielte bei all dem eine große Rolle: schwarze Sprayfarbe, schwarze Kleidung, schwarze Körperbemalungen. Gewiß, weder Salomé noch Castelli waren jemals Punks gewesen. Aber doch interessierten sich die Künstlerfreunde sehr für diese Jugendbewegung und für ihre kulturellen Erscheinungsformen – für die charakteristische Ästhetik, die sie entwickelte, für ihre äußere Aufmachung, für ihre Musik, für ihre Art zu tanzen und ihre Art sich zu bewegen. Die Doppelporträts mit Castelli an der Seite von Salomé

²⁰⁴ Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der deutschen Romantik*, Heidelberg 1952.

sind ein Bekenntnis des Künstlers zur jugendlichen Subkultur der späten 70er Jahre und eine Hommage an das Lebensgefühl von New Wave und Punk. Zugleich sind sie aber auch die bildlichen Umsetzungen jener ganz speziellen Verhaltensmuster, die sich Salomé und Castelli im gemeinschaftlichen Miteinander erarbeitet haben und die sie als Musiker und als Performancekünstler auf der Bühne auslebten bzw. mit denen sie sich auf fotografischen und gemalten Selbstinszenierungen der Öffentlichkeit präsentierten.

Die hier in Rede stehenden Doppelporträts zeigen die Bildfiguren mit ostentativem Pathos. Sie leben in erster Linie von der körpersprachlichen Wirkung der halb nackten Leiber und vom physiognomischen Ausdruck der trotz aller lapidaren Skizzenhaftigkeit doch so porträtgenau erfaßten Gesichter. Castelli schaut mit ernster Mine dem Betrachter entgegen, Salomé mit lasziv nach vorne geschobener Unterlippe entlang seines nackten Oberkörpers hinab zu seiner Hüfte. Obschon die Gesten der Bildfiguren spontan wirken und so, als wären sie aus einer momentanen Laune des Augenblicks heraus zustande gekommen, erweisen sie sich mit den spitz ausgestellten Ellbogen und den seitlich nach vorne gedrehten Schultern doch gezielt auf die Anwesenheit des Zuschauers ausgerichtet. Die Bildfiguren werden nicht im dialogischen Miteinander gezeigt, sondern als Freundespaar, das einvernehmlich eine übergeordnete Identität ausgebildet hat und sich in eben dieser Einvernehmlichkeit wie von einer Bühne herab den Blicken des Betrachters zur Schau stellt. Dabei sind die beiden Figuren in ihrer körpersprachlichen Direktheit von einer starken physischen Präsenz, die nicht nur damit zu tun hat, daß sie im unmittelbaren Vordergrund wiedergegeben wurden, sondern in erster Linie auf ihre persönliche Ausstrahlung zurückzuführen ist und auf ihre repräsentative Körperhaltung. Die ostentative Inszenierung der eigenen Person des Künstlers und der seines Freundes Salomé ist es, die diese Darstellungen typologisch in die Nähe des Freundchaftsbildes und zugleich in die des Rollenporträts rückt, und zwar des repräsentativen Rollenporträts, das die Protagonisten in einem offiziellen, zwar nicht der bürgerlichen Geschmackskultur entsprechenden, wohl aber an den Idealvorstellungen der jugendlichen Subkultur angelehnten Erscheinungszusammenhang wiedergibt.

Das Selbstverständnis des Künstlers, das auf diesen Doppelporträts zum Ausdruck kommt, ist das eines souveränen, ernst gestimmten, dabei feinfühligem, zugleich aber auch koketten, sich der erotischen Reize seines Körpers durchaus bewußten und diese gezielt zum Einsatz bringenden Mannes, der verführerisch, mondän und mit suggestiver Kraft dem Betrachter gegenüber tritt und sich selbstbewußt und stolz, ja aus einem gewissen Gefühl der Überlegenheit heraus seinen Blicken präsentiert, ohne dabei stutzerhaft oder überheblich zu wirken. Er begreift sich einmütig mit Salomé als festen Bestandteil der *Geilen Tiere*, wobei er sich selbst die Funktion einer Kontaktperson zuschreibt, die zwischen den Künstlern und ihren Zuschauern vermittelt, während Salomé die Rolle des narzißtischen Egomane übernommen hat, der sich mehr für sich selbst und die erotischen Reize seines Körpers interessiert als für die Anwesenheit des Betrachters. Daß sich Castelli in der Leserichtung von links nach rechts an zweiter Stelle zeigt, war dem Künstler nicht nur ein Gebot der Höflichkeit. Es ist ein wörtlich zu nehmendes vortreten Lassen, das seinem Freund Salomé uneingeschränkte Entfaltung der körpersprachlichen Exaltation einräumt und durch das sich Castelli selbst als zweites Glied der Arbeits- und Künstlergemeinschaft mit Salomé definiert.

Die bildlich zum Ausdruck gebrachte Hierarchie zwischen Castelli und Salomé zeigt sich auch in einer zweiten Serie von Doppelporträts, auf denen sich Castelli zwar an erster Stelle, doch in untergeordneter Position an der Seite seines Freundes porträtierte. Entsprechend der Leserichtung von links nach rechts heißen diese Bilder jetzt nicht mehr *Salomé + Luciano*, sondern *Luciano + Salomé*. Sie zeigen rechts Salomé, der dem Betrach-

²⁰⁵ *Gefühl und Härte – Neue Kunst aus Deutschland*, Ausstellung im Kulturhuset Stockholm und im Kunstverein München 1982 (ohne Katalog).

ter in provokativer Pose frontal gegenüber steht, und links im verlorenen Profil Castelli, der sich von der Seite kommend mit angehobener rechter Schulter an Salomé anschmiegt (Abb. 720 ff). Dabei scheinen sich die Schultern der beiden Freunde beinahe zu berühren. Mit schwärmerischem Blick und einem milden Lächeln auf seinen Lippen schaut Luciano zu Salomé hinauf, während dieser seinen Kopf ins Profil nach links genommen und seine Augen sanft geschlossen hat, gerade so, als würde er die zärtliche Annäherung seines Freundes in würdevoller Erhabenheit entgegennehmen. Im gleichen Moment zieht Salomé in einer provokativen Geste seine eng anliegende Lederhose mit der linken Hand so weit nach unten, daß man glaubt, er sei dabei, sich vollständig zu entkleiden. Dieser ganz auf die Lust am eigenen Körper ausgerichteten Pose von Salomé antwortet links außen Luciano damit, daß er sich mit seiner rechten Hand gleichermaßen seine eng anliegende schwarze Strumpfhose herunterzieht. Diese frivolen, auf gegenseitige Provokation und auf die Provokation des Betrachters ausgerichteten Gesten verleihen den Darstellungen dieser Serie eine laszive Erscheinungswirkung, die durch das Wechselspiel zwischen Nacktheit und Bekleidetsein, durch das habituelle Changieren der Bildfiguren zwischen Koketterie und Zurückhaltung, zwischen Aufreizung und Reserviertheit, zwischen Lüsternheit und Feingefühl getragen wird. Der erotische Aspekt des Beziehungsverhältnisses zwischen Castelli und Salomé bzw. die homoerotischen und zugleich narzißtischen Komponenten der Erscheinungswirkung der beiden Künstler in ihrer Rolle als Protagonisten der *Geilen Tiere* sind dabei nicht zu übersehen.

Auch diesen Bildern, wieder mit gestalterischen Variationen in serieller Fertigung geschaffen, liegt motivisch eine fotografische Selbstaufnahme von Castelli und Salomé zugrunde, die, an der kostümischen Aufmachung der Bildfiguren unschwer zu erkennen, während der gleichen Session entstanden ist wie das später als Plakat verwendete Foto Abb. 118. Die Selbstaufnahme zeigt die beiden Künstler in den beschriebenen Posen mit nacktem Oberkörper vor der bekannten schwarzen Lackfolie und gibt, in grelle Licht-Schatten-Verhältnisse getaucht, die Figuren in einem Ausschnitt vom Kopf bis unterhalb der Knie wieder (Abb. 120). Auf den Gemälden wird dieser Ausschnitt etwas verkleinert. Die auf Leinwand ausgeführte Darstellung Abb. 720 zeigt die Figuren in der gesamten Breite der Leinwand von den Köpfen ab bis zu den Oberschenkeln. Auf zwei zu einem Diptychon zusammengefügte Leinwände ist die gleiche Szene jeweils mit dem selben motivischen Ausschnitt wiedergegeben (Abb. 721), während die auf Papier geschaffenen Porträts die dort näher an den Betrachter gerückten Figuren nur bis zu den Hüften zeigen (Abb. 722 f). Auf die Wiedergabe der grellen Licht-Schatten-Verhältnisse, die auf dem Foto herrschen, hatte Castelli auf diesen Bildern verzichtet. Statt das Oberflächenrelief der Figuren über den Wechsel von lichtbeschienenen Erhöhungen und abgeschatteten Tiefenschichten zu beschreiben, weisen die Figuren im Bereich ihrer Oberkörper in sich gebrochene lineare Strukturen auf, deren Bewegungsrichtungen sich nur vage an dem natürlichen Spiel der Höhlungen und Wölbungen des Körpers orientieren und damit beginnen, die in erster Linie über ihre Konturen definierten Figuren farbrhythmisch aufzulösen. Dies gilt für die überlebensgroßen Leinwandgemälde (Abb. 720 f) ebenso wie für die etwas kleineren, die Figuren allerdings noch immer monumental ins Bild setzenden Arbeiten auf Papier (Abb. 722 f). Die Rhythmen, die diese Bilder mit ihren Linienstrukturen skandieren, sind oft stakkatoartig und hart – ganz so, wie die Rhythmen der Musik der *Geilen Tiere*. In kraftvollen Kontrasten wurden die nicht selten vehement auf die Bildfläche geklatschten Pinselstiche dicht neben einander gesetzt, was diesen Darstellungen über das Motivische hinaus auch im Gestalterischen einen offensiven Charakter verleiht. So tönen die Bilder dieser Serie trotz des von homoerotischer Sensibilität und narzißtischer Zartheit getragenen Motivs zugleich laut und hart und geben sie ein weiteres Mal genau jenes Lebensgefühl wieder, das die subkulturelle Szene von Punk und New Wave einst beherrschte.

Auf dem Gemälde *Luciano + Salomé* Abb. 720 erscheinen die Figuren vor einem schwarzen, erst im unteren Bildbereich teilweise weiß aufgelösten Hintergrund, der mit parallel zu einander angeordneten weißen Kurzlinien unregelmäßig gemustert wurde. Die Anordnung dieser Kurzlinien verdient eine genauere Betrachtung, insbesondere entlang der Silhouetten der beiden Köpfe, wo sie nimbusartig die Porträtierten umspielen, so daß die Assoziation entsteht, die Bildfiguren trügen einen Irokesenschnitt – also jene Frisur, die am Anfang der Punk-Bewegung für das Selbstverständnis der jungen Leute als „Großstadtindianer“ eine ganz besondere Rolle spielte. Tatsächlich hatten weder Castelli noch Salomé ihre Frisuren jemals zu einem Irokesenschnitt geformt, doch die inhaltliche Begründung dieser mit gestalterischen Mitteln erwirkten Assoziation ist nicht zu übersehen. Am ausgeprägtesten findet sie sich auf der rechten Tafel des Diptychons *Luciano und Salomé – day and night* (Abb. 721), wo um den Kopf von Luciano aus den weißen Kurzlinien lange Borsten geworden sind. Auf dem Doppelporträt Abb. 722 hingegen wurde dieses Motiv zu einer rudimentären Durchquerung umgebender farbiger Pinselschwünge verkürzt und auf der Darstellung Abb. 723 gar auf nur noch einige wenige, kaum mehr als gestalterische Annäherungen an das Motiv des Irokesenschnitts erinnernde Tupfen oberhalb des Kopfes von Luciano reduziert. Der Abstraktionsgrad dieses Motivs mag von Bild zu Bild deutlich variieren, das Motiv an sich jedoch, genauer gesagt die projektive Assoziation dieses Motivs, findet sich auf allen Darstellungen dieser Serie in irgendeiner Weise gestalterisch wieder.

Jedes Bild hat einen eigenen, überwiegend durch die Farbgebung und durch den Rhythmus des Pinsels definierten Charakter. Farbe und Duktus bestimmen den Ausdruck dieser Bilder und sorgen schließlich dafür, daß ihnen über ihren ikonographischen Zusammenhang hinaus jeweils eine spezifische Stimmung zu eigen ist. Daß es Castelli mit seinem seriellen Arbeiten gerade darum ging, unterschiedliche Stimmungen zu erzeugen, belegt insbesondere das Diptychon *Salomé und Luciano – day and night* (Abb. 721), auf dem die linke Tafel in den Farben des Tags und die rechte in den Farben der Nacht ausgeführt wurde. Links erstrahlen die Figuren in leuchtendem Rot, Gelb und Grün auf weißem Grund vor himmelblauem Hintergrund, rechts hingegen schimmern sie in phosphoreszierenden Tönen aus Gelb, Hellblau und Weiß auf schwarzem bzw. rot auf Schwarz strukturiertem Grund vor gleichermaßen schwarz ausgemaltem, von einigen blauen und weißen, teilweise auch roten Pinselstrichen gebrochenem Hintergrund. Die gestalterische Behandlung der rechten Tafel wirkt wie ein fotografisches Negativ der Darstellung auf der linken Seite und taucht die gleiche, in hellen Farben wiedergegebene Szene mit dem selben motivischen Ausschnitt in das atmosphärische Dunkel der Nacht. Der szenische Kontext an sich – das Anschmiegen der einen halb nackten Bildfigur mit ihrer Schulter an die Schulter der anderen – bleibt dabei unverändert, alleine die Erscheinungswirkung dieser Szene hat sich auf der rechten Tafel gegenüber der linken deutlich modifiziert. Im Dunkel der Nacht wirkt sie geheimnisumwittert und mysteriös, konspirativer als auf der linken Seite und noch intimer als dort. Die phosphoreszierende Farbigkeit läßt beim Betrachter ganz andere Assoziationen über den Handlungsort der Szene aufkommen als auf der linken Tafel. Die dort mit dem Pinsel in weißer Farbe gezogenen und von schmalen schwarzen Querstrichen rhythmisch konterkarierten Streifen auf blauem Grund erzeugen den Eindruck einer amorph gemusterten Folie, vor der sich die Handlungsfiguren bewegen: einer Wandfläche oder einem Vorhang im hellen Licht oder im Freien zu lichtdurchfluteter, möglicherweise sonnenbeschienener Tageszeit. Auf der rechten Seite hingegen hat man den Eindruck, die Szene spiele in einem Punkschuppen oder in einer Kellerkneipe der Berliner Subkultur (wofür auch die links außen angedeutete weiße Senkrechte spricht, die wie eine Eisenstange anmutet oder wie die Befestigung einer Beleuchtungsanlage), vielleicht auch in der finsternen Ecke einer Diskothek, die von einem entfernt gelegenen Neonlicht gestreift oder von einem kalten Blaulicht diffus ausgeleuchtet wird. Im Dunkel der Nacht

zeichnen sich die Figuren mit ihren schwarzen Hosen und den schwarz schattierten Leibern nur schemenhaft von ihrer finsternen Umgebung ab, während sie sich auf der linken Seite des Diptychons deutlich von dem blau gefärbten Hintergrund unterscheiden.

Die atmosphärisch stark von einander unterschiedenen gestalterischen Behandlungen des selben Bildmotivs erinnern in dem unmittelbaren Nebeneinander der beiden zum Diptychon zusammengefügteten Leinwände an die Serien von Claude Monet mit seinen Getreideschobern oder seinen Darstellungen der Kathedrale von Rouen. Während Monet und die Maler des Impressionismus versuchten, die atmosphärischen Stimmungen einer ganz bestimmten Tageszeit unter der Verwendung bestimmter Farben und mittels einer charakteristischen Veränderung der Pinselführung möglichst adäquat wiederzugeben, zielen die motivischen Wiederholungen bei Castelli mehr auf die gestalterische Variation an sich und auf die veränderte psychologische Erscheinungswirkung der Szene ab. So hat jedes Bild dieser Serie – nicht nur die beiden Leinwände des Diptychons *day and night*, sondern auch das durch den Kontrast von Rot und Schwarz dominierte Gemälde Abb. 720 oder die mit Kunstharzfarben auf Papier ausgeführten Arbeiten (Abb. 722 f) – einen eigenen, sowohl durch die Farben an sich als auch durch die veränderte Pinselführung getragenen Charakter, der sich bald in abstrakt anmutende, vom Impetus der Musik des Punk inspirierte Rhythmen aufzulösen scheint (z. B. die rechte Tafel des Diptychons Abb. 721 oder die Darstellung Abb. 722), bald die Figuren mit ihren indianisch wirkenden Körper- und Gesichtsbemalungen wie Großstadteingeborene aussehen läßt (z. B. die Abbildungen des Diptychons oder die Körperbemalungen auf dem Gemälde Abb. 723) und die Szene insgesamt in harten Kontrasten und mit einer aggressiven Pinselführung (Abb. 720) oder aber in milden Tönen wiedergibt (Abb. 723).

Auch bei den hier in Rede stehenden Darstellungen handelt es sich um Doppelporträts, die das Selbstbildnis von Luciano Castelli im Typus eines Freundschaftsbildes an der Seite von Salomé wiedergeben. Anders jedoch, als die auf Publikumswirkung ausgerichteten, in diesem Sinne repräsentativ gemeinten und die beiden Künstler ostentativ dem Betrachter vorführenden Bilder nach der Art des Gemäldes *Berlin Night* (Abb. 715) überwiegt auf den Darstellungen *Luciano + Salomé* der private Charakter der vorgestellten Szene und das intime Beziehungsverhältnis der Bildfiguren zueinander. Dabei schildert sich Castelli als freundliches, kokettes und sanftmütiges Wesen, das seinen halb nackten Körper lasziv in Szene zu setzen und mit eindringlichem Blick seinen Partner verführerisch in denn Bann zu ziehen versteht – sei es Salomé, der zärtlich umworbene Künstlerfreund (Abb. 722), oder sei es der Betrachter (Abb. 723). Aus dem selbstgefälligen Diabolus mit schwarz umrandeten Augen, schwarz bemalten Lippen und nach hinten geglättetem Haar (Abb. 715) ist jetzt ein beschwingter Typ mit sportlich durchtrainiertem Oberkörper und lasziv erotischem Habitus geworden. Sein Gesichtsausdruck wirkt knabenhaft und ein wenig keß, mild dabei, hingebungsvoll zugleich und unbeschwert. Castelli zeigt sich hier als jemanden, der Spaß an seinem Körper hat und daran, die Lust am eigenen Leib mit anderen zu teilen. In seiner jugendlichen Unbekümmertheit scheint er, sofern er nicht über seine angehobene Schulter dem Betrachter entgegen blickt (Abb. 723), die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht zu bemerken. Entweder konzentriert er sich ganz auf seinen Künstlerkollegen (z. B. Abb. 722) oder aber sein Blick verliert sich an Salomé vorbei sinnierend und schwärmerisch zugleich in den raumlosen Weiten des Nichts (z. B. auf der linken Tafel des Diptychons Abb. 721 oder auf dem Gemälde Abb. 720). Selbst wenn Castelli in die Ferne blickt, wirkt sein Gesichtsausdruck unbekümmert und heiter. Schwermut und Melancholie sind ihm auf diesen Bildern fremd.

Salomé hingegen wird auf den Doppelporträts als ernstes und sensibles Wesen geschildert. Seine körper-sprachliche Exaltation bezieht sich, obschon er mit seinem nackten Oberkörper in frontaler Vorderansicht wiedergegeben wurde, nicht auf die Anwesenheit des Betrachters, sondern spiegelt mit der ausschwingenden Hüfte,

der Traktion der (vom Betrachter aus gesehen) linken bzw. der Längung der rechten Körperhälfte sein ichbezogenes gesteigertes Körperbewußtsein wieder. Der elegante Schwung seines Leibes und die Geste des Herunterziehens seiner Hose beziehen sich, trotz ihrer erotischen Ausdruckswirkung, in erster Linie auf sich selbst und auf sein vertrauliches Beziehungsverhältnis zu Luciano. Mit dem ins Profil nach links und zugleich ein wenig nach unten genommenen Kopf, den geschlossenen Augen und den schmalen, fest verschlossenen Lippen wirkt Salomé eher sensibel und in sich gekehrt. Das zarte und empfindsame Gemüt, das hier zum Ausdruck kommt, hat so gar nichts von den exzentrischen Gebärden der anderen Doppelporträts von um 1979/80, auf denen Salomé als extrovertierte, selbstverliebte und obsessive Persönlichkeit geschildert wird. Statt sich in provozierenden Gesten kapriziös vor den Augen des Betrachters in Szene zu setzen, wirkt er hier verhalten und introvertiert. Diese Charaktereigenschaften blieben nicht ohne Einfluß auf die Art des Beziehungsverhältnisses, das hier zwischen Salomé und Luciano geschildert wird. Es wird getragen von Sanftmut, Zuneigung, von gegenseitigem Verständnis und von zärtlichen Gefühlen.

Ohne ins Sentimentale abzugleiten, erzählen die Bilder dieser Serie von einer tief empfundenen Männerfreundschaft, die sich in sachten körperlichen Berührungen und in einem harmonischen Zusammenspiel der Mimik und der Gestik der Bildfiguren entläßt. Exaltierte, affektierte oder sonstwie schauspielerisch ausgefüllte Selbstinszenierungen gibt es dabei, obwohl auch diese Bilder motivisch auf ein „gestelltes“ Selbstfoto zurückgehen, nicht. So handelt es sich bei den hier in Rede stehenden Doppelporträts nicht wirklich um Rollenporträts im gestrengen Sinne, bei denen die Bildfiguren ein künstlich konstruiertes, jenseits der realweltlichen Verhältnisse frei erfundenes Verhaltensmuster zum besten geben, sondern um stark vom authentischen Beziehungsgeflecht der beiden Figuren zu einander getragene Bildnisse, auf denen die Handlungsfiguren mit einer hohen Referentialität wiedergegeben wurden und so, wie sie sich im wirklichen Leben verhalten bzw. wie sie auf zwischenmenschlicher Ebene tatsächlich zu einander gestanden haben.

Auch das Diptychon *I love Salmunella* (Abb. 134) beschäftigt sich mit der Freundschaft zwischen Castelli und Salomé. Es zeigt, einer Bildergeschichte gleich, im Sinne eines Handlungsablaufs zwei unmittelbar aufeinander folgende Szenen eines übergeordneten situativen Zusammenhangs, der das Beziehungsverhältnis zwischen den beiden Künstlern charakterisiert. Beide Tafeln geben die Freunde als Performer der *Geilen Tiere* in zärtlicher Umarmung wieder. Dabei stehen sie einander so dicht gegenüber, daß sie sich gegenseitig berühren. Links sieht man Luciano und Salomé dicht an einander geschmiegt. Während Luciano (rechts) mit seinen Händen die Hüfte von Salomé (links) umfaßt, wendet er seinen schräg nach hinten gerichteten und zugleich leicht angehobenen Kopf bildauswärts in den Raum des Betrachters. Allerdings schaut er nicht dem Betrachter entgegen, sondern links an ihm vorbei ins Jenseits. Dabei zeigt er einen genüßlichen, den Mund zu einem wohlbefindlichen Lächeln hebenden Gesichtsausdruck. Salomé blickt in die gleiche Richtung. Sein Gesichtsausdruck wirkt mit der angehobenen rechten Augenbraue und den nach unten gezogenen Mundwinkeln allerdings eher skeptisch und etwas unsicher. Mit seinen Händen umklammert er zärtlich das Gesäß von Luciano. Dabei stützt er seine Rechte mit gespreizten Fingern an dessen seitlicher Hüfte ab, während seine Linke sacht auf der Mitte des Gesäßes von Luciano ruht. Mit seinem bangen Gesichtsausdruck wirkt Salomé auf der linken Bildhälfte sensibel und beinahe etwas ängstlich. Das sich Aneinanderschmiegen der Bildfiguren erinnert ein wenig an die in ihrem Nest dicht zusammengedrängten Figuren der kleinen Plastik *Luciano + Marina* (Abb. 12) und scheint darin begründet zu sein, daß die eine Person (Salomé in diesem Fall) Schutz und emotionalen Halt bei der anderen sucht.

Ganz und gar nicht ängstlich oder verunsichert verhält sich Salomé hingegen auf der rechten Tafel des Diptychons. Dort fällt er in einem Anflug von homoerotischer Obsession über Luciano her. Aus der zarten Um-

klammerung der linken Tafel ist jetzt ein handfestes Grabschen geworden, mit dem Salomé das Gesäß seines Freundes an sich zwingt. Sein Gesichtsausdruck ist energisch und wirkt mit dem vorgeschobenen Kinn, dem lasziv geöffneten Mund, den spitzen Ohren und dem kahlen Schädel geradezu mephistophelisch. Es scheint, als würde sich Salomé mit der zwanghaften Lust eines Fauns über das Fleisch von Luciano hermachen. Raserei und erotische Ekstase verkrampfen nicht nur sein Gesicht, sondern auch die Haltung seines halb nackten Körpers, der ganz darauf ausgerichtet ist, das eigene Becken dem seines Freundes entgegen zu schieben. Luciano indes, über die Attacke von Salomé eher amüsiert denn überrascht, vermag sich dem Übergriff seines Kollegen kaum zu entziehen. Lediglich mit seinem Oberkörper gelingt es ihm, einigen Abstand zu Salomé einzunehmen. Mit einem freundlichen, zugleich verunsichert wirkenden Lächeln schaut Castelli peinlich berührt dem Betrachter entgegen. Zu einer echten körperlichen Erwidern des erotischen Übergriffs von Salomé kann er sich nicht entscheiden. Seine Liebe zu Salomé ist von einer anderen, nicht körperlichen, sondern im Künstlerischen und im exotischen Wesen von Salomé begründeten Art, die dessen homoerotische Ambitionen zwar respektiert, aber nicht mit gleichen Neigungen beantwortet. Zuneigung und Verständnis empfand Castelli sehr wohl für seinen Kollegen, sexuelle Interessen hingegen verband er mit dieser Freundschaft nicht.

In einem eher „platonischen“ und zugleich auf das künstlerische Miteinander bezogenen Sinn versteht sich denn auch die im Berliner Dialekt verfaßte Inschrift „Salmonella ick liebe Dick“, die auf der Wandfläche im Hintergrund über beide Leinwände des Diptychons als pinkfarbenedes Graffiti in kantigen Lettern zu lesen ist. Während die farbigen Flächen in der Mitte des Diptychons und links außen jene (hier allerdings koloristisch verfremdet wiedergegebene) schwarze Lackfolie bezeichnen, die Castelli an einer Wand seines Ateliers als dunklen Hintergrund für die Fotoperformances angebracht hatte, und die orthogonal angeordneten roten Tupfen sich motivisch von den Reißzwecken ableiten, mit denen die Lackfolie an der Wand befestigt gewesen ist, erkennt man rechts außen in skizzenhafter Andeutung und für den uneingeweihten Betrachter nur schwer zu identifizieren eine jener kopfüber an einer Stange aufgehängten Figuren wieder, wie sie von Castelli und Salomé auf ihrem wenig später vollendeten Gemeinschaftsbild *KaDeWe* dargestellt wurden (Abb. 139)²⁰⁶. Vor diesem „Hintergrund“ im wörtlichen Sinne ist das zweifache Doppelporträt zu sehen: vor dem Hintergrund der Lackfolie, die als Kulisse auf die Atelierperformances von Castelli und Salomé anspielt, und vor dem Hintergrund ihrer Gemeinschaftsbilder, die durch das motivische Zitat des *KaDeWe*-Gemäldes repräsentiert werden. „Darauf“ (auch dies ist ikonographisch ganz unmittelbar umgesetzt, nämlich als Graffiti *auf* der Lackfolie) steht und darauf bezieht sich die Liebesbekundung von Luciano Castelli: auf seine künstlerische Zusammenarbeit mit Salomé.

Die hier als Handlungsfolge zu lesenden figürlichen Szenen schildern keine Begebenheit aus dem wirklichen Leben der beiden Künstler, sondern sind das Ergebnis einer vor der Kamera mit schauspielerischem Können inszenierten und per Fernauslöser fotografisch dokumentierten Atelierperformance. Rechts oberhalb des rechten Armes von Luciano erkennt man auf der rechten Tafel noch das nach oben geführte Kabel, durch das der Fernauslöser mit der Kamera verbunden war. Obschon es sich bei den hier gezeigten Szenen um gestellte Motive handelt, kommt in ihnen jener Konflikt zum Ausdruck, der für die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé anfangs ihres gemeinschaftlichen Schaffens charakteristisch war: Während für Castelli im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit Salomé künstlerische Absichten im Vordergrund standen und er sich für alle möglichen Erscheinungen exzentrischer, exotischer und außergewöhnlicher Lebensformen interessierte, die er sich zur Steigerung der Ausdruckskraft seiner Bilder motivisch zu eigen machen wollte, waren die künstlerischen Akti-

vitäten von Salomé gegen Ende der 70er Jahre stark von seinen eigenen homoerotischen Neigungen geprägt und standen inhaltlich wie motivisch oft ganz unmittelbar mit seinen sexuellen Ambitionen im Zusammenhang. Es dauerte einige Zeit, ehe Salomé akzeptierte, daß Castelli für seine körperlichen Annäherungsversuche nicht empfänglich war und die Freundschaft der beiden Maler zu einander nur auf einer Ebene bestand hatte, die frei war von geschlechtlichen Eskapaden. Eben diesen Konflikt zwischen künstlerischen und sexuellen Ambitionen thematisiert das Diptychon *I love Salmonella*, mit dem Castelli seinem Kollegen auf einem Gemälde deutlich machen wollte, daß seine Liebe zu ihm in erster Linie künstlerischer und zwischenmenschlicher Art gewesen ist, nicht aber, wie Salomé es sich wünschte, körperlicher Art.

So hat der erotische Übergriff, der in den Arbeitsräumen von Castelli spielerisch zustande gekommen ist und dort als Atelierperformance per Selbstauslöser fotografisch dokumentiert wurde, einen für das künstlerische Miteinander von Castelli und Salomé und für deren Freundschaft durchaus ernstesten Hintergrund, den Castelli zum Anlaß nahm, die auf der rechten Tafel des Diptychons gezeigte Szene auf großformatiger Leinwand ein zweites Mal zu thematisieren (Abb. 135). Auch hier zeigt sich Castelli mit einem milden Lächeln auf den Lippen, mit dem er die Attacke von Salomé geduldig über sich ergehen läßt. Allerdings schaut er mit seinem nach hinten genommenen Kopf nicht dem Betrachter entgegen, sondern verliert sich sein Blick schwelgerisch und gedankenverloren im Nichts. Sein Selbstverständnis ist dabei das eines passiven Mitspielers, der sich leidenschaftslos den Obsessionen seines Künstlerfreundes hingibt. Nicht nur Salomé mußte, was das Beziehungsverhältnis der Künstler zu einander betrifft, dazulernen, auch Castelli hatte, dies zeigt der veränderte Gesichtsausdruck der zweiten Fassung dieses Motivs, dazugelernt: Statt sich mit verkrampfter Miene innerlich gegen den Übergriff durch Salomé zu wehren, versteht er die Attacke seines Kollegen jetzt als das, was sie anläßlich der fotografischen Inszenierung im Atelier gewesen ist: als Spiel. Wieder einmal handelt es sich, sowohl bei dieser zweiten Fassung des Motivs des Übergriffs durch Salomé als auch bei dem zuvor genannten Diptychon mit seinen auf einander bezogenen Szenen, um ein Doppelbildnis von Castelli und Salomé im Rollenspiel.

Die kostümische Aufmachung, in der Castelli sich selbst und seinen Künstlerkollegen auf dem Diptychon wie auf der solitären Leinwand porträtierte, entspricht dem Outfit der beiden Freunde in ihrer Rolle als Protagonisten der *Geilen Tiere*. Auf der solitären Leinwand erkennt man bei Luciano allerdings ein kostümisches Detail, das auf den Darstellungen des Diptychons motivisch zwar bereits vorgebildet, dort jedoch seiner rudimentären Gestaltung wegen kaum aufgefallen ist: Bekleidet ist er nämlich nicht nur mit schwarzen Strümpfen, die bis zu den Oberschenkeln reichen, und am linken Arm mit einem langen schwarzen Lederhandschuh, sondern überdies mit einem rosafarbenen, fast durchsichtig schimmernden Chiffonhemd, das im Schnitt eines ärmellosen Leibchens mit Spaghettiträgern unschwer als das Wäschestück einer Frau zu erkennen ist. Castelli zeigt sich auf diesen Bildern also nicht nur als Protagonist der *Geilen Tiere*, sondern zugleich in transvestitistischer Aufmachung und knüpfte somit zum ersten Mal seit seinen Selbstporträts von 1973 (Abb. 48 ff) und seit dem Selbstbildnis als Torso in Strapsen (Abb. 95) an den Typus des effeminierten Selbstporträts an, der ihn einst in seiner Rolle als Lucille zeigte. Anders jedoch, als auf den *Lucille*-Bildern, gab sich Castelli hier keine Mühe, auch sein Gesicht als das einer Frau wiederzugeben. Vielmehr ist es mit seinen markanten Zügen und der nach hinten gekämmten Kurzhaarfrisur eindeutig als das eines Mannes zu erkennen. Der schwarze Lidschatten in der Region der Augen und die dunkel gefärbten Lippen, der gleichermaßen mit dunklen Farben wiedergegebenen Wangenstrich haben ebenfalls nichts mit einer Effemination zu tun, sondern rühren typologisch von der Punk-Bewegung her und von

²⁰⁶ Die auf dem Diptychon rechts außen mit roter Farbe skizzierte, von weißen und hellblauen Pinselrhythmen sowohl in ihrem Binnenbereich ausgefüllte als auch rechts und links davon umgebene Bildfigur ist in ihrer Körperhaltung identisch mit

der im Punk geläufigen Art, das eigene Antlitz zu schminken. Castelli zeigt sich hier also nicht in seiner Rolle als Frau, sondern in der Rolle eines deutlich von den äußeren Erscheinungsformen des Punk beeinflussten männlichen Transvestiten.

Bis auf weiteres sollten *I love Salmonella* und das motivisch aus der rechten Seite dieses Diptychons abgeleitete Gemälde *Luciano und Salomé* die letzten Bilder sein, auf denen Castelli sich in effeminierter Aufmachung porträtierte. Die später geschaffenen Selbstbildnisse geben den Künstler entweder in jenen während der Zusammenarbeit mit Salomé entwickelten Rollen als Seiltänzer wieder (z. B. Abb. 136), als Hund bzw. Panther (z. B. Abb. 775) oder, unabhängig von der künstlerischen Zusammenarbeit mit Salomé, als Punk in lackledernem Outfit (z. B. Abb. 744) bzw. als Gitarrist der *Geilen Tiere*. Auf diesen Arbeiten zeigt sich ein verändertes Selbstbewusstsein des Künstlers, der sich jetzt zum ersten Mal seit seiner Ankunft in Berlin nicht mehr als Begleiter von Salomé porträtierte, sondern – ähnlich wie zuvor in der Luzerner Zeit – als eigenständige Bildperson.

4.1.3.4 Castelli als Musiker

Wie bereits an früherer Stelle ausgeführt, stand am Anfang der Zusammenarbeit von Luciano Castelli mit Salomé für beide Künstler nicht die Malerei, sondern die Musik im Vordergrund. Schon die ersten Auftritte von Salomé und Castelli sorgten in der Berliner Subkultur für einiges Aufsehen und machten die *Geilen Tiere* in der dortigen Punk-Szene rasch berühmt. Ihre Auftritte im *Dschungel*, im *Exzess* und im *SO 36* waren legendär. Zusammen mit den anderen Bandmitgliedern avancierten Castelli und Salomé zu Heroen des Berliner Underground, und nicht selten stellte sich ihnen die Frage, ob sie bildende Künstler bleiben oder den Weg professioneller Musiker einschlagen sollten. Freilich steckte ihnen die Malerei zu sehr im Blut, als daß sie sich von ihr hätten verabschieden können, doch ernsthafte Überlegungen in diese Richtung gab es bei Castelli wie bei Salomé gleichermaßen. Gerade Castelli hatte sich mit seiner Rolle als Gitarrist der *Geilen Tiere* stark identifiziert und träumte schon lange davon, Musiker zu werden. Bereits 1974 hatte er sich in dieser Rolle fotografiert (Abb. 57-59) und sich vorgestellt, mit einer goldenen Schallplatte, die er sich als Kultobjekt anfertigte, ausgezeichnet zu werden (Abb. 60-65). Jetzt, um 1979/80, war für ihn die Möglichkeit, als Musiker berühmt zu werden, in greifbare Nähe gerückt. Die ersten Schallplattenprojekte standen bevor und große Werbeplakate waren zu entwerfen. In diesem Zusammenhang schuf Castelli nicht nur die monumentalen *Geile Tiere*-Doppelporträts, die zuweilen an die Erscheinungsästhetik von Werbeplakaten anknüpften und ihn an der Seite von Salomé zeigten (z. B. Abb. 715 oder Abb. 719), nicht nur die *Geile Tiere*-Bilder, die sämtliche Mitglieder der Punkrockband einzeln (Abb. 598-600) und im Gruppenbild abbildeten (Abb. 592 f), sondern es entstand auch eine Reihe einfiguriger Selbstporträts, die Castelli in seiner Rolle als Gitarrist der *Geilen Tiere* wiedergeben und die in ihrer expressiven Art die harte Musik der *Geilen Tiere* widerspiegeln sollten.

Die Selbstporträts, von denen hier die Rede ist, sind 1980 entstanden und zeigen den Künstler, die Elektrogitarre mit einem breiten Lederband um die Schulter gegürtet, mit nacktem Oberkörper im Brustbildnis (Abb. 724-729). Sie lassen sich in zwei Kategorien unterscheiden: in solche Darstellungen, die auf Papier, und in solche, die auf Leinwand ausgeführt wurden. Die Papierarbeiten geben mit dem Format von 126 x 88 cm den

der links außen gezeigten Figur von Salomé auf dem damals noch unvollendeten *KaDeWe*-Gemälde.

Künstler in seiner Rolle als Musiker ungefähr in Lebensgröße wieder (Abb. 726-728), die auf Leinwand geschaffenen Darstellungen hingegen bilden ihn mit ihren 240 x 200 cm in Überlebensgröße ab (Abb. 724 f und Abb. 729). Beiden Gruppen von Bildern ist gemeinsam, daß sie den Blick des Betrachters auf den Oberkörper des Porträtierten konzentrieren. Ikonographietypologische Unterschiede gibt es dabei nicht. Stets wird Castelli vor einem neutralen, motivisch ausgespart gebliebenen, stattdessen von abstrakten Pinselrhythmen überzogenen Hintergrund gezeigt, der tiefenräumliche Entfaltungen vermeidet und wie eine ebene Wandfläche erscheint. Angeregt wurde Castelli zu dieser Art der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds durch eine Reihe von Konzertfotografien, die während der Auftritte der *Geilen Tiere* entstanden sind und auf denen die vom Bühnenlicht beschienenen Figuren in überbelichteter Helligkeit vor dem abgedunkelten Bühnenraum zu sehen sind (Abb. 730-735). Auf dem Gemälde Abb. 725 erkennt man rechts und links des Kopfes der Bildfigur einige gelbe Lichtreflexe, die im Hintergrund auf dem Foto Abb. 732 auf den Gestängen von Mikrofonen und als Oberflächenreflex an exakt den gleichen Stellen zu sehen sind. Ähnliche, diesmal pinselzeichnerisch ausgeführte Andeutungen sind auch auf einer Papierarbeit auszumachen, die das gleiche Motiv behandelt (Abb. 726). Es zeigt sich einmal mehr, wie genau sich Castelli an die ikonographischen Vorgaben jener Fotos gehalten hat, die seinen Gemälden motivisch zugrunde liegen.

Die auf Papier entstandenen Arbeiten wurden stets mit roter, im Fall der Darstellung Abb. 729 mit roter und hellblauer Farbe auf weißem Grund ausgeführt. Sie geben die Figur mit schmalen Pinsel im Umrißlinienstil wieder und verzichten auf eine über die pinselzeichnerische Behandlung des Binnenbereichs hinausgehende gestalterische Behandlung. Lediglich der langschafte Handschuh, den Castelli an seinem rechten Arm trug, wurde – ähnlich wie der Hintergrund – mit sehr breitem Pinsel in linearen Zügen flächig ausgemalt (Abb. 726 und Abb. 728). Auch die Region der Augen, die Castelli für seine Bühnenauftritte mit schwarzer Schuhcreme abschattierte, wurde mit einem etwas breiteren Pinsel wiedergegeben. Das um die linke Schulter der Figur gegürtete Lederband, an dem die Gitarre befestigt gewesen ist, ist nur selten mit durchgehenden Pinselstrichen dargestellt (Abb. 728). Stattdessen wurde es meist mit schmalen Pinsel im Umrißlinienstil vorgezeichnet und anschließend mit breitem Pinsel stakkatoartig rhythmisiert (Abb. 726 f). Der Hintergrund zeigt in breiten und sehr breiten Lagen einige auf Abstand zueinander gesetzte Pinselzüge, zwischen denen das Weiß des Papiers großzügig hervortritt. Diese Pinselzüge sind überwiegend vertikal ausgerichtet, tendieren allerdings in der Umgebung zur Bildfigur dazu, deren Silhouette bewegungsrhythmisch zu wiederholen (z. B. Abb. 726). Entlang der unteren Bildkante spielen diese Pinselzüge manchmal ins Horizontale über (z. B. Abb. 728), ebenso entlang der oberen Bildkante, wenngleich dort meist nur latent (Abb. 726).

Worin sich die Arbeiten auf Papier von denen auf Leinwand deutlich unterscheiden, ist die Beschaffenheit des Bildträgers an sich und sind die daraus sich ergebenden gestaltungstechnischen Merkmale. Die Papierbögen, auf denen Castelli seine Selbstporträts ausführte, waren, ehe er sie bemalte, mehrfach in sich zusammengelegt und sauber gefaltet. Die Falzkanten waren dabei so scharf, daß sie später den Bewegungsfluß des Pinsels hemmten und einen vollständigen Farbauftrag verhinderten, weshalb sie sich noch heute mit ihren weiß gebliebenen Tiefengraden auf der Bildoberfläche abzeichnen. Durch das so entstandene Raster wirken diese Werke noch ruppiger, als es durch den skizzenhaften, in eiligen Bewegungen lapidar ausgeführten, manchmal mit halb trockenem Pinsel erfolgten und daher an vielen Stellen porös wirkenden Farbauftrag ohnehin schon der Fall ist. Die auf Leinwand geschaffenen Bilder hingegen wurden kompakter mit Farbe zugedeckt. Obwohl auch auf ihnen das Weiß der Leinwand immer wieder hervorbricht, sind die Pinselrhythmen im Hintergrund hier stärker verdichtet (Abb. 724 f). Lediglich das Gemälde Abb. 729 ähnelt mit den aufgelösten Rhythmen im Hintergrund

stilistisch den auf Papier geschaffenen Bildern. Trotz der ansonsten kompakten Malweise wirkt die räumliche Umgebung der Bildfigur auf den Leinwandbildern nicht weniger lapidar als auf den Arbeiten auf Papier. Besonders augenscheinlich wird dies auf dem Gemälde Abb. 724, wo die verdichtet aufgetragene rote Farbe nicht als motivischer Hintergrund fungiert, sondern den andernfalls weiß gebliebenen Untergrund des Bildträgers ersetzt. Statt der roten Pinselschwünge sind es jetzt einige schwarze Rhythmen, die den eigentlichen Hintergrund der Figur abgeben. Die wiederum organisieren sich, ganz nach dem auf den Arbeiten auf Papier gezeigten Schema, teilweise in vertikalen, unten links in horizontalen und in der unmittelbaren Umgebung zur Figur in solchen an deren Silhouette abgeleiteten Bewegungen. Allerdings, und auch darin unterscheiden sich die Leinwandbilder von den Papierarbeiten, wurden die Strukturen des Hintergrunds mit einem nicht mehr gar so breiten Pinsel ausgeführt, so daß sie insgesamt kleinteiliger wirken und gegenüber den Pinsellagen auf den Papierarbeiten nicht mehr so flächig in sich.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Arbeiten auf Papier und denen auf Leinwand liegt im Kolorit. Während die auf Papier geschaffenen Bilder mit roter Farbe auf weißem Grund ausgeführt wurden, wurde das intensive Rot, das auch die Leinwandbilder auf weißem Grund dominiert, stets durch eine zweite, manchmal gar dritte Farbe ergänzt. Die zweite Farbe konnte ein leicht ins Orangene überspielendes Kadmiumgelb sein (Abb. 725), ein azurblaues Cyan (Abb. 729) oder das besagte Schwarz, mit dem dann auch die Bildfigur im Umrißlinienstil wiedergegeben wurde (Abb. 724). Das zuletzt genannte Gemälde Abb. 724 ist zugleich ein Beispiel für solche Darstellungen, auf denen die beiden kontraststark mit einander kombinierten Farben um einen dritten Wert angereichert wurde: um ein strahlendes Gelb, das den rechten Bildrand wiederholt und im Hintergrund als leuchtende Tupfen oder Schlieren erscheint. Selbst der Binnenbereich der Figur weist auf diesem Gemälde einige gelbe Akzente auf, die dort allerdings nicht wie aufgesetzte Glanzpunkte erscheinen, sondern eher wie eine dem Hintergrund zugehörige farbige Zufälligkeit.

Was das Motiv dieser Selbstbildnisse betrifft, so zeigen sie Castelli stets als einen auf sein Spiel konzentrierten Bühnenmusiker. Dabei wird er in jener Aufmachung wiedergegeben, in der er als Gitarrist der *Geilen Tiere* aufgetreten ist: mit nacktem Oberkörper, einem langen Handschuh am rechten Arm und einer großgliedrigen Hundekette um den Hals, mit eingefetteten Haaren, schwarzen Striemen an Leib und Beinen, schwarz umrandeten Augen und schwarz geschminkten Lippen (mit Ausnahme des Gemäldes Abb. 724 stets in roter Farbe wiedergegeben). Dabei ist der Ausschnitt der Bilder meist so gewählt, daß von der Gitarre nur das breite Lederband zu sehen ist. Lediglich auf dem Doppelselbstporträt Abb. 729 ist das Instrument selbst am unteren Bildrand angeschnitten. Das schmale Griffbrett, das dort zu sehen ist, mag den Betrachter dazu verleiten, auch die schmale Diagonale im unteren linken Eck der Darstellungen Abb. 725 und Abb. 726 als den Hals einer Gitarre zu interpretieren, doch dieser Eindruck täuscht. Tatsächlich handelt es sich, wie sich aus der veränderten Diagonalposition und aus der spiegelbildlichen Seitenverkehrung gegenüber dem Gitarrenhals ergibt und wie zu guter Letzt auch der Vergleich mit den Fotos belegt, die diesen Selbstbildnissen motivisch zugrunde liegen (vgl. hierzu etwa Abb. 732 mit den Abbildungen 725 und 726, Abb. 730 mit Abb. 729 oder etwa Abb. 736 mit Abb. 727), um eine quer gerichtete Metallstange, an deren Ende ein Mikrophon befestigt war. Daß Castelli auf den hier in Rede stehenden Selbstbildnissen in seiner Tätigkeit als Bühnenmusiker zu sehen ist, zeigt sich – von der charakteristischen Aufmachung des Künstlers abgesehen und abgesehen von dem Selbstbildnis mit Gitarre – nur an diesen beiden Details: an dem breiten Ledergurt über der linken Schulter und an der Querstange des Mikrofonständers, die im übrigen nicht auf allen Bildern wiedergegeben wurde. Manchmal erscheint sie in skizzenhafter Andeutung nur noch als motivisches Rudiment (Abb. 727), manchmal ist sie in deutlich veränderter (und daher

kaum mehr mit dem Griffbrett einer Gitarre zu verwechselnder) Position (Abb. 728) oder überhaupt nicht zu sehen (Abb. 724). So handelt es sich bei diesen Darstellungen – wieder mit Ausnahme des Selbstbildnisses (Abb. 729) – zwar durchaus um den Typus des Künstlerselbstporträts in seiner Rolle als Musiker, doch um den eines „versteckten Musikerselbstporträts“, bei dem die tonkünstlerische Tätigkeit der Bildfigur nur indirekt angedeutet wird.

Während die Darstellung von Musikern an sich eine bis in die Antike und weiter zurück reichende Tradition hat und auch das individuelle Bildnis berühmter Musiker mit all seinen symbolischen Nebenbedeutungen bis in die Renaissance verfolgt werden kann, ist das Selbstporträt von bildenden Künstlern in Ausübung musikalischer Tätigkeiten eher selten. Einige frühe Beispiele für dieses Genre finden sich ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zeigen (heute meist weniger bekannte) Maler am Spinett²⁰⁷ oder an der Laute²⁰⁸. Für das nicht autonome, in einem übergeordneten szenischen Zusammenhang stehende Selbstporträt eines Künstlers als Musiker gibt es schon eher berühmt gewordene Beispiele, etwa die *Hochzeit zu Kana* von Veronese, der sich dort unter den Musikern im Vordergrund als Violinist porträtierte²⁰⁹. Angelica Kauffmann, die sich zwischen der Musik und der Malerei hin- und hergerissen fühlte, genügte der Hinweis auf ihre musikalische Tätigkeit durch das Selbstbildnis mit einem Notenblatt in der Hand, das sie dem Betrachter ostentativ entgegenhält²¹⁰, während sich Gustave Courbet mit einem Cello im Arm als Streicher porträtierte²¹¹.

Im 20. Jahrhundert war die Tradition, sich als Musiker darzustellen, weitestgehend aus der Mode gekommen – und dies, obwohl es gerade unter den Malern der Moderne hochbegabte Musiker gegeben hat, Henri Matisse beispielsweise, der ein begeisterter Amateurgeiger gewesen ist, oder Wassily Kandinsky, der Klavier und Cello spielte. Stattdessen ging die Tradition des Selbstbildnisses als Musiker im Lauf des 20. Jahrhunderts von der Malerei auf die Performance und auf die Kunst der Videoinstallationen über. Es waren unter anderem Nam June Paik und Joseph Beuys, die sich als Musiker oder Vokalistinnen betätigten und ihre Tonkunst in öffentliche Auftritte und Videoinstallationen eingebunden haben. Unter den Künstlern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es sehr talentierte Musiker, etwa Markus Lüpertz (Klavier), AR Penck (Schlagzeug) oder Jörg Immendorff (Klavier). Vor allem aber waren es die Künstler der späten 70er und der 80er Jahre, die sich intensiv mit Musik beschäftigten und Phasen hatten, in denen sie eher Musiker waren als Maler: Martin Kippenberger beispielsweise, Peter Bömmels, Werner Büttner oder Walther Dahn. Indes die Musik zum Gegenstand ihrer Bilder zu machen oder gar sich selbst als Musiker zu porträtieren war diesen Malern nicht in den Sinn gekommen. So war Castelli der erste Künstler der 80er Jahre, der seine Tätigkeit als Gitarrist zum Thema seiner Bilder gemacht hat. Ihm folgten wenig später Rainer Fetting und Helmut Middendorf, allerdings nicht mit entsprechenden Selbstbildnissen, sondern mit frei erfundenen oder anonym gebliebenen Musikedarstellungen.

Typisch für die Ikonographie des Künstlerselbstporträts als Musiker ist der kahle, scheinbar abgeschiedene und schmucklos wiedergegebene halb dunkle Raum, in den sich der Maler, der meist halbfigurig dargestellt wurde, zurückgezogen hat, um sich ungestört und in kontemplativer Versunkenheit seiner Musik zu widmen. Intuitiv hatte Castelli diesen Darstellungstyp für seine Selbstbildnisse übernommen. Er zeigt sich mit ernstem, ganz auf das Spiel seiner Gitarre konzentrierten Gesichtsausdruck als Halbfigur vor einem motivisch ausgespart

²⁰⁷ Z. B. Sofonisba Anguissola, *Selbstporträt*, 1561, Öl auf Leinwand, 83 x 65 cm, Northamptonshire, Althorp.

²⁰⁸ Z. B. Paul Bril, *Selbstporträt*, um 1600, Öl auf Leinwand, 70,8 x 77,2 cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design.

²⁰⁹ Paolo Veronese, *Die Hochzeit zu Kana*, 1562/63, Öl auf Leinwand, 666 x 990 cm, Paris, Musée National du Louvre.

²¹⁰ Angelica Kauffmann, *Selbstbildnis im Alter von 13 Jahren*, 1754, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

gebliebenen, von abstrakten Pinselrhythmen durchwirkten Hintergrund, der flach anmutet und ohne tiefenräumliche Entfaltung. Es sind die Bilder eines Musikers, der sich selbst und die Welt um sich herum vergessen hat und nur noch die Klänge seines Instruments realisiert. Ähnlich wie bei Kandinsky, der einige seiner Gemälde nach einem wohldurchdachten Schlüssel als direkte farbgestalterische Umsetzung musikalischer Kompositionen verstanden hat (z. B. Schwarz und Weiß als Analogien der Stille, Gelb als farblicher Ausdruck der Altstimme, verstärkter Druck des Pinsels als Entsprechung zum verstärkten Ton der Musik etc.), lassen sich auch die Pinselrhythmen im Hintergrund der Bilder von Castelli als Transkription jener expressiven und wuchtigen Klänge deuten, die für die Musik der *Geilen Tiere* und für das Gitarrespiel von Castelli charakteristisch waren. Nicht der Bühnenraum ist mit diesen Pinselrhythmen gemeint, auch keine ebene Wandfläche, wie ein Vergleich mit den Bildern der Alten Meister vermuten lassen würde, sondern die vom Klang der Musik durchdrungene Umgebung des Gitarristen. Auch die schmalen, skizzenhaft wiedergegebenen Konturen der Figur scheinen ganz von der expressiven Kraft wuchtiger, manchmal stakkatoartig gebrochener Rhythmen getragen zu sein. Die Bewegungen des Pinsels wirken dabei wie die Spur eines Seismographen, der die furiosen Klänge der *Geilen Tiere* mit ihren lauten und mit ihren leisen Tönen, mit ihren harten Rhythmen, ihren Aussetzern, ihren Einschüben und ihren schrägen Melodien pinselzeichnerisch umsetzt.

Castelli zeigt sich auf diesen Bildern so sehr in sein Spiel vertieft, daß er die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht bemerkt. Es scheint, als sei er mit sich und seiner Musik alleine. Auf dem Doppelporträt Abb. 729 gibt er sich ein zweites Selbstbildnis an die Seite. Dabei verschmelzen nicht nur zwei Sequenzen ein und des selben Ereignisses mit einander und ist nicht nur der kontinuierliche Bewegungsablauf einer Bildfigur gemeint, sondern wird zugleich auf die suggestive Kraft der Musik angespielt und darauf, daß der Musiker seinen Klängen lauscht als stünde er neben sich. Mit gesenktem Haupt richtet sich der Blick von Castelli – sowohl auf dem Doppelporträt als auch auf den einfigurigen Selbstbildnissen – nach unten, dorthin wo die Spielhand in die Saiten greift. Die Perspektive, die der Künstler dabei wählte, ist die einer leichten Draufsicht. Anders, als es dem Blickwinkel eines Konzertpublikums auf die Bühne entspricht, wird die Bildfigur hier nicht in Untersicht wiedergegeben, sondern so, als befände sich der Betrachter in erhöhter Position. Er blickt zur Bildfigur nicht wie zu einem Helden auf, sondern – ganz im Gegenteil – wie ein kritischer Beobachter auf ihn herab. Was hier stattfindet ist keine Heldenverehrung, keine Selbststilisierung zum Heroen der Rockmusik (darin unterscheiden sich diese Bilder in ihrer Auffassung deutlich von der Selbstinszenierung des Künstlers als gefeierter Musikstar nach der Art der Fotoserie *Goldene Schallplatte*, Abb. 60-65), sondern ist eine direkte ikonographische und gestalterische Umsetzung dessen, was Castelli fühlte, wenn er – gleich ob auf der Bühne oder im Proberaum – zur Gitarre griff. So zeigen diese Gemälde ein nicht auf Showeffekte und körpersprachliche Exaltationen ausgerichtetes, vielmehr ganz auf die Musik konzentriertes Selbst, eingebunden in die physisch erlebten Vibrationen von Rhythmus und Klang.

Dieses Selbstverständnis von Castelli als verhaltener, dabei harte und laute Töne von sich gebender und zugleich ganz auf sein Spiel konzentrierter Musiker kommt auch auf den Konzertfotografien zum Ausdruck, die während der Auftritte der *Geilen Tiere* entstanden sind und die von Castelli zur Ausführung seiner Musiker-selbstporträts als motivische Ausgangspunkte herangezogen wurden. Auf diesen Fotos ist Castelli ebenfalls überwiegend als eher zurückhaltender Gitarrist zu sehen, der mit abwärts gerichtetem Blick auf sein Instrument hinunter schaut (Abb. 730-735). Sich so exzentrisch in Szene zu setzen, wie Eschi Rehm (Abb. 734) oder Sa-

²¹¹ Gustave Courbet, *Der Cellospieler*, Porträt des Künstlers, 1847, Öl auf Leinwand, 117 x 89 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

lomé es während ihrer Auftritte taten (Abb. 121 und Abb. 737), lag ihm fern. Obschon er sich mit seinen lackledernen Kostümen, der rasselnden Eisenkette und den Körperbemalungen ein martialisches Outfit verpaßte, stand für ihn während der Konzerte nicht die Exaltation des Ich im Vordergrund, sondern die Musik. Eben dieses Selbstverständnis von Castelli als Musiker und seine Auffassung, daß die Inszenierung der eigenen Person hinter der Musik zurückzustehen habe, kommen auf den Musikerselbstporträts ganz unmittelbar zum Ausdruck. Es sind keine Rollenselbstporträts, für die der Künstler die Identität jemandes anderen angenommen hat, etwa die eines ungebändigten „geilen Tieres“, sondern es sind authentische Selbstbildnisse, die sich mit der Kontemplation des Musikers und mit jener Musik auseinandersetzen, die zugleich seine eigene Musik gewesen ist: mit der Musik der *Geilen Tiere*, ihrer expressiven Kraft und ihren vibrierenden Rhythmen.

4.1.3.5 Japanische Selbstporträts

Bereits kurz vor dem Entstehen der Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Gitarrist der *Geilen Tiere* hatte Castelli damit begonnen, sich auf seinen Bildern mit einem Thema zu beschäftigen, das sich für die weitere ikonographische Entwicklung seines Œuvres als wegweisend herausstellen sollte: mit dem Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Japaner. Inspiriert dazu wurde Castelli durch sein immer stärker gewordenes Interesse an den Lebens- und Erscheinungsformen der Kulturen des Fernen Ostens, denen man gerade in Berlin, dem Schmelztiegel der Kulturen, vielerorts begegnet – sei es in japanischen und chinesischen Restaurants, in Asia-Shops mit diversen fernöstlichen Schmuck- und Gebrauchsgegenständen oder im Bereich der zeitgenössischen Mode, die zunehmend von den strengen Linien ostasiatischer Designer beeinflusst wurde (z. B. Yohji Yamamoto oder Rei Kawakubo). In der aktuellen Popmusik spielten ostasiatische Einflüsse bereits seit Mitte der 70er Jahre eine gewichtige Rolle, denke man etwa an die sphärischen Klänge der *Far East Band* aus der zweiten Hälfte der 70er Jahre, an die 1974 erschienenen Alben *Kimono My House* von den Sparks und *China my China* von Brian Eno oder etwa an das 1979 veröffentlichte Album *China* von Vangelis. 1984 hielten, mit einiger kultureller Verspätung, Alphaville mit ihrem Hitparadensong *Big in Japan* Einzug in die Wohnstuben auch weniger avantgardistisch orientierter Musikfreunde.

Die Asia-Mode der 70er und 80er Jahre war für Luciano Castelli ein wichtiger Impuls, lehrte ihn aber auch, daß hinter den Kulturen des Fernen Ostens mehr steckte als bloß ästhetizistische Vordergründigkeit. Er entdeckte die Philosophie des Zen, die Kunst der Kalligraphie und begann, sich für solche ostasiatische Brauchtümer zu interessieren wie die der Teezeremonie, des Nô-Theaters oder der fernöstlichen Traditionen des Tanzes. Bald schon besorgte er sich ostasiatische Utensilien, darunter lange Fingerlinge aus Messing, wie sie von balinesischen Tänzerinnen getragen werden (Abb. 738), eine Holzmaske nach der Art der Masken der Pekingoper oder des japanischen Nô-Theaters (Abb. 739) und ein Paar hölzerne Getas mit hoch gestelzten Stegen als Absätze (Abb. 741). Um 1979/80 begann er damit, diese Utensilien nicht nur als Schmuckgegenstände zu sammeln, sondern selbst anzulegen und sich in entsprechenden Aufmachungen per Fernauslöser zu fotografieren (z. B. Abb. 740-743, Abb. 751 und Abb. 753-756). Von der fotografischen Selbstinszenierung hin zum gemalten Selbstporträt war es nur ein kleiner Schritt, und so schuf Castelli bereits ab Anfang 1980 erste Selbstbildnisse, in denen er sich in der Aufmachung eines Japaners porträtierte.

Das Gründungswerk für die Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Japaner ist das *Japanische Doppelselbstportrait* Abb. 745. Vorausgegangen waren diesem Bildnis einige fotografische Selbstaufnahmen, die Castelli als halb nackte Bildfigur mit Lederjacke und/oder bis zu den Oberschenkeln reichenden Gummistriumpfen zeigen (Abb. 740-743), sowie einige nach diesen Fotos geschaffene Selbstporträts (z. B. Abb. 744), die mit dem rudimentären Gebrauch der Sprayfarbe, mit der Beschränkung des Kolorits auf die Farben Rot, Rosa und Schwarz auf weißem Grund sowie mit der Betonung der Kontur und den im Hintergrund mit Ölkreide parallel zu einander gesetzten weißen Kurzlinien gestalterisch entfernt an die Doppelporträts von 1979 anknüpfen, die Castelli an der Seite von Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere* zeigen (z. B. Abb. 715 oder Abb. 720). Das wabenförmige Gittermuster, das sowohl auf einigen Fotos (Abb. 740) als auch auf den nach ihnen als motivische Vorlagen geschaffenen Selbstbildnissen zu sehen ist (Abb. 744), wurde von Castelli später auf den *Bianca*-Porträts von 1987 wieder aufgegriffen (Abb. 468-472) und geht motivisch auf jenen tricktechnischen Effekt zurück, das Objektiv der Kamera mit einem Nylongewebe zu bespannen, dessen charakteristische Struktur sich als unscharfes Muster auf dem Foto abzeichnet. Die Wirkung, die das auf hellem Grund mit Schwarz, auf dunklem Grund mit Rosa wiedergegebene Wabenmuster auf den Gemälden erzeugt, ist eine ganz eigentümliche. Dort scheint es, als wäre die Figur durch einen Gitterzaun gesehen worden und als befände sie sich in einer Art Zwinnger, durch den Castelli wie ein Tier (*Geile Tiere*) vom Realraum des Betrachters geschieden ist. Dadurch aber, daß im Bereich des Oberkörpers das Wabenmuster an einigen Stellen aussetzt (auf Abb. 744 insbesondere in den Regionen der rechten Hälfte des Oberkörpers, des linken Armes der Figur und ihres Kopfes), hat man den Eindruck, es gelänge der Figur, die Fläche des Bildraums zu überwinden und wie durch einen Zaun hindurch in den Raum des Betrachters vorzudringen. Auf diese Weise entsteht ein virtuelles Oszillieren der Bildfigur zwischen der Bildebene und dem Realraum des Betrachters.

Worin sich die fotografischen Selbstaufnahmen von 1979/80 und die nach ihnen als motivische Vorlagen geschaffenen Gemälde gegenüber den *Geile Tiere*-Selbstfotografien bzw. den *Geile Tiere*-Gemälden von 1979 unterscheiden, ist die stark bewegte Silhouette der Figur, die dadurch zustande kam, daß sich Castelli in die Hocke begeben hat. In Fortführung der Atelierperformances und der fotografischen Zusammenarbeit mit Salomé suchte er nach einem Weg, sich als Einzelfigur motivisch interessant in Szene zu setzen. Sich stehend abzulichten, gab dabei wenig her, und so entschloß er sich, in die Hocke zu gehen. Die Accessoires, mit denen sich Castelli ausgerüstet hat, erinnern mit ihren ledernen oder ledern glänzenden Materialien noch ein wenig an das Outfit der Selbstinszenierungen von Luciano und Salomé als *Geile Tiere* (z. B. Abb. 120), geben aber, was sie in die Nähe solcher früher Selbstinszenierungen wie *Selbstportrait* (Abb. 30), *Sado Mado* (Abb. 70-73) oder *Spiegelsaal* rückt (Abb. 33-43), mehr von der nackten Haut des Künstlers wieder als die *Geile Tiere*-Bilder und erinnern in ihrer Freizügigkeit eher an die Selbstporträts von Castelli auf dem kurz zuvor entstandenen Diptychon *I love Salmonella* (Abb. 134). Die Fotos von 1979/80 erweisen sich als motivische Fortsetzung der Selbstinszenierungen von Castelli an der Seite von Salomé, stehen zugleich aber auch in der Tradition der eigenen fotografischen Selbstinszenierungen des Künstlers aus der Zeit anfangs der 70er Jahre und vollziehen zum ersten Mal im Œuvre von Castelli die Hinwendung des Künstlers zur Selbstinszenierung in seiner Rolle als Japaner.

Im Hintergrund der fotografischen Selbstaufnahmen der Abbildungen 1289-1292 erkennt man die schwarze Lackfolie wieder, die Castelli bereits für die Selbstinszenierungen von sich und Salomé als *Geile Tiere* an die Wand geschlagen hat (z. B. Abb. 118). Allerdings wurde diese Folie jetzt nicht mehr in ganzer Breite an die Atelierwand genagelt. Stattdessen fällt sie in großen geschwungenen Falten von oberhalb des Bildausschnitts bis zum Boden herab. Nicht so sehr auf den Fotos mit dem Wabenmuster (Abb. 740), wohl aber auf jenen Fotos, die

den Künstler mit den hölzernen Getas an seinen Füßen zeigen, tritt die Bildfigur kompositionsästhetisch in eine Wechselbeziehung zu den von links oben nach rechts unten in einer steilen Kurve herabfallenden Schwungfalten (Abb. 741-743). Auch der Boden ist mit schwarzer Lackfolie ausgelegt. Zwar wurde auf den gemalten Selbstbildnissen mit Wabenmuster auf die Darstellung des Bodens verzichtet und die Figur lediglich in einem Ausschnitt von ihrer Stirn bis knapp unterhalb der Knie wiedergegeben, doch die Falten der Folie an der Atelierwand finden auf diesen Gemälden sehr wohl ihre gestalterische Umsetzung: nämlich in den Rotfärbungen der oberen Zwickel sowie in einem oberhalb der Figur konisch hin sich verjüngenden Linienbündel, dessen schwarze Farbe die Konturen der Falten bzw. dessen rote Farbe den Binnenbereich des Folienmaterials wiedergeben (Abb. 744). Die zwar latente, motivisch aber doch gegebene Umsetzung der Falten im Hintergrund wird, wenngleich unter veränderter gestalterischer Behandlung, für das wenig später entstandene Gemälde *Japanisches Doppelselbstportrait* (Abb. 745) von Bedeutung sein.

Die Selbstaufnahmen mit dem Wabenmuster (Abb. 740) und die Doppelbelichtungen (Abb. 742) zeugen von der spielerischen und experimentierfreudigen Art, mit der Castelli sich der Fotografie bediente. Fotografie war für Castelli stets mehr als ein bloßes Mittel zum Zweck. Er verstand und versteht sie als ein Medium zur Herstellung von Bildern – und zwar im ganz und gar künstlerischen Sinne. Dabei war er stets auf der Suche nach erweiterten gestalterischen Ausdrucksmitteln, mit denen er das ohnehin außergewöhnliche Motiv zusätzlich veränderte: durch besondere Rahmungen beispielsweise (z. B. Abb. 8 oder Abb. 29) oder durch unmittelbare gestalterische Überarbeitungen (z. B. Abb. 9), durch farbliche Effekte (z. B. Abb. 67-69), durch Spiegeleffekte (z. B. Abb. 33-43), durch Verzerrungen oder Weichzeichnungen (z. B. Abb. 81-83), durch Projektionseffekte (z. B. Abb. 57-59) oder auch durch die reproduktionstechnische Verfremdung des Bildmaterials in Form von grobkörnigen Abzügen in harten Kontrasten (z. B. Abb. 119). Auch mit Doppel- oder Mehrfachbelichtungen hatte Castelli bereits verschiedentlich gearbeitet (z. B. Abb. 74-79). Das Ergebnis solcher mehrfach belichteter Aufnahmen waren Fotos, auf denen die Bildfigur mit sich selbst in einen Dialog zu treten scheint – diskursiv oder schizoid, wie auch immer. Auch bei den hier in Rede stehenden Aufnahmen von 1979/80 experimentierte Castelli zumindest in einem Fall mit der Technik der Doppelbelichtung, wobei die selbe Bildfigur in abweichenden Posen und unterschiedlichen Ansichten neben einander erscheint: einmal in der von rechts, einmal in der von links hinten gesehenen Ansicht einer in die Hocke gegangenen Bildfigur (Abb. 742). Es entsteht der Eindruck, die beiden Gestalten würden gemeinsam, einvernehmlich und mit auf einander bezogenem körpersprachlichem Ausdruck, das gleiche tun: dem Betrachter provokativ ihren nackten Hintern zukehren und ihm währenddessen über ihre Schulter hinweg entgegenblicken. Das Raffinierte an dieser Doppelbelichtung ist, daß es Castelli gelungen ist, trotz des Zurückspulens und erneuten Belichtens des Films die Falten der Folie im Hintergrund der ersten Aufnahme mit den Falten der Folie der zweiten Aufnahme sich decken zu lassen. Daher entstand der Eindruck, zwei einander entsprechende Personen befänden sich in der selben räumlichen Umgebung. Lediglich die transparente Überlappung der Figuren in ihrem Kopf-Schulter-Bereich trüben diese Illusion und vergegenwärtigt dem Betrachter, daß diese Aufnahme durch eine tricktechnische Manipulation zustande gekommen ist.

Auf dem Foto Abb. 742 trägt Castelli, wie auf den meisten anderen Aufnahmen dieser Serie auch, seine hölzernen Getas an den Füßen und einen silbernen Reif am linken Oberarm. Ansonsten ist er lediglich mit bis zu den Oberschenkeln reichenden fußlosen Gummistrümpfen bekleidet, die noch mit dem Outfit des Künstlers als einer der *Geilen Tiere* bzw. als Aktionspartner von Salomé im Zusammenhang stehen. „Japanisch“ an der zweifach auf dem Foto erscheinenden Bildfigur sind lediglich ihre hölzerne Getas. Weder zeigt sich Castelli in einer „typisch japanischen“ Pose, wie sie etwa aus den Handlungszusammenhängen fernöstlicher Bilder abgeleitet

werden könnte (z. B. aus japanischen Holzschnitten), noch in einer japanischen Umgebung, wie sie auf den späteren Atelierperformances zu der Aktion *The bitch and her dog* im Hintergrund zu sehen ist (Abb. 164-168). Auch deutet – mit Ausnahme der Getas – die Aufmachung der Bildfigur auf keine fernöstlichen Bedeutungszusammenhänge hin: nicht ihre spärliche Kostümierung und keine schminktechnische Aufbereitung des Gesichts, die erst später auf den Selbstinszenierungen des Künstlers in seiner Rolle als Japaner erfolgen sollte (z. B. Abb. 751 oder Abb. 755).

Der Weg von der nicht gerade japonistisch anmutenden Selbstaufnahme hin zum japanischen Selbstporträt war ein künstlerischer. Dem *Japanischen Doppelselbstportrait* Abb. 745 gingen einige monumentale Gemälde auf Leinwand voraus, auf denen Castelli das auf dem Foto gezeigte Motiv in stilistischer Anlehnung an seine kurz zuvor geschaffenen Werke so wiedergab, wie er es ursprünglich meinte: als Doppelselbstporträt, auf dem sich die Bildfiguren, als wären sie in dieser paarweisen Anordnung tatsächlich zu sehen gewesen, nicht mehr transparent überlappen, sondern sich wie zwei eigenständige Personen motivisch gegenseitig überschneiden. Mit verändertem, nämlich vom Hoch- ins Querformat übertragenem Ausschnitt porträtierte sich Castelli auf diesen Bildern als zwei schräg von hinten in der Hocke gesehene Bildfiguren, die dem Betrachter ihren nackten Hintern entgegenstrecken (Abb. 746 f). Hinweise darauf, daß diese Selbstbildnisse „japanisch“ gemeint sind, gibt es auf diesen Doppelselbstporträts nicht. Auf dem *Doppelportrait Luciano* Abb. 746 werden die Figuren und ihr Hintergrund ähnlich ornamental aufgefaßt wie auf dem Doppelbildnis *Salomé + Luciano* von 1979/80 (Abb. 718) und in ihren Binnenbereichen mit rhythmisch zu einander sich verhaltenden Farblinien ausgefüllt, welche die Figuren und den Hintergrund in eigenständige, wie magnetische Pole zu einander sich verhaltende Kraftfelder gliedern. Im Binnenbereich der Figuren leiten sich die Bewegungsrichtungen der Pinselzüge vom natürlichen Oberflächenrelief der nackten Körper ab, im Hintergrund von den Bewegungsrichtungen der Falten der dort an der Wand befestigten Folie. Koloristisch lebt das Gemälde ganz von dem Spannungsverhältnis der Farben untereinander. Die linke Bildfigur wurde, abgesehen vom Schwarz der Haare und der Gummistrümpfe sowie abgesehen von einigen roten Akzenten, in ihrem Binnenbereich mit rosa, grünen und weißen Linienbewegungen wiedergegeben, die rechte Bildfigur mit rosa, gelben und weißen Linien. Mit dem Gelb der rechten Figur korrespondiert das Gelb im Hintergrund am linken Bildrand und mit dem Grün der linken Figur das Grün im Hintergrund rechts oben. Die Schattenzone zwischen den Bildfiguren wurde mit schwarzen und blauen Pinsellinien auf weißem Grund ausgeführt. Auf dem gleichnamigen Gemälde Abb. 747 erscheint die strenge Rhythmik des ersten Bildes gebrochen und stattdessen in lockere Pinselbewegungen aufgelöst. Das Kolorit der linken Figur unterscheidet sich jetzt nicht mehr vom Kolorit der rechten – beide bilden vor dem in schwarze und gelbe Bewegungen aufgelösten Hintergrund eine nicht zu trennende Einheit. Die Farbe wurde jetzt fließender aufgetragen, der Pinsel weicher und dynamischer geführt, mit stärkerem expressivem Ausdruck, so daß sich deutlich stärker als auf dem zuerst genannten Gemälde zahlreiche Kleckse und Rinnsale über die Leinwand ergossen haben.

Die unmittelbare Vorstufe zu dem japanischen Selbstporträt markiert das dritte Bild dieser Serie: das *Doppelselbstportrait mit Papageien* (Abb. 748). Dort gab Castelli das auf dem Foto gezeigte Motiv ebenfalls im Hochformat wieder, mit lediglich oben und unten gegenüber der fotografischen Vorlage etwas enger gefaßtem Ausschnitt, so daß am unteren Bildrand die Getas mit ihren Auflageflächen für die Füße zu sehen sind. Die Holzschuhe alleine sind es allerdings nicht, die das Selbstbildnis des Künstlers als das eines Japaners vorbereiten. Der Hintergrund ist es vielmehr, der für uns von Bedeutung ist. Seine gestalterische Behandlung orientiert sich nicht mehr an den Bewegungen der Falten der Lackfolie, sondern wurde abweichend vom fotografischen Ursprungsmotiv mit riesigen Papageienköpfen bestückt. Dabei ging es Castelli auf diesem Gemälde darum, dem

ehedem in Anlehnung des Outfits der Bildfiguren an die Aufmachung von Castelli in seiner Rolle als einer der *Geilen Tiere* eher von den Erscheinungsformen des Punk abstammenden Motiv eine exotische Note zu verleihen. Der Exotismus dieses Bildes steht stellvertretend für das Anderssein der Bildfiguren und für ihre Eingebundenheit in eine fremde, antibürgerliche und in diesem Sinne „exotische“ Welt. Auf dem Gemälde *Doppelsebstportrait mit Papageien* bewältigte Castelli sein Selbstverständnis als exotisches Wesen dadurch, daß er das Fremde und das Außergewöhnliche seines (sub-)kulturellen Hintergrunds durch tatsächlich auch motivisch im Hintergrund gezeigte Papageienköpfe repräsentierte. In einem weiteren Schritt sollte er dieses Selbstverständnis dadurch zum Ausdruck bringen, daß er die Bildfiguren tatsächlich als Exoten definiert, nämlich als Japaner, die bald auch in einem gleichermaßen fernöstlich anmutenden Ambiente erscheinen.

Das *Japanische Doppelsebstportrait* (Abb. 745), zu dem Castelli auf dem Weg der beiden Gemälde *Doppelsebstportrait Luciano* und *Doppelsebstportrait mit Papageien* gefunden hat, zeigt das Selbstbildnis des Künstlers in der bekannten Anordnung als zwei neben einander schräg von hinten gegebene Bildfiguren, die ganz so, wie es auf dem Foto und auf den vorausgegangenen Gemälden zu sehen ist, dem Betrachter ihre nackten Hinterteile entgegenstrecken. Die rechte Figur ist dabei tiefer in die Hocke gegangen als die linke. Sie schaut über ihre linke Schulter hinweg aus dem Bild heraus in die Ferne, während die linke Bildfigur mit über ihre rechte Schulter gerichtetem Kopf dem Betrachter entgegen zu blicken scheint. Genau läßt sich die Blickrichtung der linken Bildfigur nicht bestimmen, denn viel zu skizzenhaft sind deren Augen wiedergegeben, als daß wir mit Gewißheit darüber befinden könnten, ob sie uns entgegen schaut oder seitlich an uns vorbei. Während sich die erste Bildfigur mit beiden Händen ans Gesäß greift und auf diese Weise die Nacktheit ihres Hinterns provokativ zur Geltung bringt, faßt sich die rechte Bildfigur mit ihrer linken Hand an den linken Fuß, was ihrer Hocke eine eher pragmatisch begründete, jedenfalls nicht unmittelbar auf die Provokation des Betrachters abzielende Wirkung verleiht. Gezeigt werden beide Figuren vor dem Hintergrund jener an die Wand applizierten Lackfolie, die hier in einem zarten Rosa wiedergegeben wurde. Ihre Falten wurden in einem lichten Grau skizziert, ebenso die in ihrem Binnenbereich weitestgehend weiß gebliebenen Figuren selbst, deren Umrisse, deren binnengliedernde Konturen und deren partielle Schattierungen gleichermaßen mit hellgrauer Farbe ausgeführt wurden. Lediglich die Augen, im Fall der linken Bildfigur das Nasenloch und der linken Ellbogen, im Bereich der rechten Bildfigur der Mund und die Umrißlinie ihres Rückens sowie in beiden Fällen die Konturen der Gummistrümpfe und deren Binnenbereich wurden mit schwarzer Farbe wiedergegeben. An den Unterseiten der Getas erkennt man jeweils eine mit schwarz-roten Pinselbewegungen markierte kurze Horizontale, die jene Kordel bezeichnet, mit der das schwarze Fußband an den Holzbrettchen befestigt gewesen ist (vgl. hierzu Abb. 741 f). Auch die Umrandung der Augen und die Augenbrauen sind mit roter Farbe wiedergegeben. So wird das Gemälde insgesamt von den Farben Rosa und Hellgrau auf weißem Grund dominiert, wobei dieser milde Dreiklang durch schwarze und rote Akzente kontraststark ergänzt wird.

Eine entscheidende gestalterische Veränderung gegenüber den früheren Bildern und gegenüber der Folie im Hintergrund der fotografischen Motivvorlage findet sich entlang der oberen Formatgrenze des Gemäldes, wo die halbrunden Bogenfalten, wie alle anderen Teile dieses Bildes mit hellgrauer Farbe konturiert, in ihrem Binnenbereich in kraftvollem Rot wiedergegeben wurden. Durch diese farbliche Akzentuierung wirken die Bögen so, als handele es sich bei ihnen um eine vom Hintergrund losgelöste, der Wandfolie vorgeblendete Stoffgirlande, welche die figürliche Szene wie ein geraffter Bühnenvorhang nach oben abschließt. Doch dies ist nicht das einzige rahmende Element auf diesem Gemälde. Entlang der seitlichen Formatgrenzen finden sich in vertikaler Anordnung einige kalligraphisch stilisierte abstrakte Zeichen, von denen das Figuren paar förmlich eingeklammert

wird. Mit ihrer Rahmung links und rechts und dem gerafften Vorhang oben hat sich auf diesem Bild eine Vorführsituation ergeben, die der Szene insgesamt eine theatralische Erscheinungswirkung verleiht.

Links sind es eher schmalpinselig ausgeführte und kleinteilig strukturierte, mit schwarzer Farbe in stark gerundeten Bewegungen wiedergegebene Phantasieschriftzeichen, die das figürliche Motiv rahmen, rechts sehr viel größere, dabei mit breiten Pinseln in schwarzer Farbe, im Schulterbereich und im Bereich des Gesäßes der rechten Figur auch mit roter Farbe wiedergegebene, gleichfalls phantasiegeborene, bewegungsrhythmisch indessen an japanische Schriftzeichen erinnernde Kalligraphien, die ihrerseits von Kreuzformationen oder von diagonalen Zickzackbewegungen mit schwungvoll abgerundeten Spitzen und vertikalen Basislinien getragen werden. Die Analogien dieser vom Künstler frei erfundenen, mit keinen inhaltlichen Bedeutungen besetzten, sondern in erster Linie ästhetisch begründeten Schriftzeichen zu den Schriftzeichen japanischer Holzschnitte ist unübersehbar – und zwar sowohl was die Farben betrifft, mit denen sie ausgeführt wurden (Schwarz und Rot), als auch im Hinblick auf ihre Anordnung an den seitlichen Bildrändern. Auf japanischen Holzschnitten, die Castelli zwar nicht unmittelbar ikonographisch, wohl aber bildtypologisch als Anregung für sein monumentales Gemälde gedient haben, war es üblich, die Figuren durch entsprechende Inschriften namentlich zu benennen. Manchmal geben die an den Bildrändern in vertikaler Anordnung angebrachten Texte auch Gedichte oder literarische Zitate wieder, auf die sich die Szene inhaltlich bezieht. Die Schriftzeichen der japanischen Holzschnitte wurden entweder in den Druckstock geschnitten oder mit dem Tuschpinsel handschriftlich nachgetragen – und zwar meist in schwarzer Farbe. Zusätzlich wurden die Holzschnitte mit Verlagsmarken, manchmal auch mit Zensurstempeln und mit einem Siegel des Künstlers versehen. Auch die Besitzer dieser Druckgraphiken haben ihre Arbeiten in aller Regel mit einem Siegel markiert. Diese Stempel, Siegel und Marken wurden in schwarzer oder in roter Farbe aufgedruckt, so daß sich entlang der peripheren Bildbereiche oft ein Zusammenspiel von Schwarz und Rot ergeben hat, das der Zone entlang des rechten Bildrands auf dem Gemälde von Castelli sehr ähnlich ist. Es zeigt sich, daß die abstrakten Kalligraphien auf seiner Darstellung nicht nur eine rahmende Funktion haben, sondern daß sie die Inschriften fernöstlicher Bilder zitieren und sich als Kompositionselement auf die Erscheinungsästhetik japanischer Holzschnitte beziehen.

Nicht nur die Kalligraphien des Gemäldes von Castelli erinnern an japanische Bilderzeugnisse, auch die ikonographische Behandlung des Motivs an sich und seine gestalterische Umsetzung, insbesondere die koloristische Anlage und die Art der Pinselführung spielen auf die Erscheinungsästhetik japanischer Darstellungen an: was die Betonung der Konturen und das Kolorit angeht teilweise auf japanische Holzschnitte, was die Pinselführung betrifft auf japanische Tuschmalereien. Einige zentrale, für das Gemälde von Castelli bedeutsame Wesensmerkmale der japanischen Kunst seien in einem kleinen Exkurs summarisch zusammengefaßt²¹²:

Charakteristisch für die japanische Malerei, die erst ab dem 6./7. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangte, ist, daß sie bis Ende des 19. Jahrhunderts beinahe ausschließlich mit Tusche und mit dünnflüssigen (aber deckenden) Mineralfarben ausgeführt wurde, die einen geschmeidigen Pinselfluß ermöglichen. Je nach Epoche und Stilrichtung kamen auch Gold und Silber sowie wasserlösliche Pflanzenfarben zum Einsatz. Es hängt mit der Tradition des Zen-Buddhismus und mit dem Einfluß der chinesischen Kultur zusammen, aber auch mit dem Aufwand, der mit der Herstellung der Farben verbunden war, daß sich das Kolorit japanischer Darstellungen auf

²¹² Vertiefend hierzu siehe u.a. Roger Keyes, *The Male Journey in Japanese Prints*, Berkeley, Los Angeles und London 1989; Richard Lane, *Images from the Floating World. The Japanese Print*, Fribourg 1978; Terukazu Akiyama, *Japanische Malerei*, Genf 1961; Jan Fontein und Rose Hempel, *China, Korea, Japan* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 17), Frankfurt am Main 1968; Koji Kamei et al., *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, 32 Bde., Tokio und New York 1972-80; Kampo Yoshikawa, *Sho, Pinselschrift und Malerei in Japan vom 7.-19. Jh.*, Köln 1975 sowie Yoshiaki Shimizu und Carolyn Wheelwright, *Japanese Ink Paintings*, Princeton (New Jersey) 1976.

wenige, bisweilen zart gelichtete Töne beschränkt oder monochrom ausgeführt wurde. Für den Farbauftrag benutzte man weiche, buschig verklammerte, vorne jedoch spitz zulaufende langhaarige Pinsel, die sowohl für feine Umrißlinien als auch für die malerischen Lavis geeignet waren. Gleich, ob sie landschaftliche oder figürliche Sujets zeigen, meist sind die Motive der Darstellungen der japanischen Kunst durch ihre Umrisse definiert. Diese Umrisse können, je nach Epoche und Stilrichtung, mit kantigem und manchmal in sich gebrochenem Duktus erscheinen oder aber in elegant geschwungenen Kurven. Sie wurden meist mit schwarzer Tusche ausgeführt, während die Binnenbereiche gestalterisch ausgespart, mit wäßrig verdünnter Tusche oder bunten Mineral- und Pflanzenfarben laviert wurden.

Was die Binnenbereiche der Bildelemente angeht, so wurden sie, sofern sie gestalterisch nicht ausgespart geblieben sind, farblich entweder nur sparsam akzentuiert oder aber – ganz im Gegenteil – zum vollständig ausgemalten monochromen Farbfeld verflacht. Überhaupt arbeitet die japanische Kunst stark mit der Fläche. Nicht nur der japanischen Holzschnittkunst, auch der japanischen Malerei sind tiefenräumliche Effekte selbst dann, wenn raumgreifende Motive gezeigt werden – etwa eine weit reichende Naturlandschaft oder großräumige Interieurs – eher fremd. Erst mit dem Einfluß der europäischen Kunst änderte sich dies bisweilen. Ansonsten drängen in der japanischen Kunst sämtliche Bildgegenstände gleichberechtigt nach vorne und verbreiten sich dort in einer beinahe körperlosen, für das europäische Auge geradezu folienhaften Flachheit. Volumen gebende Schraffuren oder konisch sich nach hinten verzügende Fluchtlinien gab es in der japanischen Kunst ursprünglich nicht. Auch auf die gestalterische Behandlung der Licht-Schatten-Verhältnisse, durch die sich Plastizität der Bildgegenstände gestalterisch unterstreichen ließe, wurde auf japanischen Darstellungen meist vollständig verzichtet. Es handelt sich bei den in aller Regel auf Papier ausgeführten und oft ganz gezielt mit dem Flächencharakter und mit der Eigenfarbe des Papiers arbeitenden Gemälden, Pinselzeichnungen und Holzschnitten der japanischen Kunst um stark von der Linie getragene, dabei graphisch stilisierte und den Bildraum sowie die einzelnen Bildgegenstände verflachende Darstellungen, die sich überdies auch im Motivischen ganz auf das Wesentliche konzentrieren. Auf die Wiedergabe eher unwichtiger Details wurde in der traditionellen Kunst des Fernen Ostens weitestgehend verzichtet.

Typisch für die Ikonographie der ostasiatischen Kunst sind auch die ausschnitthaft wiedergegebenen, nicht selten jäh von den Bildrändern überschrittenen Ansichten landschaftlicher oder figürlicher Motive, die überdies nicht selten aus ihrem szenischen Kontext herausgelöst und als vereinzelte Motive auf der Bildfläche wiedergegeben werden. Selbst dann, wenn mehrere Bildfiguren in einem interaktiven Handlungszusammenhang stehen, etwa Reisbauern bei der Arbeit auf dem Feld gezeigt werden oder eine Gruppe mit einander flüsternde Kurtisanen, erscheinen sie doch merkwürdig beziehungslos neben einander und wie akkumulativ zusammengefügt. Das gilt übrigens nicht nur für figürliche Motive, sondern auch für Landschaften, beispielsweise für die Darstellung eines Flusses, der von einer Brücke überspannt wird. Mit dem Boden oder mit dem Kissen, auf dem sich eine Figur befindet, mit den Baumzweigen, auf denen ein Vogel sitzt, mit der Tischfläche, auf der sich diverse Gegenstände befinden, sind die betreffenden Bildelemente eigentümlich unverbunden. Ohne „Bodenhaftung“ wirken sie nicht selten wie eine Collage. Dabei ist häufig zu beobachten, daß alle Bildgegenstände mit der gleichen Sorgfalt bearbeitet wurden und egal, ob für das Bildgeschehen von zentraler oder eher nebensächlicher Bedeutung, gleichwertig neben einander stehen.

Die Bilder der japanischen Kunst zeigen landschaftliche oder figürliche Motive, illustrieren mythologische Überlieferungen oder schildern Genreszenen aus der Welt des höfischen Lebens und der bürgerlichen Gesellschaft. Großer Beliebtheit erfreuten sich Darstellungen mit Motiven aus dem Leben in den Amüsiermeilen der

japanischen Großstädte, allen voran den Vergnügungsvierteln der Stadt Edo (heute Tokio). Die Darstellungen aus der Zeit von 1603 bis 1868 (= sog. Edo-Zeit, manchmal auch Tokugawa-Zeit genannt) bezeichnet man als *Ukiyo-e*: als Bilder von der „fließenden“, will heißen unbeständigen, vergänglichem, ganz auf das Hier und Jetzt des Augenblicks ausgerichteten Welt. Auf diesen Bildern wurde alles gezeigt, was mit den Vergnügungen jener Zeit und dem Leben der Geishas zu tun hatte: tanzende, schauspielernde und musizierende Menschen, Männer und Frauen beim Teetrinken, die Zeremonien rund um die Zubereitung des Tees, badende, spielende oder lesende Figuren, aufwendig kostümierte Geishas beim Ausführen ihrer Hünde, tratschende und kichernde Frauen, herumstehende oder sonstwie auf Kundschaft wartende Kurtisanen usw. Auch intime Szenen blieben auf den Bildern des *Ukiyo-e* nicht ausgespart.

Eine besondere Bedeutung hatte in der japanischen Kunst die Porträtmalerei. Bisweilen waren es Mönche und Priester, die naturgetreu abgebildet wurden, vor allem aber Schauspieler in verschiedenen ikonographischen Zusammenhängen: im Kopfbildnis, im Brust- oder Büstenporträt oder als ganzfigurige Darstellung. Dabei wurden die Heroen der Schauspielkunst selten in authentischer Referentialität wiedergegeben. Meist sind sie in voller Montur mit Maske und rollenspezifischen Kostümen zu sehen, bisweilen auch mit charakteristischen, aus ihren berühmtesten Rollen abgeleiteten Verhaltensmustern. Gerade bei dieser letzten Gruppe handelt es sich nicht um bloße Schauspielerporträts im herkömmlichen Sinn, also um das Bildnis eines Mimen in kostümischer Aufmachung, sondern um echte Rollenporträts, die sich als Hommage an die schauspielerischen Fähigkeiten des Porträtierten nicht mit dessen eigener Persönlichkeit beschäftigen, sondern mit dem Charakter der Rolle, die er übernommen hat, und mit den Wesensmerkmalen jener Bühnenfigur, die er so überzeugend darzustellen vermag. Nur selten wurde der Schauspieler mit seinem imposanten mimischen Ausdruck allerdings tatsächlich in der Umgebung eines Theaters oder gar auf der Bühne wiedergegeben. Meist wurde er aus dem szenischen Zusammenhang der Bühne herausgelöst und vor monochrom ausgemaltem, motivisch jedenfalls indifferent gebliebenem oder gestalterisch völlig ausgespartem Hintergrund dargestellt.

Charakteristisch für die japanische Kunst ist die Einbindung der Bildfigur(en) in ein Gerüst aus linearen Kompositionsstrukturen – seien es die Konturen einer Architektur, seien es die Umrisse großer Gegenstände (Tische beispielsweise, Spiegel, Truhen oder Stellschirme etc.) oder seien es freilandschaftliche Elemente (etwa die Konstruktionen einer Brücke oder steil nach oben wachsende Pflanzen). Häufiger noch als im Bereich der Malerei läßt sich dieses Prinzip der ikonographischen Verklammerung der Bildfigur auf japanischen Holzschnitten beobachten, wobei auch die seitlich angebrachten Schriftzüge, Siegel und Stempel diese Klammerfunktion übernehmen konnten. Das Gerüst, in das die Bildfigur eingebunden wurde, setzt sich nicht selten sowohl aus orthogonalen als auch aus diagonalen Kompositionslinien zusammen, so daß die Strenge dieser Verklammerung raufenförmig gebrochen wird und der Eindruck einer zwar aufgeräumten und motivisch wohl organisierten, insgesamt jedoch dynamisch bewegten Komposition entsteht. Unterstützt wird diese dynamische Erscheinungswirkung der Szene dadurch, daß sich die Figuren in der japanischen Kunst kaum jemals in der Mitte des Bildes befinden. Meist wurden sie nach rechts oder nach links in die Nähe des Bildrands geschoben und dort nicht selten von der seitlichen Formatgrenze überschritten. Solche jähe Überschneidungen durch die seitlichen, manchmal aber auch durch die oberen oder unteren Bildränder betreffen nicht nur die Hauptfigur, sondern auch einige Elemente des (optisch nach vorne drängenden) Hinter- und die des Vordergrunds. Auf diese Weise wirken japanische Darstellungen auf den westlichen Betrachter oft „unkomponiert“ oder, um es mit einem Begriff aus der Kunst des 20. Jahrhunderts zu belegen, bewußt „dekomponiert“. Lange vor der Erfindung der Fotografie und gedanklich weit entfernt von den theoretischen Überlegungen der Impressionisten, die allerdings nicht zuletzt die-

ser Eigenschaft wegen für japanische Bilder besonders empfänglich gewesen sind, erinnern die Darstellungen der japanischen Kunst mit ihren scheinbar willkürlich gewählten, fragmentarisch wiedergegebenen Ausschnitten eher an beiläufig zustande gekommene Zufallsansichten als an tatsächlich mit Bedacht ausgewählte und bewußt komponierte Bilder. Dies trifft nicht nur, wohl aber in besonderem Maße auf die Darstellungen des *Ukiyo-e* zu und ist der symbolische Ausdruck für das Momentane, „Fließende“ und Vergängliche, aber auch das vermeintlich Unscheinbare des flüchtigen Augenblicks, dem durch seine bildliche Umsetzung Dauerhaftigkeit und eine tiefere Bedeutung verliehen werden.

Auch das *Japanische Doppelportrait* von Castelli zeigt eine scheinbar spontan zustande gekommene Szene. Zwar wirkt sie durch die zum Vorhangmotiv mutierten Rundfalten am oberen Bildrand sowie durch die Einbindung der Figuren in das Gerüst der Kalligraphien an den seitlichen Formatgrenzen theatralisch inszeniert und führt dem Betrachter die provozierenden Posen der Bildfiguren ostentativ vor Augen, andererseits scheinen die Posen der Bildfiguren zugleich aber auch spontan zustande gekommen und wie bei einer Schnapsschußaufnahme in einem eher zufällig gewählten Augenblick festgehalten worden zu sein. Was die formatfüllende Platzierung der Bildfiguren im Zentrum des Gemäldes angeht, so unterscheidet sich diese Komposition freilich von den Darstellungen der japanischen Kunst, doch die Überschneidung der rechten Bildfigur durch die entlang des rechten Bildrands vertikal angeordneten abstrakten Rhythmen und das zwischen diesen Pinselbewegungen und dem rechten Bildrand partielle Aussetzen der gestalterischen Behandlung der Bildfigur erinnert auf subtile Weise durchaus an die Neigung der japanischen Kunst, die Hauptfigur an die Seite zu rücken und durch die seitliche Formatgrenze überschneiden zu lassen. Hier allerdings war es nicht die rechte Figur, die bewußt an den seitlichen Bildrand gerückt wurde, sondern war es, in einer gestaltungsästhetischen Umkehrung des japanischen Dekompositionsprinzips, der seitliche Bildrand, der ins Bildinnere verlagert wurde.

Koloristisch wird das Gemälde von Castelli durch zwei von einander abgeleitete, kompositionsästhetisch einander ergänzende Farbklänge getragen, die sich jeweils aus zwei Tönen zusammensetzen: nämlich aus dem Zweiklang von Rosa und Grau und dem Zweiklang von Rot und Schwarz. Rosa und Grau haben sich unter der Beifügung von Weiß aus den Farben Rot und Schwarz ergeben und werden in ihrer Erscheinungswirkung dadurch zusätzlich gemildert, daß sie an manchen Stellen ausgesprochen dünn-schichtig aufgetragen wurden. Insgesamt wurden das Rot und das Schwarz ebenso wie das Rosa und das Grau zurückhaltend eingesetzt. Sie überziehen die Malfläche bisweilen unter der großzügigen Aussparung des darunter weiß gebliebenen Bildgrunds (insbesondere im Binnenbereich der Figuren) in lapidarer Skizzenhaftigkeit, was das Gemälde gerade auch im Hinblick auf den bewegten Rhythmus der Pinselführung gestalterisch in die Nähe japanischer Pinselzeichnungen rückt. Allerdings – dies ist an dieser Stelle einzuräumen – laufen dem Charakter des Pinselzeichnerischen das überlebensgroße Bildformat zuwider, auf dem das Doppelsebstporträt ausgeführt wurde (240 x 200 cm), sowie das „malerische“ Eigenleben, das die Farbe unter der Wucht des Pinselschlags in zahlreichen Rinnsalen und Tropfspuren auf der Leinwand zu führen begonnen hat. Diese haben sich jenseits der großen, schwungvoll ausgeführten Pinselbewegungen scheinbar willkürlich über der Bildfläche verteilt und lassen den Betrachter die enorme Kraft spüren, mit der Castelli die Darstellung ausführte. Einige bildfremde, nämlich lindgrün getönte Farbsprengsel in der linken unteren Ecke wirken zunächst irritierend und wie versehentlich aufs Bild geraten, repräsentieren aber – und deshalb sind sie bewußt auf die Leinwand gebracht und dort als farbliche Fremdelemente stehen gelassen worden – eben jene energiegeladenen Gesten, mit denen Castelli die Farbe auf die Bildfläche schlug. Die Gradwanderung zwischen den Erscheinungsformen der Malerei und denen der Pinselzeichnung ist als Reminiszenz an japanische Darstellungsmuster zu deuten, insbesondere an die Kunst der Kalligraphie, bei

der im Zustand höchster Konzentration nach vorausgegangener kontemplativer Versunkenheit mit eiligen Bewegungen abstrakte Zeichen aufs Papier gebracht werden. Insbesondere die schwarzen Passagen des Bildes, nicht nur die entlang des rechten Bildrands vertikal verlaufenden breiten Pinselschwünge und die entlang des linken Bildrands deutlich schmäler ausgefallenen abstrakten Zeichen, sondern auch die mit schwarzer Farbe erfolgte Bemalung der Binnenbereiche der Strümpfe spielt, was den Bewegungsfluß des Pinsels und die eruptive Kraft des Duktus angeht, auf die Erscheinungsformen der japanischen Kalligraphie an.

Ein weiterer Aspekt der Hinwendung Castellis zu den Gestaltungsformen der japanischen Kunst ist die Beschränkung des Bildes auf einige wenige Farben. Dabei wurde das Motiv an sich ganz so, wie es aus der japanischen Kunst bekannt geworden ist, im wesentlichen durch seine Umrisse definiert und anschließend mit breit geführtem Pinsel laviert. Angesichts der Größe des Bildes mag es eigentümlich erscheinen, im Zusammenhang mit der hier zum Einsatz gebrachten Farbe von „Lavierungen“ zu sprechen, doch das Prinzip, das Castelli auf dem Doppelselbstporträt zur Anwendung brachte, nämlich die Akzentuierung eines über seine Konturen definierten Motivs mit dünnflüssig aufgetragener Farbe, ist dem einer lavierten Umrißzeichnung nicht unähnlich – nur daß es hier aufs überlebensgroße Bildformat übertragen wurde. Allerdings – und darin unterscheidet sich das Gemälde von Castelli gegenüber den Darstellungen der japanischen Kunst – wurden die Konturen diesmal nicht mit schwarzer Farbe ausgeführt, sondern überwiegend in Grau. Schwarz erscheinen hier lediglich die Umrisse der auch in ihren Binnenbereichen schwarz ausgefüllten Strümpfe sowie der Bereich des linken Ellbogens der links gezeigten Figur, ferner – um diesen optisch vom Hintergrund abzugrenzen – die Konturen des Rückens der rechten Figur sowie die Konturen ihrer Augen und einige Haarsträhnen. Auch der Mund der rechten Bildfigur wurde mit schwarzer Farbe umrissen, allerdings geht hier die Kontur in das Rot der Lippen über, so daß sie nicht wirklich wie eine zuvor ausgeführte Umrißzeichnung erscheint, sondern eher wie eine Schattierung. Alle anderen Konturen, sowohl die der Figuren als auch die der Falten im Hintergrund, wurden – mit Ausnahme einiger Pinselstriche oberhalb des Rückens der rechten Figur – mit grauer Farbe wiedergegeben.

Betrachtet man das Kolorit des Bildes etwas genauer, fällt die Dominanz der Farben Schwarz und Rot ins Auge, die infolge ihrer intensiveren Erscheinungswirkung trotz der gegenüber den Farben Rosa und Grau quantitativ verminderten Verteilung optisch die Bildfläche beherrschen. An diesem Kontrast, zumal auf weißem Grund ausgeführt sowie von Grau und Rosa begleitet, ist an sich nichts Außergewöhnliches, findet er sich auf den Darstellungen von Castelli aus der Zeit Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre in verschiedenen motivischen Zusammenhängen doch verschiedentlich wieder – sei es auf den Frauenbildern (z. B. Abb. 115, Abb. 197 oder Abb. 462), sei es auf den einfigurigen Selbstbildnissen (z. B. Abb. 102 oder Abb. 724), sei es auf den Selbstporträts des Künstlers an der Seite von Salomé (z. B. Abb. 715 und Abb. 720) oder sei es etwa auf den Porträts der *Geile Tiere*-Musiker (z. B. Abb. 593 oder Abb. 598 f). Im Zusammenhang mit den „japanischen“ Bildern kommt der Kombination von Schwarz und Rot auf weißem Grund jedoch eine ganz besondere, nicht bloß gestaltungsästhetisch begründete, sondern symbolische Bedeutung zu, die sich uns dann erschließt, wenn wir einen Blick auf das unmittelbar nach dem *Japanischen Doppelselbstportrait* geschaffene Selbstbildnis *Luciano guckt auf Japan* (Abb. 750) werfen oder – noch augenscheinlicher – auf die allerdings erst 1987 entstandene Darstellung *Japanischer Rückenakt* (Abb. 749). Dort nämlich ist die jeweils mit schwarzer Farbe im Umrißlinienstil auf weißem Grund wiedergegebene Bildfigur vor einer roten Scheibe zu sehen, die sich mit ihrer weißen Grundfläche auf die japanische Flagge bezieht. Auf *Luciano guckt auf Japan* sieht man den roten Kreis rechts neben der Bildfigur in die Umrisse des südöstlichen Zipfels der japanischen Hauptinsel Honshu eingezeichnet, auf dem *Japanischen Rückenakt* ist der Bildträger selbst die ins Hochformat transferierte japanische Landesfahne, vor der

die weibliche Aktfigur mit ihren hoch gesteckten Haaren wie eine Allegorie erscheint. Rot auf Weiß steht auf den japanischen Bildern von Castelli für Japan. Den Kontrast von Rot und Weiß durch Schwarz zu einem Dreiklang zu erweitern heißt seine Leuchtkraft (und damit seine Wirkungsintensität) zu steigern und im Zusammenspiel mit der expressiv auf die Bildfläche gebrachten Ausdrucksmalerei zugleich auf japanische Tuschzeichnungen anzuspielen. So beziehen sich die japanischen Bilder von Castelli nicht nur inhaltlich, sondern auch formalgestalterisch auf Japan und die Kunst des Fernen Ostens. Schwarz und Rot auf weißem Grund sollte als Kolorit für die „japanischen“ Bilder von Castelli kanonisch werden. Rosa und Grau, hier noch als Weißmischungen aus den Rot und Schwarz abgeleitet und als zarte Valeurs im Sinne farblicher Modulationen eingesetzt, hingegen sollten aus den Darstellungen dieses Themenkreises allmählich verschwinden.

Nicht nur im Formalgestalterischen bezog sich Castelli mit dem *Japanischen Doppelselbstportrait* auf die Kunst des Fernen Ostens. Auch die ikonographische Umsetzung des Motivs weist einige charakteristische Merkmale auf, die auf japanischen Darstellungen häufig zu sehen sind. Da wäre als erstes der enge Ausschnitt des Bildes zu nennen, der die figürliche Szene mit ihrem bühnenartigen Hintergrund jäh durch die Formatgrenzen überschneidet. Allerdings – und darin unterscheidet sich die Darstellung von Castelli gegenüber den Bildern der japanischen Kunst – wurden die Figuren hier formatfüllend ins Bild gesetzt und als Hauptgegenstand bzw. als optisches Zentrum durch die umliegenden Formatgrenzen eng umschlossen. Auf jene eigentümliche Verschiebung der Bildfiguren in die Nähe des einen oder anderen Bildrandes bzw. die Überschneidung der Bildfiguren durch die benachbarte Formatgrenze, die in der japanischen Kunst so häufig zu beobachten ist, wurde hier indes verzichtet. Statt die Figuren an einen der seitlichen Formatgrenzen zu rücken, erzeugte Castelli allerdings einen ähnlichen Effekt dadurch, daß er die rechte Bildfigur durch die am rechten Bildrand angeordnete, breitpinselig ausgeführte abstrakte Kalligraphie motivisch hat überschneiden lassen. Auf tiefenräumliche Effekte hat Castelli, japanischen Darstellungen vergleichbar, vollständig verzichtet. Er zeigt die Bildfiguren vor einer kurz hinter ihnen aufragenden Wandfläche. Von der „stürzenden Perspektive“, wie sie in der japanischen Kunst gebräuchlich ist, machte Castelli jedoch keinen Gebrauch. Stattdessen ordnete er die Szene im unmittelbaren Vordergrund des Bildes an – die Figuren ebenso wie die dahinter aufragende Wandfläche. Auf die optische Einbindung der Bildfiguren in ein strenges kompositorisches Gerüst bezog sich Castelli indes durchaus. Sie erfolgte über die entlang der seitlichen Formatgrenzen vertikal angeordneten Kalligraphien, entlang des oberen Bildrandes durch die rot akzentuierten Bogenfalten und entlang des unteren Bildrandes durch die links gesetzte Signatur des Künstlers („Luciano Castelli Berlin 1980“) sowie durch den Rhythmus der unter den Holzsohlen erkennbaren Schnüre, die der Komposition nach unten hin optischen Halt verleihen. Alles in allem folgte die Verklammerung der Bildfiguren einem gegenüber der japanischen Kunst mit ihren dynamischen Kompositionen deutlich strenger organisierten, orthogonal ausgerichteten Grundgerüst.

Der Typus, dem das Doppelselbstporträt von Castelli in der japanischen Kunst entspricht, ist der des Schauspielerporträts auf der Bühne. Castelli zeigt sich in der Ausübung einer Rolle, die er sowohl durch seine kostümische Aufmachung und durch das geschminkte Gesicht als auch durch sein Verhalten ausfüllt. Dabei beziehen sich seine provokativen Posen gezielt auf die Anwesenheit eines Betrachters. Es ist keine alltägliche Szene, die hier dargestellt wird. Sie wurde dem realweltlichen Kontext entzogen und in eine bühnenartige Umgebung eingebettet, die infolge der gestalterischen Umdeutung der Lackfolie zum Vorhang ihren theatralischen Charakter erhält. Gezeigt werden die Bildfiguren innerhalb eines fiktiven szenischen Handlungszusammenhangs, dessen inhaltliche Bedeutung dem Betrachter allerdings verschlossen bleibt. Anders als auf den Schauspielerporträts des Fernen Ostens, wo dem theatergeschulten Publikum die inhaltliche Bedeutung der Rolle und der

szenische Ausschnitt durchaus geläufig war, bleibt die inhaltliche Bedeutung auf dem Doppelselbstporträt von Castelli im Hinblick auf den Handlungszusammenhang der Szene und ihr Stellenwert innerhalb des dramaturgischen Ablaufs indifferent. Literarische Quellen liegen ihr nicht zugrunde. Es ist – wie oft auf den Bildern von Luciano Castelli – die Aufgabe des Betrachters, die zum Bild gehörende Geschichte selbst zu erfinden. Anders, als es bei den japanischen Schauspielerporträts der Fall ist, dient das Doppelselbstporträt von Castelli nicht dazu, dem Betrachter die mimischen Fähigkeiten des Porträtierten vorzuführen. Es ist nicht als Hommage an sein schauspielerisches Können gedacht und an die Fähigkeit des Schauspielers, eine vorgegebene Rolle mit expressivem Ausdruck überzeugend zu verkörpern. Vielmehr verstand Castelli sein Doppelselbstporträt als Einladung an den Betrachter, sich Kraft seiner Phantasie in eine exotische Welt hinein zu träumen, gerade so, wie sich der Künstler selbst zuvor in eben diese exotische Welt hinein geträumt hat.

Damit sind wir bei der Funktion des gemalten Selbstporträts angelangt, das sich von der fotografischen Selbstinszenierung dadurch unterscheidet, daß das tricktechnisch zur zweifigurigen Bildanlage gewandelte Motiv ikonographisch zu einer homogenen Einheit verschmolzen ist. Die auf dem Foto erkennbaren unterschiedlichen Ausprägungsgrade der physischen Präsenz der Figuren wurde auf dem gemalten Bild nivelliert, ihre transparente Überlappung durch eine natürliche perspektivische Überschneidung mit einem Davor und Dahinter ersetzt. Auf diese Weise entstand, obschon die Bildfiguren unschwer als das doppelte Selbstporträt des Künstlers zu erkennen sind, der Eindruck, als wären sie tatsächlich so, wie sie hier neben einander erscheinen, vom Künstler gesehen worden. Aus der spielerisch ersonnenen, trickfotografisch vergegenwärtigten Fiktion ist eine motivisch objektivierbare Bildwirklichkeit geworden. Und doch steht hinter dieser Bildwirklichkeit nichts anderes als die Umsetzung einer phantasiegeborenen Imagination. Das gemalte Bild erweist sich als das Produkt des Spieltriebs des Künstlers und seiner Vorstellungskraft, mit der er sich in eine andere Welt hinein träumt und die er Kraft seiner Bilder auch für andere sichtbare Wirklichkeit werden läßt.

Ähnliche Kriterien wie für das *Japanische Doppelselbstportrait* gelten auch für das kurz darauf entstandene Selbstbildnis *Luciano guckt auf Japan* (Abb. 750) – und zwar sowohl was die gestalterische Behandlung des Bildes betrifft als auch im Hinblick auf die ikonographische Umsetzung des Motivs an sich. Was dieses Selbstbildnis von dem zuvor geschaffenen Doppelselbstporträt unterscheidet, sind die arbeitsmethodischen Voraussetzungen, unter denen es zustande gekommen ist. Wohl liegt auch dieser Darstellung eine fotografische Selbstinszenierung des Künstlers zugrunde (Abb. 751), allerdings zielte diese Selbstinszenierung bereits von Anfang an darauf ab, die Bildfigur in der Rolle eines Japaners wiederzugeben, während das zuvor geschaffene *Japanische Doppelselbstportrait* als assoziativ und spielerisch entstandene inhaltliche Modifikation der ursprünglich in anderem thematischem Zusammenhang geschaffenen fotografischen Bildvorlage zu sehen ist. Nicht genug, daß sich Castelli diesmal eigens für die Anfertigung der fotografischen Motivvorlage mit rosa bemalten Fingerlingen aus Papier ausgestattet hat, wie sie von den Tänzerinnen des ostasiatischen „Fingertanzes“ benutzt werden, nein, er bemalte auch sein Gesicht nach Art der Masken des japanischen Nô-Theaters mit weißer Farbe und schuf sich – überwiegend mit Schwarz auf weißem Grund an die Atelierwand gemalt – eine „japanische“ Kulisse mit Bambusstäben und der charakteristisch getrimmten Krone einer japanischen Schirmfichte im oberen Hintergrund sowie den Umrissen der japanischen Hauptinsel Honshu im unteren Bereich des Hintergrunds (Abb. 751). Die Pose, die Castelli vor dieser Kulisse eingenommen hat, ist der Pose der Bildfiguren auf dem *Japanischen Doppelselbstportrait* nicht unähnlich: Erneut ist er leicht in die Hocke gegangen und streckt er dem Betrachter das nackte Gesäß entgegen. Allerdings zeigt er sich dabei schräg von der Seite, so daß seine Beine und das Gesäß im Dreiviertelprofil nach links, sein Oberkörper gar in beinahe strikter Seitenansicht nach links zu sehen sind. Dabei

hat sich Castelli so tief nach unten gebückt, daß das Gesäß als höchster Punkt seines fast nackten Leibes provokativ in die Höhe ragt.

Bekleidet ist Castelli auf dem Foto wie auf dem gemalten Bild lediglich mit einer schwarzen Strumpfhose, die er sich bis zu den Kniekehlen herunter gezogen hat. Der Hosenbund schnürt dabei die Knie so dicht an einander, daß sie beinahe wie gefesselt erscheinen. Zwischen die zusammengepreßten Oberschenkel hat Castelli seine beiden Arme geschoben. Mit überkreuz genommenen Händen faßt er sich kokett ans Gesäß, wobei die linke Hand die rechte Hälfte und die rechte Hand die Mitte des Gesäßes bedeckt. Obschon diese Handhaltung graziös wirkt und so, als wäre sie mit den fächerartig gespreizten Fingern einigen entsprechenden Bewegungen des japanischen Fingertanzes entlehnt, handelt es sich hierbei um eine spontan entwickelte Geste. Zusammen mit der gebückten Körperhaltung betont sie die erotische Reizwirkung der Bildfigur und ihres nackten Gesäßes. Zugleich wirkt diese Geste wie eine Paraphrase auf *The Prayer* von Man Ray²¹³, dessen Handhaltung Castelli in ähnlich kontemplativem Bedeutungszusammenhang motivisch variiert. Daß sich Castelli mit seiner Geste tatsächlich an dem Foto *The Prayer* orientierte, belegt eine etwas später entstandene Selbstaufnahme von 1982, die das bei Man Ray schräg von der Seite gezeigte Motiv in nahezu identischem Ausschnitt und in beinahe den selben umräumlichen Verhältnissen wiedergibt (Abb. 753). Worin sich das Foto von Castelli gegenüber der Ablichtung von Man Ray allerdings deutlich unterscheidet, ist das rote Tuch, das sich Castelli nach der Art eines japanischen Sumo-Ringers um seine Lenden gebunden hat. Dessen rote Farbe spielt auf die japanische Landesfahne an und definiert in diesem Sinne die Bildfigur mit ihren langen Fingerlingen aus Messing als Japaner.

Von der heruntergelassenen Strumpfhose abgesehen, die ihrerseits die Nacktheit des Künstlers in seiner Rolle als Japaner eher betont als bedeckt, ist die Bildfigur völlig unbekleidet. Daß Castelli seine Selbstinszenierung bereits bei der fotografischen Ablichtung als die eines Asiaten verstanden wissen wollte, zeigen nicht nur die Fingerlinge, die er sich auf die Kuppen gesteckt hat, sondern zeigt insbesondere das Gesicht, das er nach der Art der Schauspieler des japanischen Nō-Theaters schminkte. Es ist in Kabuki-Manier mit weißer Farbe bemalt, weist seitlich der äußeren Augenwinkel eine rosa Verlängerung der Augenschlitze auf und zeigt in elegant geschwungenen schmalen Linien lang gezogene Augenbrauen, die ebenfalls mit Rosa ausgeführt wurden. Auch die Lippen sind rosa bemalt und, was dem westlichen Betrachter befremdlich erscheinen mag, der Kabukiart allerdings durchaus entspricht: die Nasenlöcher. Die Augen selbst wurden mit schwarzen Konturen umrandet und auf diese Weise optisch vergrößert. Mit konzentriertem Blick und regungslosem Gesichtsausdruck schaut Castelli vor sich auf den Boden. Durch die Verknappung des Bildausschnitts wird dem Blick seine Zielrichtung genommen und wirkt der Augenausdruck der Handlungsfigur jetzt so, als würde sich ihr Blick unter schweifenden Gedanken im Nichts verlieren. Statt *Luciano guckt auf Japan* könnte das Foto bzw. das nach ihm geschaffene Gemälde auch heißen: *Luciano denkt an Japan*.

Der motivische Ausschnitt ist auf dem Gemälde noch enger gewählt als auf dem Foto. Die Leinwand wird dort ganz von der Figur beherrscht. Links wird das Gesäß – ebenso wie auf dem Foto – vom seitlichen Bildrand überschritten. Überschritten wird es aber auch, und darin unterscheidet sich die Leinwand von der fotografischen Motivvorlage, durch den oberen Bildrand, der jetzt oberhalb der Figur nur noch einen knappen, durch seine motivische Fragmentierung kaum mehr gegenständlich zu identifizierenden Ausschnitt des Hintergrunds zu erkennen gibt. Dort sieht man nur noch einige horizontale, dicht über einander gelagerte Pinsellinien, die sich motivisch von jenem auf dem Foto erkennbaren schwarzen Sockel herleiten, über welchem die vertikal angeordneten Bambusstäbe errichtet wurden, sowie in vertikaler Anordnung einige von oben ins Bild ragende Kurzlini-

²¹³ Man Ray, *The Prayer*, 1930, Schwarzweißfoto (Silbergelatineabzug), 24 x 18 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

en, die ihrerseits die Bambusstäbe repräsentieren. Wie genau sich Castelli dabei an die fotografische Vorlage gehalten hat, zeigen die leicht gebogenen Kurzlinien oberhalb der Schulter der Bildfigur, die auf der bemalten Atelierwand ihre exakte motivische Entsprechung finden. Die über dem Rücken entlang der oberen Formatgrenze markierte schwarze Horizontale gibt mit ihrer gekurvten Silhouette die untere Kontur der Schirmfichte wieder, die auf dem Foto als auf die Wand gemalte Kulisse zu erkennen ist. Der Schatten, den die Figur des Fotos auf die Rückwand wirft, wurde auf der Leinwand durch eine schmale Kontur wiedergegeben. Sie findet sich sowohl neben dem rechten Bein der Bildfigur als auch zwischen den beiden Beinen an eben jenen Stellen, an denen auch der Schlagschatten auf dem Foto seine Silhouette hat. Ausgeführt indessen wurden diese Schlagschatten nicht. Auch die Binnenbereiche der Figur sind so weiß geblieben wie die Leinwand selbst. Lediglich ihre Konturen wurden mit halb trockenem Pinsel wiedergegeben – skizzenhaft, wie es scheint, aber doch so treffend, daß sich beinahe jede Höhlung und Wölbung der Kontur an exakt jener Stelle befindet, an der sie auch auf dem Foto zu sehen ist.

Während der Bildausschnitt auf der Leinwand gegenüber der fotografischen Motivvorlage im oberen Bereich deutlich verengt wurde, wurde er nach rechts etwas erweitert – nicht stark, aber doch so, daß zwischen dem Kopf der Figur und der seitlichen Formatgrenze genügend Platz entstanden ist, eine Spannung aufzubauen, die sich zwischen der Bildfigur mit ihrem nach unten gerichteten Blick und der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds mit dem Umriß der jetzt in einem weiter gefaßten Ausschnitt sich entfaltenden japanischen Insel Honshu ergeben hat. Entlang des rechten Bildrands zog Castelli eine gegenständlich indifferent gebliebene schwarze Senkrechte, die das figürliche Motiv und die gestalterische Behandlung des Hintergrunds nach rechts abschließt. Diese Senkrechte markiert einerseits in aller Deutlichkeit das motivische Ende des Bildes und knüpft andererseits an die kompositionsästhetische Einbindung der Bildfigur in ein geometrisches Liniengerüst an, wie es für die Darstellung menschlicher Figuren auf japanischen Bildwerken charakteristisch ist. Doch diese optische Verklammerung der Bildfigur in ein rechts durch die schwarze Senkrechte, links durch das jähe Ende des Bildausschnitts gebildetes Liniengerüst, dessen vertikale Ausrichtung durch horizontale Strukturen im Hintergrund ein harmonisches Gegengewicht erhält, ist nicht die einzige Anlehnung des Künstlers an die Bildästhetik der Darstellungen der japanischen Kunst. Es finden sich auf *Luciano guckt auf Japan* noch weitere ikonographische wie formal-gestalterische Anlehnungen an die Bildsprache des Fernen Ostens – sowohl an japanische Holzschnitte als auch an japanische Tuschzeichnungen, deren fließender Duktus Castelli ins monumentale Bildformat übertrug. Zu den ikonographischen Anlehnungen zählen das Hinterfangen der Bildfigur durch einen unräumlich flach wirkenden Hintergrund, der sich unmittelbar hinter der Figur befindet, und das Verschieben der optischen Zentren des Bildes (hier des nackten Gesäßes einerseits und des zwischen dem Kopf der Figur und der Insel Honshu entstandenen Spannungsverhältnisses andererseits) aus der mathematischen Mitte heraus hin zu den Randzonen. Zu den formal-gestalterischen Anlehnungen zählen neben dem fließenden, zwar gegenständlich gebunden gebliebenen, doch hinsichtlich seiner expressiven Kraft und im Hinblick auf die aus der Vehemenz des Bewegungsflusses heraus auf die Leinwand geklatschten Tropfspuren und Rinnsale in einigen Passagen an die Pinselführung kalligraphischer Bilder erinnernden Duktus die Betonung der Linie, aus der heraus sowohl die Figur an sich als auch die gestalterische Behandlung des Hintergrunds geschaffen wurde, ferner der flächige Charakter der durch die Umrißlinien ausgeschiedenen Binnenbereiche, mehr noch: deren farbliche Aussparung zugunsten des Weiß des Bildgrunds als eigenständigem „Farbwert“, weiter der Verzicht auf die Modellierung des organischen Oberflächenreliefs der Figur und auf ein gestalterisches Herausarbeiten der Licht-Schatten-

Verhältnisse sowie die Beschränkung des Kolorits auf das Schwarz der Umrißzeichnung und einige wenige, mit Bedacht eingesetzte rote Akzente auf ansonsten in weiten Bereichen unbehandelt gebliebenem weißem Grund.

Die gestalterischen Mittel, die Castelli hier zum Einsatz brachte und die, vergleichbar den gestalterischen Mitteln der japanischen Kunst, keine Korrekturen zulassen, konzentrieren sich ganz auf das Wesentliche – sowohl was die Anzahl und den Richtungsverlauf der Pinselzüge angeht als auch im Hinblick auf den Einsatz der Farbe. *Luciano guckt auf Japan* ist ein Bild, dessen Ausführung an die Konzentration des Zen-Buddhismus anknüpft und an die strengen, von der Linie getragenen gestalterischen Mittel der japanischen Kunst. Auf dem überlebensgroßen Bildformat von 200 x 240 cm verschwistern sich die Stilelemente der japanischen Tuschemalerei mit der expressiven Kraft der Malerei der *Neuen Wilden*. Die auf diese Weise neu gewonnene Stilsprache erlangt auf dem monumentalen Bildgeviert trotz (oder gerade wegen) der Beschränkung der gestalterischen Mittel eine Eindringlichkeit, deren kontrollierte Spontaneität, deren impulsiver, lapidarer und zugleich auch bedeutungslastiger Charakter faszinieren. Wie ein gestalterischer Höhepunkt wirkt in diesem Zusammenhang die farbliche Behandlung der roten Scheibe im Inneren der mit breiten Pinselzügen im Hintergrund umrissenen Insel Honshu. Diese rote Scheibe, die sich wiederum auf die japanische Landesfahne bezieht, wurde nicht mit dem Pinsel, sondern mit rotem Lack aus der Sprühdose aufgetragen und knüpft an die Kunst des Graffiti an. Sie bringt gestalterisch auf den Punkt, was sowohl motivisch als auch durch die Rolle des Künstlers als Japaner, was schließlich durch die Machart des gesamten Bildes in gestalterischer wie in ikonographischer Hinsicht zu dessen eigentlichem Thema geworden ist: nicht nur das Rollenspiel an sich und der möglicherweise anekdotisch gemeinte erzählerische Erscheinungszusammenhang der Bildfigur, sondern auch und gerade die Begegnung eines zeitgenössischen Künstlers des Westens mit der traditionellen Kultur des Fernen Ostens.

Dieses quasi-dialogische Aufeinandertreffen zweier Welten ist das eigentliche Thema des Gemäldes *Luciano guckt auf Japan* und der Auseinandersetzung von Castelli mit der Kultur des Fernen Ostens, ja mit exotischen Welten überhaupt. Mit den japanischen Selbstporträts eröffnete sich Castelli einen neuen Themenkreis, der ihn Kraft seiner Phantasie über den gesamten Erdball wandern und ihn dort heimisch werden ließ, wo es ihm und in welcher Rolle es ihm am interessantesten erschien. Aus der Travestie des Künstlers in seiner Rolle als Lucille ist im Lauf der 80er Jahre ein virtuelles Wandern zwischen den Welten geworden, zwischen den Welten und zwischen den Zeiten. *Luciano guckt auf Japan* ist geradezu programmatisch: Ein Blick auf die Landkarte genügt dem Künstler, seine Phantasie in Gang zu setzen und Vorstellungen zu wecken, die ihn selbst zum Japaner werden lassen. Nicht zu einem Japaner im Hier und Jetzt, sondern zu einem Japaner aus traditioneller Zeit, der, nach Kabuki-Art geschminkt und wie ein Bühnentänzer mit Fingerlingen ausgestattet, alles um sich herum vergißt und eintaucht (vgl. hierzu auch die wie zum Kopfsprung ansetzende Körperhaltung der Bildfigur) in die geheimnisvolle Welt der Phantasie.

Das *Japanische Doppelselbstportrait* und *Luciano guckt auf Japan* sind die Gründungswerke des exotischen Selbstporträts von Castelli. Was das Prinzip des Rollenspiels angeht sowie hinsichtlich der Vorstellungskraft, mit der Castelli die Rolle des Japaners ausfüllte, stehen diese Selbstbildnisse in der Nachfolge der Selbstporträts des Künstlers in seiner Rolle als Lucille bzw. aus etwas späterer Zeit als roter Teufel. Es sind Bilder, die die Vorstellungen des Künstlers nach außen transportieren und seine Phantasien von einem anderen Leben für den außenstehenden Betrachter anschaulich machen. Daß sie den Auftakt zu einer ganzen Reihe von Selbstbildnissen in diversen exotischen Rollen markieren, war dem Künstler zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wohl kaum bewußt. Die Zusammenarbeit von Castelli mit Salomé, der seine Leidenschaft für den Kulturkreis des Fernen Ostens teilte, anschließend seine Zusammenarbeit mit Rainer Fetting, mit dem er den Indianerfilm *Room full of*

mirrors drehte, trugen dazu bei, daß sich Castelli auch später immer wieder aufs neue in exotische Rollen begeben hat. Hinzu kamen weitere, teils aus der Zusammenarbeit mit Salomé und mit Fetting abgeleitete, teils eigenständig entwickelte Projekte, bei denen sich der Künstler ebenfalls in exotischen Rollen porträtierte. Japanische, später dann auch chinesische Selbstporträts spielten dabei eine entscheidende Rolle. Sie sollten das Leitmotiv seiner exotischen Selbstdarstellungen werden und finden sich, in aktuelle stilistische Ausdrucksformen eingebunden, auf den Bildern des Künstlers bis in unsere Tage.

Statt am Thema des japanischen Selbstporträts weiter zu arbeiten, widmete sich Castelli zunächst jedoch erneut dem Selbstbildnis an der Seite seines Freundes Salomé. Die jetzt entstandenen Doppelporträts zeigen die beiden Maler auf fotografierten und gemalten Bildern in ihrer Rolle als Zebras (Abb. 151-159 und Abb. 783-789). Auch hatte die Künstler inzwischen die Einladung zur Teilnahme am Performancefestival in Lyon erreicht, deren Beitrag sie durch entsprechende Atelierproben vorbereiten mußten und die Castelli zu einer Serie von Selbstporträts in der Rolle eines Hundes bzw. eines Panthers inspirierte (Abb. 769-780). Bei diesen Selbstbildnissen handelt es sich um motivische Ableitungen der Performance *The bitch and her dog*, bei der Castelli in seiner Rolle als Hund von einer japanischen Geisha (Salomé) an der Leine spazieren geführt wurde (Abb. 161-168). Zu weiteren japanischen Selbstporträts fand Castelli erst nach seiner Zusammenarbeit mit Salomé zurück. So entstanden die nächsten japanischen Selbstbildnisse erst 1982, wobei der Künstler zwar nicht motivisch, wohl aber gestalterisch an seine ersten japanischen Selbstporträts von 1980 anknüpfte.

Auch 1982 dienten Castelli als motivische Vorlagen zu seinen japanischen Selbstbildnissen fotografische Ablichtungen, die er in entsprechender kostümischer Aufmachung und mit geschminktem Gesicht per Selbstauslöser von sich angefertigt hat. Einige Fotos stammen noch von 1980 (z. B. Abb. 752), andere hat er neu von sich aufgenommen (z. B. Abb. 754-756). Sowohl auf den Fotos, die Castelli 1982 als motivische Vorlagen wählte, als auch auf den nach ihnen ausgeführten Bildern fällt auf, daß dem Spiel der Hände eine zentrale Bedeutung zukommt (Abb. 757 ff), ja daß sich Castelli gebärdet wie ein Schauspieler, der mit expressiven Gesten die inhaltliche Bedeutung seiner Rolle in kunstvollen Exaltationen körpersprachlich zum Ausdruck bringt (Abb. 758 ff). Des Künstlers Begeisterung für die tänzerischen Ausdrucksformen des Nô-Theaters und für die körpersprachliche Dramatik der Spiele der Pekingoper schlug sich auf diesen Bildern unmittelbar nieder. Castelli gibt sich auf ihnen nicht wie ein herkömmlicher Japaner, sondern so, als sei er ein japanischer Bühnenkünstler, der mit dramatisch übersteigerten Gesten versucht, seiner Erscheinung ein Höchstmaß an körpersprachlichem Ausdruck zu verleihen. Während das *Japanische Doppelselbstportrait* und *Luciano guckt auf Japan* im Vergleich zu den jetzt entstandenen Selbstbildnissen narrativ wirken, anekdotisch, genrehaft und beinahe so, als handle es sich bei ihnen um die Momentaufnahme eines alltäglichen szenischen Zusammenhangs, erscheinen die 1982 geschaffenen japanischen Selbstporträts mit den artifiziellen Attitüden der Bildfigur kunstvoll choreografiert und ganz auf die Anwesenheit des Betrachters ausgerichtet. In den Gesten, die Castelli dabei vollführt, kulminieren ansonsten in epischer Breite sich entwickelnde Tragödien. Sie finden, so scheint es, im körpersprachlichen Ausdruck der Bildfigur ihren dramaturgischen Höhepunkt. Die Szenen, die Castelli zeigt, wirken wie Schlüsselszenen. Wer sie gesehen hat, glaubt zu wissen, worum es in ihnen geht. Tatsächlich jedoch, und dies ist das Perfidie daran, gibt es diese Bühnenstücke nur in der Phantasie des Künstlers. Die Rollen, die er verkörpert, sind gewissermaßen archetypisch. Erneut ist es die Aufgabe des Betrachters, die zu den Bildern gehörenden Geschichten selbst zu erfinden. Es sind Geschichten, die von niedergeschlagenen und verzweifelten Helden erzählen (Abb. 759), von Angst, Ungewißheit und verzehrender Liebe (z. B. Abb. 757 oder Abb. 761) oder Geschichten von geheimnisvollen Fremden, die den Betrachter mit suggestiver Kraft in ihren Bann ziehen (z. B. Abb. 758 oder Abb.

760). Allein, Exoten sind sie alle: ungewöhnlich, eigentümlich, verwunderlich bisweilen und in ihrer Fremdartigkeit faszinierend zugleich. Sie sind Grenzgänger zwischen den Welten der Phantasie und der Wirklichkeit, Projektionsfiguren der Vorstellungskraft des Künstlers und des Betrachters gleichermaßen. Symbolistische Bedeutungslastigkeit ist ihnen zu eigen, der artifizielle Ausdruck des Präventiösen, aber auch das Lapidare ihrer Existenz, die sich alleine aus dem virtuellen Drama begründet und außerhalb der bildlichen Inszenierung nicht zu bestehen vermag.

Die gestalterische Behandlung der japanischen Selbstporträts von 1982 führt fort, was mit den Selbstbildnissen von 1980 seinen Anfang genommen hat: eine stark von der Linie getragene, farblich auf den Kontrast von Schwarz und Rot auf weißem Grund konzentrierte, um einige graue Akzente erweiterte Malweise, die jetzt noch offener ausgeführt wurde, noch skizzenhafter und dabei noch stärker von den dynamischen Rhythmen fernöstlicher Tuschzeichnungen inspiriert zu sein scheint, als es auf den japanischen Selbstporträts von 1980 bereits der Fall gewesen ist. Am stärksten ist der Einfluß der fernöstlichen Tuschmalerei auf dem Gemälde *Japanisches Portrait (Hand)* spürbar (Abb. 757). Dort scheint sich das teilweise mit halb trockenem Pinsel ausgeführte Motiv in dynamisch bewegte Rhythmen aufzulösen. Aus der Nähe betrachtet, wirken die nicht selten mit gestischer Wucht auf die Leinwand geschlagenen Pinselzüge beinahe abstrakt und erinnern mit ihren Rinnsalen und Tropfspuren an die Ausdrucksformen der Malerei des Action Painting, dessen Hauptvertreter sich im übrigen gleichermaßen durch die fernöstliche Kunst der Kalligraphie zu ihren Bildern haben inspirieren lassen (insbesondere Jackson Pollock und Georges Mathieu). Erst mit einigem Abstand zur Leinwand spinnen sich die einzelnen Pinselhiebe zu einem gegenständlich verifizierbaren Ganzen zusammen, das – eigentümlich genug in seiner Motivik – hinter den gespreizten Fingern der vorgehaltenen Hände das Gesicht des Künstlers porträtgenau zu erkennen gibt. Die roten Fingerlinge, die vor den Augen spitz in die Höhe ragen, mutieren dabei zu blutgetränkten Dolchen, die fächerartig gespreizten Finger zu breiten Gitterstäben, hinter denen der Porträtierte förmlich gefangen zu sein scheint.

Charakteristisch für die japanischen Selbstporträts von 1982 ist auch diesmal die Betonung der Linie. Die Bildfigur selbst wird von einer meist schmal ausgeführten schwarzen Kontur umrissen, ihre Binnenbereiche mit linearen Strukturen versehen und mit etwas breiter gelagerten grauen Pinselzügen abgeschattiert (Abb. 758 ff). Lediglich die Brustwarzen, der Mund, die Augenbrauen, die äußeren Augenwinkel und die langen spitzen Fingerlinge wurden rot wiedergegeben. Sie markieren die neuralgischen Punkte der Bildfigur und beziehen sich farbsymbolisch zugleich auf die rote Scheibe der japanischen Landesfahne. Auch die infolge des motivisch verengten Bildausschnitts oft abstrakt wirkenden, tatsächlich jedoch von der Kulisse einer mit Bambuspavillons und Schirmfichten besetzten Gartenlandschaft abgeleiteten Hintergründe definieren sich mit ihren überwiegend orthogonal ausgerichteten Gitterstäben und den wolkigen Baumkronen ganz durch die Linie (Abb. 759 f). Sie wurden – mit Ausnahme des *Chinesischen Selbstportraits* Abb. 761, dem gestalterisch eine Sonderstellung zukommt – mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführt und nur sparsam mit einigen grauen Pinselbewegungen akzentuiert. Die Pinselführung im Binnenbereich der Bildfigur und im Hintergrund erinnert mehr an eine ins monumentale Bildformat übertragene Pinselzeichnung als an eine flächendeckend vertriebene Pinselmalerei. Gestützt wird dieser Eindruck überdies durch die Betonung der Linie, durch den Verzicht auf flächig ausgebreitete farbliche Modellierungen sowie durch die weiträumig sich entfaltenden gestalterischen Aussparungen der weiß gebliebenen (bzw. weiß grundierten) Bildfläche.

Motivisch konzentrieren sich die japanischen Selbstporträts von 1982 ganz auf die Bildfigur, die von den Formatgrenzen eng umrissen wird. Ganz- oder dreiviertelfigurige Selbstbildnisse, wie sie für die Gründungswer-

ke des japanischen Selbstporträts bei Castelli charakteristisch waren, sind jetzt nicht mehr auszumachen. Stets sind die japanischen Selbstporträts von 1982 halbfigurig oder als Büstenporträts angelegt, im Fall des *Japanischen Portraits (Hand)* gar als nahansichtiges, das Bildformat sprengendes Kopfporträt (Abb. 757). Der Betrachter wird nahe, teilweise sogar extrem nahe an die Bildfigur herangeführt, der emotionale Kontakt zwischen ihm und dem Porträtierten auf diese Weise intensiviert. Fast immer erscheint die Figur vor einer flachen Hintergrundkulisse, die tiefenräumliche Effekte vermeidet und in ihrer bildflächenparallelen Anordnung unmittelbar hinter der Figur in die Höhe ragt. Bemalt ist sie mit orthogonalen Gitterstrukturen und kumulusartigen Umrißformen, die als Bambusrohre eines Gartenpavillons und als kleine Baum- oder Strauchgewächse einer japanischen Gartenlandschaft zu deuten sind und sich erstaunlich genau an die motivischen Vorgaben halten, die sich aus der Kulisse der fotografischen Bildvorlagen ergeben haben (vgl. hierzu etwa Abb. 760 mit Abb. 754). Ein motivisches Detail ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, das in der Konsequenz, mit der es auf beinahe allen Darstellungen zu sehen ist, durchaus überrascht: Die fotografischen Selbstaufnahmen zeigen einige kurvig die Szene überlagernde Schattenlinien, die sich durch die Kabelführung zwischen dem figürlichen Motiv und den Scheinwerfern ergeben haben. Diese Schattenlinien überziehen sowohl die Figur an sich als auch die gemalte Hintergrundkulisse (z. B. Abb. 754 ff). Sie wurden auf die gemalten Selbstporträts übertragen und überziehen als schwarze (Abb. 757) oder teils schwarze, teils graue Schattenlinien die Figur und den Hintergrund (z. B. Abb. 760). Ohne Kenntnis der fotografischen Bildvorlagen sind diese Linienstrukturen in ihrer motivischen Bedeutung für den Betrachter kaum zu entschlüsseln. Castelli nutzte sie als gestalterische Elemente und dazu, sein Selbstbildnis motivisch zu verfremden. Gerade innerhalb der Figur wirken sie manchmal wie Peitschenspuuren oder wie brachial die Figur verletzende Schmissee (Abb. 758 ff) und stehen symbolisch für die Empfindsamkeit des Porträtierten und für sein verletzliches Wesen. Im Fall des *Japanischen Selbstportraits (Hand)* unterstützen die schräg die Bildfläche überziehenden Schattenlinien zusammen mit den Schlagschatten der Finger die Gitterwirkung, die sich infolge des fächerförmigen Spreizens der Finger vor dem Gesicht ergeben hat und die das Selbstporträt von Castelli wie das Bildnis einer (in sich selbst) gefangenen Bildperson erscheinen läßt (Abb. 757).

Ähnlich wie auf den ersten japanischen Selbstbildnissen und ähnlich, wie es in der japanischen Kunst zu beobachten ist, wurde die Figur der Darstellungen von 1982 in ein Liniengerüst eingebunden, das ihr einerseits Stabilität und optischen Halt gibt, das sie andererseits in ein System von orthogonalen Strukturen verklammert und ihrer Erscheinung einen zwanghaften Charakter verleiht. Die lotrechten Bambusrohre und senkrecht nach unten verlaufenden Schattenlinien mutieren zu virtuellen Gitterstäben, die den Porträtierten wie einen Gefangenen erscheinen lassen: einen Gefangenen seiner selbst, einen Gefangenen seiner Phantasien und einen Gefangenen in einer Welt, die eine rein virtuelle ist. Auch wenn man es diesen Bildern nicht immer auf Anhieb ansieht, haben sie doch etwas Halluzinogenes. Sie wirken wie die Illustration eines Traums, von dem wir nicht wirklich sagen können, ob es sich um einen Alp- oder einen Wunschtraum handelt oder gar um eine rauschhaft zustande gekommene Wahnvorstellung. Anders allerdings, als in der japanischen Kunst, befindet sich die Bildfigur auf den Selbstporträts von Castelli stets im Zentrum des Bildes. Ihr gilt das eigentliche Interesse des Künstlers. Die gestalterische Behandlung ist formalästhetisches Beiwerk und charakterisiert die Figur mit den Bambusstäben und den Schirmfichten im Hintergrund als eine in japanischer Umgebung gedachte Handlungsfigur, hat aber für den erzählerischen Gehalt der dargestellten Szene keine weitere Bedeutung. Der Hintergrund ist nicht mehr und nicht weniger als ein kulissenhaft gemeintes ikonographisches Attribut.

Das Bild, das Castelli auf seinen japanischen Selbstporträts von sich vermittelt, ist das einer zart gebauten sensiblen Person, die ihre innere Scheu überwindet und zaghaft dem Bildbetrachter entgegen blickt. Nicht der Betrachter ist es, der die Bildfigur ansieht, sondern der Künstler ist es, der in seiner Rolle als Japaner dem Betrachter entgegen schaut. Dies geschieht lautlos und eher zögerlich, ein wenig ängstlich und mit starker Zurückhaltung, aber auch von einiger Neugier getrieben. Ein wenig erinnert der körpersprachliche Ausdruck dieser Selbstbildnisse an das Changieren eines fremdelnden Kindes, das verschüchtert sein Gesicht verbirgt, zugleich aber durch seine Finger hindurch dem Objekt seiner Neugierde entgegen blickt. Die vors Gesicht genommenen Hände erweisen sich dabei als imaginäres Schutzschild. Das Verbergen des Gesichts spielt auf fast all diesen Darstellungen eine gewichtige Rolle – sei es, daß es durch die vors Gesicht genommenen Hände geschieht (Abb. 757-759), oder sei es, daß es durch einen japanischen Hut geschieht, mit dem die Bildfigur den Blick auf ihr Antlitz verstellt (Abb. 760). Während im zuletzt genannten Beispiel das Lüften des flachen Hutes an den situativen Zusammenhang eines Bühnenauftritts erinnert und wirkt, als würde am Beginn einer Aufführung, um dem Publikum den Blick auf das Gesicht des Akteurs nach und nach frei zu geben, statt eines Vorhangs nun der Hut in die Höhe gehoben werden, dominiert auf den Darstellungen Abb. 757 f der Aspekt des Bedeckens des eigenen Gesichts. Auf dem Selbstbildnis Abb. 759 hingegen scheint das Verbergen des Gesichts in einem szenisch begründeten Bedeutungszusammenhang zu stehen und wirkt es wie eine mit theatralischer Inbrunst vorgetragene Geste der Erschöpfung oder der Verzweiflung. Alleine auf dem *Chinesischen Selbstportrait* Abb. 761, dem unter den Selbstbildnissen von 1982 in mehrerlei Hinsicht eine Sonderstellung zukommt, erfüllen die Hände der Bildfigur keine verbergende Funktion, sondern – ganz im Gegenteil – eine ausdrücklich auf den Körper hinweisende, in diesem Sinne die Aufmerksamkeit des Publikums wecken wollende, sich in Szene setzende und sich den Blicken des Betrachters präsentierende Zeigefunktion. Auf diesen ostentativen Charakter der Hände sollte Castelli Ende der 90er Jahre noch einmal zurückkommen (z. B. Abb. 963).

Was auf den japanischen Selbstbildnissen von 1982 auffällt, ist die Betonung des Körperlichen, das in erster Linie durch den nackten Oberkörper der Bildfigur getragen wird. Die farbige Hervorhebung der Brustwarzen wirkt demonstrativ und signalhaft zugleich. Die Betonung des Körperlichen erfolgt aber auch durch die strikte Vorderansicht, die der im Vordergrund wiedergegebenen Bildfigur eine starke physische Präsenz verleiht, und durch die exaltierten Gesten, mit denen sie raumgreifend die Bildfläche füllt. Hinzu kommen die vergrößerte Darstellung der Hände, die deren Symbolcharakter intensiviert, und die dynamische Bewegtheit der Bildfigur, die auf diesen Darstellungen kaum jemals wirklich gerade steht, sondern mit schräg gestellter Körperachse und perspektivisch auf den Betrachter zukommender Büste wiedergegeben wird. Auf jedem dieser Bilder hat man das Gefühl, der Porträtierte würde mit irgend einem Teil seines Körpers aus der zweidimensionalen Bildfläche in den Realraum des Betrachters vordringen. Auf der Darstellung Abb. 758 scheint es der ganze Oberkörper zu sein, der sich dem Betrachter entgegen schiebt, auf dem Bildnis Abb. 760 ist es der flache Japanerhut, den Castelli dem Betrachter entgegen streckt; auf dem Porträt Abb. 759 ist es die an die Stirn gehaltene Hand, die durch deren perspektivische Vergrößerung den Realraum des Betrachters erobert und auf dem Selbstbildnis mit den vors Gesicht genommenen Händen (Abb. 757) scheint es der Blick des Künstlers zu sein, der durch die Fingergitter hindurch dem Betrachter entgegendrängt. Dieses Sprengen der Fläche des Bildes und perspektivische Vordringen in den Realraum des Betrachters ist es, das die Unmittelbarkeit der Bildfigur und ihrer körperlichen Erscheinung ausmacht und das sie, trotz ihrer bisweilen skizzenhaft erfolgten gestalterischen Ausführung, in hohem Maße gegenwärtig erscheinen läßt.

Stets ist die Körperhaltung der Bildfigur auf den japanischen Selbstporträts von 1982 auf die Anwesenheit des Betrachters ausgerichtet. Ihm alleine gilt ihr körpersprachlicher Ausdruck. Auf all diesen Porträts blickt Castelli dem Betrachter entgegen – so, als würde er in ein zwar lautloses, doch gleichermaßen dialogisches Zwiegespräch mit ihm treten. Dabei ist es kein Blick in den Spiegel, den der Künstler hier behandelt, kein reflexives Betrachten seiner selbst in der Rolle eines Japaners, sondern es ist ein Blick in die Kamera, ein Blick in die Augen des Betrachters. Dabei schildert er sich als schwer zugängliche, schüchterne und zurückhaltende Bildfigur, die zwischen dem ostentativen Herzeigen und dem Verbergen ihrer selbst changiert. Ihre japanische Aufmachung ist nicht volkskundlich recherchiert (siehe hierzu etwa die in Japan kaum gebräuchlichen, stattdessen eher in Thailand und auf Bali verbreiteten langen Fingerlinge oder auch die auf japanischen Bildern nur selten gezeigte Nacktheit des Oberkörpers), sondern versteht sich eher als Typus, mit dem Castelli die verfeinerte Wesensart der Menschen des Fernen Ostens und ihre körperbaulichen Merkmale darzustellen sucht.

Sich selbst im japanischen Typus zu porträtieren hieß für Castelli zugleich aber auch, sich selbst entsprechende Wesensmerkmale zuzuschreiben bzw. sich fernöstliche Wesensmerkmale zu eigen zu machen: spielerisch, schauspielerisch, im Rollenspiel. Das „Japanische“ steht in diesem Zusammenhang für das „Exotische“, das „Exotische“ aber für das Außergewöhnliche und für das Künstlerische an sich. Anders zu sein, als die anderen, entsprach dem Selbstverständnis von Luciano Castelli bereits von Jugend an. Das Rollenspiel ist ihm beides geworden: habituellem Freiraum, in dem sich seine Sehnsucht nach dem Anderssein ausleben ließ, und Metapher, die das Anderssein in eine allegorische Rolle kleidet. Mit diesen inhaltlichen Aspekten sind die japanischen Selbstporträts den anderen Rollenselbstporträts des Künstlers freilich nicht unähnlich. Worin sich die japanischen Selbstporträts gegenüber den anderen Rollenselbstporträts allerdings unterscheiden, ist die Rolle selbst. Als fremdländische, anderen kulturellen Wurzeln entstammende Bildfigur war Castelli bis dahin nur auf den Porträts in seiner Rolle als Indianer in Erscheinung getreten. Jetzt aber, mit den japanischen Selbstporträts, hatte sich Castelli einen Motivkreis erschlossen, der nicht nur Wildheit und Ursprünglichkeit assoziiert, sondern zugleich auch den Geist einer verfeinerten Lebensart und einer stärker auf Verinnerlichung und Kontemplation ausgerichteten Kultur, die seiner eigenen Auffassung vom Außergewöhnlichen, vom Exotischen und vom Künstlerischen stärker entgegen kam als die Metapher des Künstlers in der Rolle eines Indianers. So nimmt es nicht Wunder, daß das Selbstbildnis des Künstlers in der Rolle eines Japaners innerhalb seiner Rollenselbstporträts ein wichtiges Thema geworden ist und sich Castelli außer mit seinen Selbstbildnissen in der Rolle eines Hundes – zumal eines „japanischen Hundes“ – am intensivsten mit eben diesem Thema beschäftigte.

Standen auf den japanischen Selbstporträts von 1980 inhaltlich die Identifikation des Künstlers mit der Rolle eines Japaners im Vordergrund, auf den Bildern von 1982 sein Selbstverständnis als exotische Bildfigur mit exaltierten, auf die Kommunikation mit dem Betrachter ausgerichteten Gesten, so beschäftigte sich Castelli 1983 schwerpunktmäßig mit dem Thema des Rollenspiels an sich und der japanischen Maske. Die Bilder, die jetzt entstanden, haben sich sowohl farblich als auch im Hinblick auf die Pinselführung und die Dominanz der Linie von der gestalterischen Affinität für die Stilsprache japanischer Tuschzeichnungen verabschiedet. Stattdessen zeigen sie jetzt eine stärker vom Impetus des Malerischen getragene, in bunten Farben ausgeführte Darstellungsweise, die stilistisch mit den Frauenbildern dieser Zeit auf einer Stufe steht. Viele Bilder waren es nicht, die Castelli 1983 als japanische Selbstporträts schuf, doch sind sie von deutlich anderer Art als seine zuvor entstandenen Selbstbildnisse. Diese Darstellungen zeigen, mit welcher unterschiedlichen formalgestalterischen Ausdrucksformen und mit welcher unterschiedlichen inhaltlichen Aspekten Castelli das Thema seines Porträts als Japaner nun behandelte.

Im wesentlichen lassen sich die japanischen Selbstporträts von 1983 in zwei ikonographische Gruppen unterteilen: in die Gruppe der Selbstbildnisse mit Maske und in die der Selbstbildnisse des Künstlers an der Seite seiner damaligen Lebensgefährtin Birgit Hoffmeister. Die Selbstbildnisse mit Maske, die nach dem bereits 1982 als Polaroidaufnahme entstandenen Foto Abb. 739 geschaffen wurden, zeigen Castelli im Büstenporträt vor dem Hintergrund eines roten Bühnenvorhangs (Abb. 762 f). Er ist gerade dabei, sich die japanische Maske vom Typus einer „schönen Dame“ vom Gesicht zu nehmen oder – man weiß es nicht recht – gerade umgekehrt, sich diese Maske soeben vors Gesicht zu schieben. Was hinter dieser Maske hervorlugt, ist das nach dem gleichen Prinzip wie die Maske selbst geschminkte Gesicht von Luciano Castelli. Es wurde in Übereinstimmung mit den Gesichtern der Akteure des Nô-Theaters weiß gepudert, im Bereich der Augen schwarz umrandet, mit Lippenstift rot gefärbt, im Bereich der Nasenlöcher schwarz abschattiert und mit streng nach hinten gekämmtem Haar bekrönt, das durch eine weiße Stoffbinde aus der Stirn gehalten wurde. Während der Mund der Maske zu einem heiteren Lächeln geöffnet ist, scheinen die Lippen von Castelli regungslos verschlossen. So ist sein Gesichtsausdruck etwas ernster als der der japanischen Maske. Sein sanfter Blick hingegen wirkt aus den optisch vergrößerten Augen mit ihren dunklen Pupillen freundlich und offen. Während Castelli seine rechte Hand mit ausgestelltem Ellbogen hinter den Kopf genommen hat, hält er mit seiner linken Hand die Theatermaske fest. Dies geschieht in erster Linie – infolge der perspektivischen Überlappung des Daumens durch die Maske und infolge der motivischen Überschneidung des Zeigefingers durch den rechten Bildrand faktisch kaum zu erkennen – mit dem Daumen und dem Mittel- sowie dem Ringfinger. Den Zeigefinger hat Castelli abgespreizt, während der kleine Finger die Maske quer über dem Mund nach unten abstützt. Durch die langen Fingerlinge, die sich der Künstler auf seine Finger gesteckt hat, war die Bewegungsfreiheit seiner Hand stark eingeschränkt, so daß er die Maske nicht wirklich festhalten konnte, sondern wie mit einer Zange gegriffen hat.

Die Latenz, die den halb authentisch erscheinenden, halb als Maskerade aufgefaßten Selbstbildnissen zu eigen ist, charakterisiert diese Darstellungen als „Rollenselbstporträts im Übergang“ und bringt motivisch auf den Punkt, was Castelli inhaltlich mit diesen Bildern zum Ausdruck bringen wollte: Der Moment des Hineinschlüpfens in eine Rolle (bzw. des Herausschlüpfens aus einer Rolle) wird zu einem Moment der Verwandlung der Persönlichkeit. Zunächst glaubt man, hinter der Maske das wahre Gesicht des Künstlers zu sehen. Es wurde porträtgenau wiedergegeben und so, daß man auf Anhieb erkennt, daß sich Castelli hier selbst porträtierte. Das Raffinierte an diesen Bildern jedoch ist, daß auch das vermeintlich wahre Gesicht des Künstlers tatsächlich eine Maske ist: nämlich die eines Schauspielers des japanischen Nô-Theaters. Der Blick allerdings, den Castelli hinter der halb vors Gesicht gehaltenen Larve dem Betrachter entgegen bringt, wirkt so unverfälscht, sein Gesichtsausdruck so ungekünstelt und so natürlich, daß man kaum daran zweifelt, dem Porträtierten so zu begegnen, wie er sich auch im wirklichen Leben gegeben hat. Dabei beschäftigen sich diese Bilder mit solchen Fragen wie etwa „wer bin ich?“, „was bin ich?“ oder auch „wann bin ich wirklich ich?“ bzw. „welches ist mein wahres Ich?“. Der Blick des Betrachters wandert oszillierend zwischen der Theatermaske und dem geschminkten Antlitz von Castelli hin und her, so daß sich auch ihm im Hinblick auf die Bildfigur die gleichen Sinn- und Identitätsfragen zu stellen scheinen wie dem Künstler selbst. Es ist, als würde Castelli auf diesen Bildern zwischen verschiedenen Persönlichkeitsebenen changieren und sich zwischen den Ausdrucksformen des Seins und des Scheins komparativ hin und her zu bewegen. Der offene Blick, den er dabei dem Betrachter entgegen bringt, erinnert – und dies ist neu auf den Selbstbildnissen von Castelli – nicht zuletzt auch infolge des nahansichtig gezeigten, zugleich von den Formatgrenzen eng umschlossenen Bildausschnitts an den beobachtenden Blick in den Spiegel, mit dem ein Maler sich selbst hinterfragt. Dafür, daß dieses Hinterfragen kein zweiflerisches ist, sondern eher ein spiele-

risches, spricht der neutrale, etwas distanziert erscheinende Gesichtsausdruck, den Castelli dabei angenommen hat. Es ist der Blick eines neugierigen Zuschauers, der die Verwandlung des Ich aufmerksam, doch mit einigem emotionalem Abstand zu sich selbst beobachtet.

Die gestalterischen Mittel, derer sich Castelli auf den Selbstbildnissen mit Maske bediente, erinnern nur noch entfernt an jene der japanischen Selbstporträts von 1980 und 1982, geben aber dennoch zu erkennen, daß der Künstler diese Stilstufe zuvor durchwandert hat. Betrachten wir dazu zunächst das Kolorit dieser Bilder. Durch die Verwendung einer intensiv leuchtenden gelben Farbe und deren Kontrast zu dem strahlenden Ultramarin wirken die Selbstbildnisse mit Maske im Vergleich zu den früheren japanischen Selbstporträts, zumal im Vergleich zu den Bildern von 1982, die in weiten Bereichen weiß geblieben sind und mit ihren grauen Akzenten sowie dem nur sparsam eingesetzten Rot fast wie Schwarzweißbilder anmuten, ausgesprochen bunt. Tatsächlich jedoch wurde das leuchtende Gelb nur für die drei Strahlen oberhalb des Kopfes von Luciano und für die gestalterische Behandlung der Fingerlinge verwendet, das strahlende Ultramarin lediglich für den Stirn- und für den Schläfenbereich der Haare der Maske, so daß diese die Buntheit der Bilder ausmachenden Farben alles in allem ebenfalls eher zurückhaltend eingesetzt wurden und sie nicht quantitativ (also durch die Fläche, die ihnen eingeräumt wurde), sondern qualitativ (nämlich durch ihre Leuchtkraft) auf die Gesamtwirkung des Bildes einwirken. Die Farben, die quantitativ die Selbstporträts mit Maske dominieren, sind nach wie vor Schwarz und Rot auf weißem Grund, wobei der weiße Grund für das Gesicht und die Maske reserviert geblieben ist. Auf dem Selbstbildnis Abb. 762 wurde das Inkarnat der Figur mit einem zarten Rosa überzogen, während es auf dem Gemälde Abb. 763 gestalterisch ausgespart und ebenfalls weiß geblieben ist, so daß dort dem Weiß des Bildgrunds an sich die größte Ausdehnung zukommt.

Ähnlich wie auf den früheren japanischen Selbstporträts, wird die gestalterische Behandlung der Bildfigur auch hier durch die Linie beherrscht, wobei die einzeln ablesbar gebliebenen Pinselzüge hier jedoch manchmal so dicht neben einander liegen oder mit so breiten Pinseln aufgetragen wurden, daß sie sich zu (manchmal ungleichmäßig geformten) Kleinflächen verdichten. Auf dem Selbstbildnis Abb. 763 wurde selbst der Hintergrund so ausgeführt, daß sich die rote Fläche in lineare Strukturen aufzulösen beginnt, wobei der Wechsel zwischen dem Weiß des Malgrunds und der roten Farbe dem Betrachter jene Falten suggeriert, die ihn glauben läßt, die Büste befände sich statt vor einer ebenen Wandfläche, vor der sie anlässlich der fotografischen Selbstablichtung tatsächlich gestanden hat (siehe Abb. 738), vor einem bauschig geschwungenen Bühnenvorhang. Auf dem Porträt Abb. 762 indes wurde die rote Farbe des Hintergrunds tatsächlich flächig aufgetragen. Allerdings erfolgte der Farbauftrag dort so, daß sich lineare Aussparungen ergeben haben, die eine Fältelung des Hintergrunds suggerieren. Ergänzt wurden die weiß gebliebenen Aussparungen des Malgrunds durch weiße Linienzüge.

Die Büste selbst und die halb vors Gesicht gehaltene Theatermaske wurden diesmal mit schwarzer und blauer, im Fall des Selbstbildnisses Abb. 763 entlang der Konturen der Maske auch mit hellgrüner Ölkreide im Umrißlinienstil vorgezeichnet. Eine mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe gezogene Umrißzeichnung erfolgte nur partiell und betrifft insbesondere die Konturen des angehobenen linken Arms des Porträtierten sowie teilweise seine rechte Hand (Abb. 762). Die Binnenbereiche blieben, abgesehen von den Organen des Gesichtsfelds von Luciano und seiner Theatermaske, abgesehen auch von der Achselhöhle und dem blau gefärbten Kopfschmuck der Maske, von binnengliedernden Strukturen weitestgehend unberührt. So werden die Büste und ihre Maske überwiegend durch deren Umrisse definiert. Allerdings treten diese Umrisse mit ihren schmalen Graden weniger massiv in Erscheinung, als dies auf den früheren Darstellungen der Fall gewesen ist. Wirken die früheren japanischen Selbstporträts wie ins monumentale Bildformat übertragene Tuschzeichnungen, so wirken die Selbstbild-

nisse mit Maske wie ins monumentale Bildformat übertragene Buntstiftzeichnungen, die anschließend in gestischen Bewegungen mit Kunstharzfarbe ausgemalt wurden – und zwar nicht flächendeckend, sondern in einer offenen Malweise, deren eruptive Züge (vgl. hierzu etwa das Gelb der Fingerlinge oder die kraftvollen Pinselschwünge im Bereich der Haare und der Schlagschatten) manchmal die expressiven Pinselschwünge japanischer Kalligraphien nachempfinden.

Was den Bildern der japanischen Kunst weitestgehend fremd geblieben ist, für die japanischen Selbstbildnisse aus dem Jahr 1982, teilweise auch aus dem Jahr 1980 (Abb. 745) allerdings bereits charakteristisch geworden ist, ist die strikte Behandlung des Schattens, zu der Castelli durch die scharfe Lichtführung inspiriert wurde, die auf seinen fotografischen Selbstaufnahmen zu beobachten ist (Abb. 754 ff). Das Polaroidfoto, das den Selbstbildnissen mit Maske motivisch zugrunde liegt, gibt infolge seiner weniger stark ausgeprägten farblichen Brillanz die strengen Licht-Schatten-Verhältnisse zwar nur in gemilderter Form wieder, doch sind auch dort die scharfen Schlagschatten deutlich zu erkennen, die sich durch das schräg von oben auf die Büste treffende Licht ergeben haben. Auf den gemalten Selbstporträts wurden sie ohne fließende Übergänge in der gleichen schwarzen Farbe ausgeführt wie die Haare. Dabei kontrastieren sie ausgesprochen hart zu dem Weiß des Gesichts von Luciano und zu der Maske bzw. zum weißen oder rosafarbenen Inkarnat seines Oberkörpers und dem Rot des Hintergrunds. Das Prinzip des *Clairobscur* wurde durch die Radikalisierung der Lichtwerte auf die Extreme Schwarz und Weiß reduziert. Dabei verlaufen die Schlagschatten so hart und so eindeutig, daß Castelli auf eine Modellierung des Oberflächenreliefs der Büste und der Maske in ihrer linken Hand weitestgehend verzichten konnte. Im Binnenbereich der Gesichter genügte es, die Augen leicht zu verschatten und die Nasenlöcher schwarz (Abb. 762) bzw. mit dunkelblauer Ölkreide (Abb. 763) einzufärben, um dem Betrachter eine Vorstellung von den Höhlungen und Wölbungen zu geben. Auf die farbliche Akzentuierung der Grade des Nasenbeins, wie sie auf dem Selbstbildnis Abb. 763 sowohl entlang der Nase der Maske als auch seitlich des Nasenbeins des Gesichts von Luciano zu beobachten ist, konnte der Künstler auf dem Selbstbildnis Abb. 762 verzichten. So ergibt sich, daß die Büste und die Theatermaske auf diesen Selbstporträts zwar durchaus plastisch erscheinen, der Augen Ausdruck von Luciano sogar ausgesprochen lebendig wirkt, tatsächlich jedoch die organisch reliefierten Gesichter (auf dem Selbstbildnis Abb. 762 überdies das Oberflächenrelief der Schulter und des angehobenen rechten Arms des Porträtierten) überwiegend durch die Flächen des in diesen Bereichen weitestgehend unbehandelt gebliebenen Bildgrunds getragen werden. Die Betonung der Fläche indes durch den sparsamen Gebrauch der gestalterischen Mittel ist wiederum typisch für die japanische Kunst, so daß alles in allem, latent zwar doch durchaus erkennbar, die Annäherung des Künstlers an formal-ästhetische Merkmale der japanischen Kunst auch auf den 1983 geschaffenen Selbstbildnissen mit Maske nicht zu übersehen ist.

Noch nicht die Rede war im Zusammenhang mit der Annäherung des Künstlers an die gestalterischen Mittel der japanischen Kunst von der kalligraphisch aufgelösten Binnenzeichnung im Bereich der Achselhöhle des Selbstbildnisses Abb. 762, die mit ihren schwarzen und roten Farben an gleichfalls oftmals an den seitlichen unteren Bildrändern angebrachte japanische Schriftzeichen oder an aufgestempelte Siegel erinnern, welche ihrerseits ebenfalls in aller Regel mit schwarzer und/oder roter Farbe aufgedruckt waren. Auch nicht die Rede war in diesem Zusammenhang von den ikonographischen Verhältnissen, die einige für die japanische Kunst typische Merkmale aufweisen. Zu diesen Merkmalen gehören die Platzierung der Figur im unmittelbaren Vordergrund des Bildes, das Hinterfangen der Figur durch eine ebenmäßige Hintergrundfläche, deren manchmal jähe Überschneidung durch die Formatgrenzen des Bildes und deren enge Ausschnitthaftigkeit, die auf japanischen Darstellungen insbesondere dann zu beobachten ist, wenn es sich ebenfalls um Büstenporträts handelt. Nicht selten wurden

gerade die Büstenporträts der japanischen Kunst zweigesichtig dargestellt. Erzeugt wurde diese „Zweigesichtigkeit“ meist dadurch, daß der oder die Porträtierte in einen Handspiegel schaut. Dieser Handspiegel ist meist so klein oder wurde so dicht vor den Kopf gehalten, daß er das Antlitz des Porträtierten ganz eng umreißt und nur sein Gesicht wiedergibt, das in ihn hinein oder durch ihn hindurch in Richtung des Betrachters schaut. Die ovale Form des Spiegels läßt das aus ihm herausblickende Antlitz selbst wie eine Maske erscheinen. Auf den Bildnissen von Castelli wurde der Handspiegel durch eine tatsächliche Maske ersetzt, so daß jetzt nicht zwei mal das gleiche Gesicht den Realraum des Betrachters blickt, sondern zwei unterschiedliche Gesichter zu sehen sind. Die einander entsprechende gestalterische Behandlung der Maske und des Gesichts des Porträtierten allerdings und die gleiche Art, nach der sie geschminkt sind, lassen die Antlitze wie Pendants zu einander erscheinen und erinnern ikonographisch sehr wohl an den japanischen Bildnistyp des Büstenporträts mit Spiegel.

Die zweite Gruppe von japanischen Selbstbildnissen, die Castelli 1983 geschaffen hat, erinnert (von der Dominanz der roten Farbe auf einigen Bildern abgesehen, die sich auf die rote Scheibe der japanischen Landesfahne bezieht) kaum noch an fernöstliche Vorbilder – nicht im Stilistischen und auch nicht im Ikonographischen. Diese Selbstbildnisse zeigen als Doppelporträt das Gesicht von Luciano Castelli in seiner Aufmachung als japanischer Schauspieler mit weiß gepudertem Gesicht, schwarz umrandeten Augen, rot gefärbten Lippen und durch eine weiße Kopfbinde aus der Stirn gehaltenen, nach hinten gekämmten Haaren an der Seite oder hinter dem Gesicht seiner damaligen Lebensgefährtin Birgit Hoffmeister, deren Antlitz ebenfalls nach Kabuki-Art bzw. nach der Art eines japanischen Nô-Schauspielers geschminkt wurde (Abb. 367 ff). Der Blick von Castelli richtet sich dort dem Betrachter entgegen und wirkt dabei fragend und selbstkritisch. Erneut scheint sich der Künstler auf diesen Porträts mit seiner eigenen Identität auseinanderzusetzen, allerdings nicht spielerisch, wie auf den Selbstbildnissen mit Maske, sondern eher zweiflerisch und manchmal durchaus etwas unsicher (Abb. 367). Seine Frage geht jetzt nicht mehr darum, welches sein „wahres Ich“ sei, sondern wer er überhaupt ist, wo er im Leben steht, welche Rolle er darin spielt und welcher Art das Beziehungsverhältnis zu seiner Lebensgefährtin ist, die ihn zweifelsohne liebt (Abb. 369), aber doch zugleich auch ihre eigenen Wege geht (Abb. 367 f). Nicht nur wegen des weißen Stirnbands, das sich Castelli um sein Haupt gewunden hat, sondern gerade auch wegen des fragenden Blicks, mit dem er dem Betrachter entgegen sieht, fühlt man sich an das Erlanger Selbstbildnis des jungen Dürer erinnert²¹⁴. Dabei schaut Castelli auf seinen Porträts, wie Dürer auf der Federzeichnung, aus dem Bild wie in einen Spiegel; allerdings reicht dieser Blick, der tief ist und von durchdringender seherischer Kraft, durch die Oberfläche des Spiegels hindurch in die eigene Seele. *A look behind the screen* nannte Castelli 1986 die in der Berliner Galerie Raab gezeigte Ausstellung seiner Bilder mit chinesischen Selbstporträts und brachte mit diesem Arbeitstitel begrifflich zum Ausdruck, worum es ihm auf diesen Darstellungen gegangen ist: um einen Blick hinter die „Oberfläche“, um die Durchdringung des äußeren Scheins zugunsten des Ergründens der Tiefenschichten des Ich mit all seinen verborgenen psychologischen Anlagen.

Während die Selbstbildnisse des Künstlers an der Seite von Birgit zugleich auch das Beziehungsverhältnis der beiden zu einander hinterfragen, bezieht sich das Bildnis *Japanisches Selbstportrait mit Schatten* (Abb. 764) ausschließlich auf die Person des Künstlers. Es ist eines der wenigen reflexiven Selbstbildnisse von Castelli, die kritisch das Wesen der eigenen Person befragen. Bilder von dieser selbstbefragenden Art gibt es im Œuvre von Castelli vergleichsweise selten. Obschon der Künstler auch hier in der Aufmachung eines japanischen Schauspielers mit geschminktem Gesicht und um die Stirn gewickelter Kopfbinde zu sehen ist, wirkt er doch alles an-

²¹⁴ Albrecht Dürer, *Selbstbildnis des etwa zwanzigjährigen Dürer*, um 1492, Feder und Tusche auf Papier, 20,4 x 20,8 cm, Erlangen, Universitätsbibliothek (Winkler 26).

dere als schauspielerisch verstellt. Es scheint, als würde Castelli niemanden anderen repräsentieren als sich selbst, was an den ikonographischen Typus des Pierrot erinnert, der ob der Tristesse seines mimischen Ausdrucks unter seiner lustigen Maske mehr von seinem Inneren preisgibt, als er es im ungeschminkten Alltag vermag²¹⁵. Ähnlich wie der Pierrot (thematisch der Darstellung von Zirkusartisten oder Tänzern verwandt), der als tragisch komische Figur aus der Commedia del'Arte von den anderen verlacht und verspottet wird und in seiner Außenseiterrolle metaphorisch für das Künstlertum steht, ist auch Castellis Aufmachung als Japaner eine Metapher für das Künstlertum. Zwar wurde Castelli – denke man etwa an seine frühen Ausstellungserfolge in der Schweiz oder denke man an die Wertschätzung, die er unter seinen Künstlerkollegen in Berlin genoß – nie die Schmach des Hohns und des Spotts zuteil, doch die Position eines Außenseiters war ihm durch seine transvestitische Selbstinszenierungen und durch seinen Status als Künstler keineswegs fremd. Sich mit seinen Werken der Öffentlichkeit zu präsentieren, kam und kommt ihm wie ein Schauspiel vor. Das *Selbstportrait mit Schatten* fragt nicht nach dem öffentlichen Ich des Künstlers, nicht nach dem Wesen der Maske und danach, wie Castelli die Rolle des Künstlers ausfüllt, sondern es fragt nach seiner wahren Identität und nach dem authentischen Kern, der sich hinter dem offiziellen Ich verbirgt.

Nicht die Antworten auf die Befragung des Ich waren der Anlaß für das *Japanische Selbstportrait mit Schatten*, sondern die Fragestellung an sich war es, die Castelli zum Thema seines Bildes machte. Das Gesicht ist kosmetisch verfremdet, zeigt also unverkennbare Spuren des Offiziösen, doch der ernst geschlossene Mund und der traurige Blick aus seinen verschatteten Augen, dazu die Farbe seiner nackten Haut (Blau als Farbe der Melancholie) und der Kontrast des blaß geschminkten Gesichts zu dem kräftigen Rot seiner Lippen geben deutliche Hinweise auf die innere Gestimmtheit des Porträtierten. So schildert sich Castelli als sensible und verletzbare, als sinnliche, zugleich aber auch zu kühlem analytischen Denken fähige Person, die sich frei von Allüren sich selbst und den Blicken des Publikums stellt. Etwas Dunkles ist ihr zu eigen, etwas Geheimnisvolles und Bedrohliches, das diffus bleibt und unergründlich und den Porträtierten begleitet wie ein zweites Ich. Der schwarzblaue Schatten, der rechts neben der Büste erscheint, wirkt wie ein finsterner Dämon, der die Umrisse der Porträtbüste als Wolken monumental wiederholt. Dieser große dunkle Schatten wirkt wie das *Alter ego* des Künstlers und erscheint als dessen dunkle Seite, die ihn auf Schritt und Tritt begleitet und zu einem festen Bestandteil seiner selbst bzw. seines Seelenlebens geworden ist. Dabei schränkt dieser Schatten den Künstler in seinem Gefühlsleben deutlich ein und beeinträchtigt sichtlich sein emotionales Wohlbefinden. Entstehungsgeschichtlich handelt es sich hierbei um die schwarzblaue Untermalung zu einer zweiten Büste, die Castelli ursprünglich auf der rechten Bildhälfte darstellen wollte. Doch die Erscheinungswirkung dieser Untermalung ist so suggestiv, daß der Künstler beschlossen hat, sie zu belassen, wie sie war, und als eigenständigen Ausdrucksträger an der Seite seiner Selbst wie ein geheimnisvolles Schattengespenst stehen zu lassen.

Die Malweise, dies zeigt gerade auch das *Japanische Selbstportrait mit Schatten*, in der die Selbstporträts von 1983 ausgeführt wurden, ist sehr viel kompakter geworden als auf den früheren japanischen Selbstbildnissen: breiiger, zähflüssiger, flächiger und flächendeckender, aber auch bunter, reichhaltiger in den Farben und feuriger in den Kontrasten. Sie hat das Skizzenhafte, das Flüchtige und die Leichtigkeit des Pinselzeichnerischen überwunden und wirkt jetzt schwerer, materialhafter und „malerischer“. Die Konturen sind im Vergleich zu den früheren Bildern breiter ausgefallen, etwas starrer dabei und nicht selten schematisch geglättet; die Binnenbereiche wurden weitläufig mit Farbe ausgefüllt und tendieren, gleich, in welcher Ebene sie sich befinden, stark ins Flächenhafte. Man sieht diesen Bildern an, daß Castelli inzwischen den pastosen Malstil von Rainer Fetting ken-

²¹⁵ Thomas Kellein, *Pierrot. Melancholie und Maske*, München 1995.

nen gelernt und gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen in eben jener gesättigten Malweise einige Gemeinschaftsbilder geschaffen hat, deren Kolorit und deren Pinselführung auf den japanischen Selbstporträts von 1983 deutlich nachwirken. Der ikonographische Typus des auf die Büste reduzierten Selbstporträts erinnert in seiner motivischen Umsetzung an die gleichermaßen als Büsten aufgefaßten Indianerbilder, die Castelli 1982 von sich und Fetting geschaffen hat (Abb. 792-801). Die stilistischen Analogien reichen dabei von der Breite der Konturen über die Flächigkeit des Farbauftrags bis hin zum Kolorit, während sich die ikonographischen Parallelen im Motiv des Stirnbandes oder in den aus nächster Nähe frontal wiedergegebenen Köpfen abzeichnen. So erweisen sich die japanischen Selbstporträts von 1983 als zwar von den japanischen Selbstbildnissen der Jahre 1980 und 1982 motivisch wie stilistisch losgelöste, dabei thematisch mit der damaligen Lebensgefährtin des Künstlers in Verbindung gebrachte und in diesem Sinne biographisch aktualisierte, doch innerhalb des übergeordneten stilistischen und motivgeschichtlichen Kontinuums des Œuvres von Castelli stringent einzuordnende Bilder, deren ikonographischer Typus bald in kompakter bzw. pastöser Malweise (z. B. Abb. 929), bald in gelockertem offenem Malstil (z. B. Abb. 932) bis weit in die 80er Jahre hinein nachwirken sollte.

Ab 1986 begann Castelli damit, die japanischen Selbstporträts durch chinesische Selbstbildnisse zu ersetzen, wobei die Begriffe „japanisch“ und „chinesisch“ anfangs noch etwas durcheinander geraten sind und der Künstler solche Bilder, die im selben ikonographischen Zusammenhang stehen, bald als „japanische“, bald als „chinesische“ Selbstporträts bezeichnete (vgl. hierzu beispielsweise die Selbstbildnisse Abb. 896 f). Bei diesen Titeln ging es Castelli nicht um begriffliche, kostümgeschichtliche oder volkskundliche Spitzfindigkeiten, sondern es ging ihm darum, dem Selbstbildnis die Aura des Exotischen, genauer gesagt des Fernöstlichen zu verleihen. Ob die Rolle, die er auf diesen Selbstporträts übernommen hat, die eines Japaners oder die eines Chinesen ist, war dabei von untergeordneter Bedeutung. Entscheidend ist vielmehr, daß es sich bei diesen Bildern um die Darstellung des Künstlers im fernöstlichen Erscheinungsbild handelt, um eine in den Traditionen des Zen, des Kabuki oder des Nô-Theaters bzw. der Pekingoper stehende Bildfigur, die exotisch, rätselhaft und geheimnisvoll erscheint. Mit solchen Darstellungen wie dem „chinesischen Doppelporträt“ *Birgit Luciano* (Abb. 370), das ikonographisch an die japanischen Selbstbildnisse des Künstlers an der Seite seiner Lebensgefährtin Birgit von 1983 anknüpft (Abb. 368 f), dem *Japanischen Selbstportrait* Abb. 907, dessen Stilsprache sich auf einige japanische Selbstporträts von 1983 bezieht (z. B. Abb. 367), oder den Selbstbildnissen Abb. 896 und Abb. 897, deren Kolorit aus den japanischen Selbstporträts von 1980 und 1982 abgeleitet wurde, sind die Übergänge von den japanischen zu den chinesischen Selbstporträts fließend. Trotzdem erschloß sich Castelli mit diesen Rollenselbstporträts eine neue Bildsprache, durch die sich schließlich die im weiteren Verlauf des Jahres 1986 entstandenen chinesischen Selbstbildnisse von den früher geschaffenen japanischen Selbstporträts deutlich unterscheidet. Der ikonographischen und stilistischen Unterschiede wegen, seien den ab 1986 entstandenen chinesischen Selbstbildnissen ein eigenes Kapitel gewidmet (Kap. 4.1.3.14). Um die Chronologie der Entwicklung des Œuvres von Castelli nicht zu brechen, sei im Folgenden jedoch zunächst ein anderer Motivkreis besprochen, der allerdings eng mit dem Thema des japanischen Selbstporträts verknüpft ist: das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Hund.

4.1.3.6 Dog

Die Selbstbildnisse von Castelli in seiner Rolle als Hund stehen inhaltlich in direktem Zusammenhang mit dem Gemeinschaftsprojekt *The bitch and her dog*, das gleichermaßen mit dem japanischen Kulturkreis zu tun hat, motivisch jedoch in eine andere Richtung zielt: Castelli trat hier nicht als Japaner in Erscheinung, sondern als Wachhund einer japanischen Nutte, gespielt von Salomé. In dieser Rolle wurde er wie ein harmloses Haustier an der Leine spazieren geführt. Allerdings erweckte er mit seinen raubtierartigen Bewegungen und dem wilden Fauchen, das er den Passanten entgegen brachte, zugleich den Eindruck eines blutrünstigen Höllenhundes, der seine Herrin bis zuletzt beschützen und bis zuletzt verteidigen würde (Abb. 161-168).

Die inhaltliche Bedeutung dieser Aktion, die Castelli und Salomé in ihren Ateliers am Moritzplatz seit Beginn des Jahres 1981 mit entsprechenden Proben vorbereitet und anlässlich des Performancefestivals in Lyon im Sommer aufgeführt haben, war vielschichtig. Sie hatte mit der Eroberung des öffentlichen Raums durch die Kunst zu tun, mit der Verteidigung der Kunst gegenüber der Öffentlichkeit, aber auch mit der Dichotomie von animalischer Triebkraft (Hund) und verfeinerter Lebensart (Geisha), die sich nicht nur im Künstlerischen zeigt (zuma in der Malerei der *Neuen Wilden*), sondern auch in der Wirklichkeit des realweltlichen Alltags. Die Performance *The bitch and her dog* thematisierte das Spannungsverhältnis zwischen der Geisteskraft des Menschen (Ratio, Salomé) und seinen Triebkräften (Anima, Luciano), handelte von den exotischen, zugleich aber auch exzentrischen Erscheinungsformen des Künstlerischen und dem Kontrast der Kultur des Fernen Ostens zu der Kultur der westlichen Welt. Zugleich eignete ihr eine erotische Komponente, denn die Geisha war keine Gesellschaftsdame im bürgerlichen Verständnis, sondern wurde ausdrücklich als „bitch“ betitelt, als Nutte also, die ihr Auskommen darin findet, die erotischen Leidenschaften ihrer Freier zu befriedigen. Kritische Aspekte klingen darin an, durchaus auch selbstkritische Aspekte: Kunst als Gradwanderung zwischen dem Ausleben der eigenen Stimmungslage im Sinne intrinsischer animalischer Motivationen (Hund) und der von bildenden Künstlern nicht selten als „Prostitution“ empfundenen Anpassung an den Geschmack des bürgerlichen Publikums (Geisha). Über diese inhaltlichen Bedeutungen hinaus war *The bitch and her dog* zugleich der sichtbare Ausdruck jener Japanbegeisterung, die Salomé mit Castelli teilte und in deren Rahmen Salomé sich einen Kimono hat schneiden und sich japanische Holzschuhe sowie einen japanischen Sonnenschirm hat besorgen lassen, mit denen als Requisiten er in die Rolle der japanischen Geisha schlüpfte.

Castelli hingegen wählte für sich die Rolle des Hundes. Im Atelier auf nackter Haut am ganzen Körper mit weißer Farbe bemalt und mit schwarzen Flecken versehen, in Lyon durch einen gepolsterten Kunststoffanzug vor Verletzungen geschützt, verkörperte er die animalischen Triebkräfte eines wilden Tieres, das halb Hund und halb Raubkatze ist, halb Dogge und halb Panther, geschmeidig in seinen Bewegungen, flink, zäh und ausdauernd, kraftvoll und blutrünstig, angriffslustig dabei, aber auch graziös, körperbewußt, anschmiegsam und devot. Mit diesen Eigenschaften repräsentierte der Hund die archaischen Urkräfte des Menschen: seine Triebhaftigkeit, seine Aggressionslust, seine spontanen Impulse und seine Leidenschaft, die manchmal nur schwer unter Kontrolle zu halten ist. All diese Eigenschaften verspürte Castelli auch in sich selbst, so daß ihm die Rolle des Hundes nicht nur die Möglichkeit geboten hat, dem Betrachter solche archaische Urkräfte vor Augen zu führen, sondern sie auch gegenüber sich selbst ins Bewußtsein zu rufen und am eigenen Leib auszuleben. Die Rolle des Hundes war für Castelli eine Gelegenheit, die tief in seinem Inneren lodernde Wildheit und die eigene Trieblust mit dem metaphorischen Nebensinn des Künstlerischen zu verbinden. Der Hund ist eine Metapher des Ich des Künstlers, seines ungebändigten, unangepaßten Wesens, dessen schöpferische Energie animalischen Triebkräf-

ten entspringt. Vor dem Hintergrund dieser inhaltlichen Bedeutung der Rolle des Hundes ist es nicht verwunderlich, daß Castelli seinen Auftritt nicht auf die Atelierproben und auf die Performance in Lyon beschränkte, sondern daß er nach Motiven aus Szenen des Projekts *The bitch and her dog* auch zahlreiche Selbstbildnisse schuf, auf denen er sich dem Betrachter in eben dieser Rolle als Hund präsentiert. Dabei sind zwei Gruppen von Selbstporträts zu unterscheiden: solche, auf denen Castelli analog zu den Szenen der Performance *The bitch and her dog* an der Seite von Salomé zu sehen ist, und solche, die den Künstler in seiner Rolle als Hund in motivischer Vereinzelung wiedergeben.

Die Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Begleiter der Geisha gehen motivisch auf ein per Selbstauslöser aufgenommenes Foto zurück, das während der Vorbereitungen zu der Performance in Lyon im Atelier von Luciano Castelli aufgenommen wurde (Abb. 168). Dieses querformatige Foto zeigt in der Mitte des Bildes Castelli und Salomé als dicht an einander gerückte Handlungsfiguren. Sie erscheinen vor dem Hintergrund der mit einer japanischen Parklandschaft bemalten Wand im Atelier von Castelli. Salomé kniet im Profil nach links am Boden und wendet seinen Kopf bildauswärts dem Betrachter entgegen. Castelli ist neben Salomé tief in die Hocke gegangen. Er befindet sich dem Betrachter frontal gegenüber und schmiegt sich mit seiner linken Schulter an die Brust seines Kollegen. Seine Beine hat er dabei so eigentümlich über einander geschlagen, daß er aus sich heraus keinen Halt findet und nur dadurch in der Aufrechten bleibt, daß er sich zur Seite mit seiner linken Schulter an Salomé und nach hinten mit seinen Händen von der bemalten Atelierwand abstützt. Den Kopf hat Castelli leicht nach unten genommen und zugleich ein wenig nach vorne geschoben, so daß er, dem körpersprachlichen Ausdruck eines Raubtiers nicht unähnlich, dem Betrachter förmlich entgegen lauert. Dabei nimmt er ihn streng ins Visier und läßt er ihn keine Sekunde aus den Augen. An seinem weiß gefärbten Körper ist Castelli abwechselnd mit langgezogenen schwarzen und roten Flecken bemalt. Die Bemalung seines Gesichts zeigt statt der langgezogenen Flecken überwiegend in roter Farbe auf weißem Grund ausgeführte diagonale Streifen, die von den Augeninnenwinkeln und den äußeren Mundwinkeln ausgehen und seinem Gesicht ein martialisches Aussehen verleihen. Die Augen wirken mit ihrer roten Umrandung und dem durchdringenden Blick paralyisierend und wie von hypnotischer Kraft, der Mund mit seinen streng nach unten gezogenen Außenwinkeln erscheint aggressionslüstern und mit der roten Ummalung wie blutverschmiert. Die Aufmachung von Salomé ist demgegenüber ausgesprochen harmlos. Er ist in einen dunkelblauen Kimono aus glänzender Seide mit lachsfarbenem Schalkragen und breitem Hüftgürtel gewandet und im Gesicht nach Kabukiart geschminkt. Seine zu schmalen Schlitzten verjüngten Augen verlieren sich mit kontemplativem Blick jenseits der Bildebene im Realraum des Betrachters. Diese Figur wirkt trotz ihres kahlen Kopfes und ihrer enormen Körpergröße feminin, sanftmütig und zart. Der lauerrnde Wachhund an ihrer Seite verleiht der Geisha die Aura des Unantastbaren. Dem Schutz und der Sicherheit, in der sie sich in der Begleitung ihres Hundes wähnt, antwortet die Kurtisane mit fürsorglicher Geborgenheit, die sie seinem getreuen Bewacher angedeihen läßt.

Ein wenig scheint es, als hätten die eng an einander sich schmiegenden Bildfiguren unter dem Schutz der Krone einer Schirmfichte zusammengefunden, die im Hintergrund an die Atelierwand gemalt gewesen ist und die Köpfe der beiden Akteure sichelförmig überdacht. Eingerahmt werden die Geisha und ihr Hund durch senkrecht verlaufende Bambusgitter, die ebenfalls im Hintergrund über einem breiten schwarzen Sockel rechts und links der Figuren in rhythmischen Abständen zu einander zu sehen sind. Die optische Verklammerung der Bildfiguren ist charakteristisch für die Darstellungen des Fernen Ostens (s.o.) und macht im Zusammenspiel mit der bogenförmig die Geisha und ihren menschlichen Hund zusammenfassenden Baumkrone und der hinter dieser Krone sich öffnenden Leerfläche deutlich, daß es sich bei der fotografischen Aufnahme keineswegs um einen

Schnappschuß handelt, sondern um ein bewußt inszeniertes und kompositionsästhetisch durchdachtes Foto, das über seinen eigenständigen künstlerischen Ausdruckswert hinaus bestens dazu geeignet war, auf ein Gemälde übertragen zu werden. Es entstanden nun etliche Darstellungen, auf denen Castelli das Bildnis seiner selbst in der Rolle des Hundes an der Seite der Kurtisane gestalterisch variierte, wobei sich diese Rollendoppelporträts erneut in zwei Gruppen unterteilen lassen: in solche Bilder, auf denen sich Castelli koloristisch neben Schwarz und Rot auf weißem Grund auf die Verwendung von nur wenigen Farben beschränkte (Abb. 765 f) und in solche Bilder, auf denen das figürliche Motiv in ein quirliges Durcheinander aus gelben, roten, blauen und grünen Farben nebst Schwarz und Weiß aufgelöst wird (Abb. 767 f).

Obwohl die Bilder der ersten Gruppe ruhiger wirken als die der zweiten, wurden auch sie in spannungsgeladenen Kontrasten und mit energetisch geschwungenem Pinsel ausgeführt, der teilweise mit solcher Wucht auf die Bildfläche geklatscht wurde, daß sich die Farbe in zahlreichen Rinnsalen und Klecksen über den Bildträger ergossen hat. Es ist eine offene, in einzelne Pinselzüge aufgelöste Malerei, die Castelli hier zur Anwendung brachte, eine von Umrissen und linearen Strukturen getragene Machart, die stilistisch sowohl was die Pinselführung an sich betrifft als auch im Hinblick auf das Kolorit an die ersten japanischen Selbstporträts von 1980 anknüpft und im Sinne des Einflusses japanischer Tuschzeichnungen erneut mehr an eine ins monumentale Format übertragene Pinselzeichnung erinnert als an eine kompakt den Bildgrund überziehende Flächenmalerei. Im Hintergrund wurden die Farben teilweise in aquarellhafter Dünflüssigkeit aufgetragen, die durch ihren Kontrast zu dem deckenden Schwarz an das gestalterische Prinzip farbig überarbeiteter Tuschzeichnungen oder nachträglich kolorierter Holzschnitte anknüpfen. So zitiert das japanische Motiv auch im Gestalterischen die Erscheinungsästhetik ostasiatischer Bilder, an die Castelli kompositionsästhetisch durch die Einbindung der Bildfiguren in ein System von parallel zu den seitlichen Bildrändern verlaufenden Senkrechten erinnert (Bambusstäbe) sowie durch die Überdachung der Figuren mit der im Hintergrund wie ein einzelnes Bambusblatt anmutenden Krone einer Schirmfichte.

Auf den Bildern der zweiten Gruppe haben sich die gestalterischen Mittel zu einer ins Abstrakte überspielenden Stilsprache verselbständigt. Die Geschlossenheit der Konturen wurde aufgebrochen, die Binnenbereiche in bunte Rhythmen aufgelöst, deren Bewegungsverlauf dem organischen Oberflächenrelief des betreffenden Bildgegenstands folgen und deren Farben sich oft nur geringfügig von den koloristischen Dispositionen der benachbarten Bildregionen unterscheiden (Abb. 767 f). Das Motiv, so scheint es, wurde zum Auslöser für eine organisch gebundene, sich vom Gegenständlichen zunehmend befreiende reine Malerei, deren abstrakter Ausdruckswert über die inhaltliche Bedeutung der Szene an sich gestellt wird. Diese Auffassung von der Dominanz der Farben und der Rhythmen des Pinsels über die motivischen Sinnzusammenhänge der Szene erinnert entfernt an das Prinzip des Orphismus und gibt eine frühe Vorahnung auf die später von Castelli geschaffenen Homagen an Sonia Delaunay (z. B. Abb. 879 ff), deren Werke gerade solche farb- und formrhythmische Auflösungen des Bildgegenstands zum Thema haben. Die Dichte der Strukturen wurde auf den Bildern von Castelli jedoch gegenüber der Kompaktheit der Farbfelder auf den Bildern von Sonia Delaunay aufgelöst und die kontrollierte Geschlossenheit der Farbfelder an sich durch den gestisch bewegten Rhythmus des Pinsels ersetzt. So entstanden bei Castelli stark vom Impetus des Expressiven getragene Bilder, deren gestalterische Spontaneität die systematische Strenge des Orphismus durchbricht und in ein zwar ebenfalls kaleidoskopisch organisiertes, doch stärker von den organischen Verhältnissen des Bildgegenstands getragenes Ganzes verwandelt. Dabei ist bemerkenswert, daß auch Castelli – ähnlich wie vor ihm Sonja Delaunay – zu kreisförmigen, bei Delaunay von Flug-

zeugpropellern und Rotoren abgeleiteten, bei Castelli hauptsächlich durch die Baumkuppe der Schirmfichte inspirierte Gesamtdispositionen gelangte, deren energetisches Zentrum sich in der Mitte des Bildes befindet.

Die optische Auflösung des Bildgegenstands, die außer an den Orphismus der Delanunays – wohl nicht was das Kolorit, doch was den Rhythmus der Pinselführung angeht – auch an die pinselrhythmischen Auflösungen des Bildgegenstands in der Malerei des hohen und des späten Impressionismus denken läßt, drängt die Figuren und deren körpersprachlichen Ausdruck jedoch keineswegs ins Abseits. Allerdings bedarf es eines gewissen Abstands zu diesen Gemälden von Castelli, um deren Motiv zu erkennen. Je weiter der Betrachter vor diesen Bildern zurücktritt, desto stärker verdichten sich die aus der Nähe wie abstrakte Strukturen erscheinende Pinselrhythmen zu der figürlichen Szene. So begab sich Castelli mit seinen Darstellungen auf eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, die den Betrachter dazu zwingt, sich durch aktives Sehen am Entstehen des Bildgegenstände zu beteiligen und sich durch dieses aktive Sehen neue Wahrnehmungsformen zu erschließen. Erst durch das aktive Zutun des Betrachters entfalten diese Gemälde ihre expressive Kraft, die durch das dichotome Miteinander zweier Komponenten getragen ist: durch das Motiv an sich mit dem körpersprachlichen Ausdruck der porträtierten Figuren zum einen und durch die gestalterische Behandlung in kontrastreich neben einander gesetzten Farben sowie der energetisch geschwungenen Pinselführung zum anderen.

Charakteristisch für die hier genannten Doppelporträts ist der enger als auf dem Foto gefaßte, in manchen Fällen gar deutlich verkleinerte Bildausschnitt, der die Figuren näher an den Betrachter heranrückt und ihr Miteinander intimer erscheinen läßt, als es auf dem Foto bereits der Fall gewesen ist. Auch der Baumkronen im Hintergrund, die die beiden Bildfiguren wie ein Nimbus überfängt, kommt durch die Verkleinerung des Bildausschnitts eine gesteigerte Klammerwirkung zu, so daß die Figuren in ihrer manchmal wie eine Gloriole strukturierten Umgebung jetzt noch stärker zusammengehörend wahrgenommen werden als auf dem fotografischen Ursprungsmotiv. Die ausschnittshafte Fragmentierung des Motivs sorgt für eine manchmal jähe Überschneidung der Bildfiguren durch die seitlichen Formatgrenzen bzw. durch den unteren Bildrand und läßt sie über den Bildraum hinaus scheinbar in den Raum des Betrachters reichen, so daß sich insgesamt gegenüber der fotografischen Motivvorlage beides ergeben hat: eine Intensivierung der Beziehung zwischen den Bildfiguren untereinander und eine Intensivierung der Beziehung zwischen den Bildfiguren und dem Betrachter.

Unterstützt werden diese Intensitätssteigerungen der Beziehungsverhältnisse durch die riesigen Bildformate, auf denen diese Darstellungen ausgeführt wurden, und durch deren monumentale kompositionsästhetische Anlagen. Salomé wird dabei als gelassene selbstsichere Bildfigur charakterisiert, die in ihrer Rolle als Geisha mit ernster aber entspannter Miene dem Betrachter entgegen schaut. Sie weiß um die Sicherheit, die ihr der bissige Wachhund verleiht, und präsentiert sich den Blicken des Betrachters in dem Bewußtsein einer geradezu auratischen Unantastbarkeit. Der Einzige, der sie berühren darf, so scheint es, ist Castelli in seiner Rolle als Hund, der sich mit seinem Kopf an ihre Brust drückt. Dabei ergibt sich eine eigentümliche Wechselbeziehung: Nicht nur der Hund ist es, der der Geisha Sicherheit verleiht, auch die Kurtisane gewährt ihrem Wachhund Schutz und Geborgenheit, so daß das Verhältnis der beiden Bildfiguren zu einander ein gegenseitiges, ja geradezu symbiotisches geworden ist. Die psychologische Situation von Luciano Castelli in seiner Rolle als Wachhund ist dabei durchaus ambivalent. Manchmal wirkt er mit seinem lauernden Blick angriffslüstern und wehrhaft, blutrünstig spähend und jeden Augenblick dazu bereit, seine Herrin bis zum Äußersten zu verteidigen (Abb. 766), manchmal wirkt er mit dem geduckten, an der Brust der Geisha sich anlehenden Kopf ängstlich und unsicher und beinahe so, als würde er unter seiner Herrin Schutz und Geborgenheit suchen (Abb. 765 und Abb. 768). Es zeigt sich, daß Castelli in der Lage war, das fotografische Ursprungsmotiv durch geringfügige ikonographische Modi-

fikationen (etwa durch die veränderte gestalterische Behandlung der Augen oder des Mundes) inhaltlich beträchtlich zu variieren und so den betreffenden Rollen an sich immer wieder neue inhaltliche Aspekte abzurufen. Diese Beobachtung ist keineswegs unbedeutend, denn sie ist ein Beleg dafür, daß das Rollenspiel über die fotografische Ablichtung hinaus durch seine bildgestalterische Umsetzung durchaus eine inhaltliche Fortsetzung, ja eine unmittelbare inhaltliche Veränderung erfahren konnte. Gerade die Doppelporträts aus der Reihe *The bitch and her dog* sind ein anschauliches Beispiel für diese Fortsetzung des Rollenspiels im Bildnerischen und für die Veränderung der inhaltlichen Bedeutung der betreffenden Szene durch eine Veränderung der gestalterischen Ausdrucksmittel.

Die zweite Reihe der 1981 geschaffenen Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund behandelt solche Szenen, auf denen er ohne die Geisha zu sehen ist. Auch diese Darstellungen sind im Zusammenhang mit dem Projekt *The bitch and her dog* entstanden, wurden jedoch als eigenständige Selbstporträts ausgeführt, auf denen sich Castelli in seiner Rolle als Hund unabhängig von seiner Aufgabe als Bewacher der Geisha begreift. Diese Bilder thematisieren die Wildheit des Künstlers und seine instinktiven Triebkräfte, die diesmal nicht so sehr durch das exotische, sondern in erster Linie durch das animalische Erscheinungsgepräge der Bildfigur repräsentiert werden. Insgesamt zeichnen sich die Darstellungen dieser Reihe durch eine große motivische und stilistische Vielfalt aus. Fast scheint es, als hätte Castelli auf diesen Selbstbildnissen sämtliche Register ziehen wollen, die er sich bis dahin erarbeitet hatte. So gibt es Bilder von starker Buntheit (z. B. Abb. 774) und solche, die sich in Fortführung der ersten japanischen Selbstporträts koloristisch hauptsächlich auf die Töne Schwarz und Rot auf weißem Grund konzentrieren (z. B. Abb. 777), Darstellungen, die von der Bewegtheit des Pinsels (z. B. Abb. 773) und solche, die von der Dominanz der Fläche beherrscht werden (z. B. Abb. 776). Auf manchen Selbstporträts werden die Konturen der Figur durch strikt definierte Umrißlinien vorgegeben (auch hier Abb. 776), auf anderen brechen die Konturen immer wieder auf und werden die Binnenbereiche in rhythmisch gegliederte Pinselstrukturen aufgelöst (z. B. Abb. 774). Auf manchen Bildern fand Castelli zu einer völlig neuen Stil-sprache, etwa auf dem Gemälde *Dog* (Abb. 779), auf dem in leichter Draufsicht der Kopf-Schulter-Bereich des mit allen Vieren am Boden kriechenden Luciano als großer schwarzer Schattenriß zu sehen ist, der von über dreihundert Kinderköpfen hinterfangen wird. Auch diese Kinderköpfe wurden, jetzt allerdings in roter Farbe auf weißem Grund, als Schattenrisse ausgeführt und erscheinen zu einem unregelmäßigen Flächenornament zusammengesetzt scheinbar wahllos über und neben einander.

So heterogen wie die Stil-sprache der Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund war auch die Ikonographie jener Bilder, die Castelli 1981 innerhalb dieses Themenkreises entwickelte. Meist zeigte er sich als am Boden kriechende Bildfigur, die mit aufmerksamem Blick und in wehrhafter Lauerstellung in den Raum des Betrachters blickt oder unmittelbar dem Betrachter entgegen schaut. Die Ansicht, die Castelli dabei wählte, konnte streng von der Seite sein (z. B. Abb. 775), schräg von der Seite (z. B. Abb. 777) oder aber in konfrontativer Vorderansicht (z. B. Abb. 776). Meist hat sich Castelli in seiner Rolle als Hund ganzfigurig wiedergegeben, leicht vom seitlichen oder vom unteren Bildrand überschritten dabei (z. B. Abb. 777), manchmal aber auch nur mit seinem Kopf-Schulter-Bereich (z. B. Abb. 780) oder als Büste (z. B. Abb. 778). In den meisten Fällen handelt es sich bei diesen Selbstbildnissen um Einzelporträts. Bisweilen stellte er sich im simultanen Nebeneinander aber auch paarweise (Abb. 769 f) oder als wilde Horde dar, die fauchend und mit blutunterlaufenen Augen den Bildraum unsicher macht (z. B. Abb. 774).

Die gestalterische Behandlung des Hintergrunds dieser Bilder leitet sich motivisch meist von der gemalten Kulisse der Reihe *The bitch and her dog* ab und zeigt in Anlehnung an den Mauersockel, die darüber aufragen-

den Bambusgitter und die dazwischen hervorbrechenden Schirmfichten eine breite schwarze Sockelzone, darüber senkrecht in die Höhe ragende schwarze Gitterstäbe und einige vegetabil gekurvte Pinselschwünge (z. B. Abb. 769 f oder Abb. 775). Motivisch leitet sich dieser Hintergrund von einer fotografischen Selbstaufnahme ab, die Castelli vor der Kulisse der entsprechend bemalten Atelierwand zeigt und die ihm für die Darstellungen der streng von der Seite gesehenen, mit allen Vieren am Boden kriechenden Bildfigur als Vorlage diente (Abb. 782). Die am Boden erkennbaren Farbflecke dieses Fotos, die sowohl von der Wandbemalung herrühren als auch von der Arbeit an den im Atelier aufgestellten Leinwänden, regten Castelli dazu an, die Bodenfläche auf seinen Bildern ebenfalls mit Farbsprengeln zu übersähen und wie einen bunten Fleckerlteppich aussehen zu lassen (z. B. Abb. 769 und Abb. 775). Auf einigen Gemälden wurde die auf dem Foto erkennbare Wandkulisse motivisch verfremdet und zu einem ornamental gegliederten Hintergrundmuster stilisiert (z. B. Abb. 775 oder Abb. 777). Auf anderen Darstellungen erweist sich die gestalterische Behandlung des Hintergrunds hingegen als frei erfundene, von der Wandkulisse unabhängige, stattdessen ornamental begründete (Abb. 780), farbrhythmisch getragene (Abb. 772) oder aber zu monochromen Farbfeldern gewandelte Gestaltung (Abb. 776), die mit der virtuellen Einbindung der Bildfigur in eine japanische Parklandschaft nichts mehr zu tun hat. Diese Darstellungen geben deutlich zu erkennen, daß sie szenische Ausschnitte eines umfassenderen Rollenspiels zeigen und nicht den Anschein virtueller Wirklichkeit erwecken wollen, was sie gegenüber solchen japanischen Selbstporträts, auf denen Castelli wirkt, als hielte er sich tatsächlich in einer fernöstlichen Umgebung auf, deutlich unterscheidet.

Gemeinsam ist den Selbstbildnissen von Castelli in seiner Rolle als Hund die blutrünstige und angriffslustige Ausdruckswirkung der Bildfigur, die mit ihrer martialischen Gesichtsbemalung, ihren schleichenden Bewegungen und ihrem aggressiven Fauchen animalische Triebkräfte zu verkörpern scheint. Stets gilt die Angriffslust der Figur des Hundes dem Betrachter, dem Castelli über seine Schulter hinweg mit funkelnden Augen entgegenschaut oder in dessen Realraum er hinein lauert, als würde er dort eine unmittelbare Bedrohung wittern. Diese Darstellungen sind selbst dann, wenn sie den Hund von hinten wiedergeben, durch eine entsprechende Wendung des Kopfes der Bildfigur(en) ganz auf die Konfrontation mit dem Betrachter ausgerichtet. Auch die Seitenansicht des Hundes ist meist so aufgefaßt, daß sie der Leserichtung des Betrachters von links nach rechts zuwiderläuft und wahrnehmungspsychologisch einen eher bedrohlichen Eindruck erzeugt (z. B. Abb. 774). Das ungestüme Fauchen und der blutunterlaufene Blick, den der Hund bildeauswärts richtet, dienen dazu, den Betrachter einzuschüchtern und ihn zu verunsichern. Es sind Bilder, die mit der Angstlust des Betrachters spielen. Sie wollen ihn provozieren und warnen ihn zugleich davor, sich zu nahe an sie heran zu wagen.

Die inhaltliche Bedeutung der Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund ist klar: Castelli verstand sich als exotisches, wildes, von animalischen Triebkräften geleitetes Wesen, das mit seiner Persönlichkeit und seinen künstlerischen Hervorbringungen sein Publikum unmittelbar ansprechen, es provozieren, es mit sich und mit seiner Kunst konfrontieren, ja attackieren wollte und sich in diesem Sinne mit der Rolle des triebhaften Tieres als Metapher eines affektgesteuerten offensiven Künstlertyps identifizierte. Die geschmeidigen Bewegungen, mit denen sich Castelli auf allen Vieren durchs Bild schiebt, haben manchmal etwas Katzenhaftes und erinnern im Zusammenhang mit dem wilden Fauchen und der in diagonalen Streifen erfolgten Gesichtsbemalung eher an das Erscheinungsbild einer blutfräßigeren Raubkatze als an das eines Hundes. So kam es, daß manche dieser Selbstbildnisse statt als *Hund* bzw. als *Dog* tatsächlich als *Rosa Panther* (z. B. Abb. 775) oder auch ganz unspezifisch als *Tiere* (Abb. 770) bzw. als *Geile Tiere* betitelt wurden (z. B. Abb. 774), wobei der Begriff „geil“ als adjektivisches Synonym für die Trieblust der Bildfigur(en) verstanden wird. Tatsächlich in erotischem Bedeutungszusammenhang hingegen ist die Figur des Hundes auf dem Gemälde *Geile Tiere* Abb. 212 zu sehen, wo

Castelli in seiner Rolle als menschliches Tier (bzw. animalisch sich gebender Mensch) gewissermaßen attributisch den vier halb nackten Frauen mit ihren erotischen Gesten wie ein Maskottchen vorgeblendet wird. Dort allerdings, und darin unterscheidet sich das Selbstbildnis des Künstlers auf diesem Gemälde gegenüber den anderen Hundeselbstporträts von 1981, wirkt der Augenaufschlag, den Castelli dem Betrachter über die Schulter des vorgestreckten Arms hinweg entgegenbringt, verführerisch und lasziv und wie von erotischen Triebblüsten getragen.

Daß die Selbstbildnisse von Castelli in seiner Rolle als Hund sich thematisch aus dem Projekt *The bitch and her dog* ableiten, zeigt sich besonders deutlich auf solchen Porträts, auf denen sich der Künstler vor dem selben Hintergrund und in den gleichen Posen wiedergegeben hat, in denen er auch auf den Fotos der Reihe *The bitch and her dog* bzw. auf einigen Gemeinschaftsbildern zu sehen war, die er mit Salomé geschaffen hat. Weniger was die stilistische, wohl aber was die motivische Behandlung des Hintergrunds dieser Rollenselbstporträts angeht (etwa Abb. 769 f), ist außer auf die Atelieraufnahmen Abb. 164-168 insbesondere auf das Gemeinschaftsbild *Japan Dog Bitch* (Abb. 169) hinzuweisen, auf dem die Bildfiguren ebenfalls vor einem flachen schwarzen Sockel und einer darüber im Ausschnitt wiedergegebenen japanischen Parklandschaft mit Bambuspagoden und Schirmfichten zu sehen sind. Auch das Motiv des mit allen Vieren am Boden kriechenden Hundes, wie es etwa auf dem Rollenporträt Abb. 777 dargestellt wurde, findet in den Gemeinschaftsbildern von Castelli und Salomé seine unmittelbare ikonographische Voraussetzung, etwa auf dem *Portrait japanisch* (Abb. 170), wo auf der rechten Bildhälfte das Bildnis von Castelli ebenfalls in leichter Schrägansicht wiedergegeben wurde.

Für die meisten Selbstporträts des Künstlers in seiner Rolle als Hund fertigte Castelli, gleich ob die Figur in solitärer Vereinzelung oder im Rudel wiedergegeben wurde, per Selbstauslöser eigene fotografische Motivvorlagen an, nach denen er seine Darstellungen ausführen konnte. Eine der am häufigsten verwendeten Ablichtungen ist die Aufnahme *Dog* (Abb. 782), die Castelli bald in korrekter seitlicher Entsprechung (z. B. Abb. 775), bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung (Abb. 212), in einem Fall sogar einmal seitenentsprechend und einmal seitenverkehrt zugleich auf die Bildfläche übertrug (Abb. 769). Manchmal extrahierte er das Motiv des Hundes aber auch aus solchen fotografischen Ablichtungen, die während der Performance in Lyon bzw. während der Vorbereitungen zu dieser Performance im Atelier entstanden sind. So stammt beispielsweise das Selbstbildnis *Dog 2* (Abb. 776) motivisch von jenem Foto ab, das in Lyon in einer Einkaufspassage aufgenommen wurde und auf dem Salomé mit aufgespanntem Sonnenschirm und Luciano an der Leine dem Betrachter entgegen stakst (Abb. 162). Der Hund links auf dem Gemälde *Tiere* (Abb. 770) stammt aus dem Atelierfoto Abb. 165. Dabei wurde er dieser Aufnahme in spiegelbildlicher Seitenverkehrung entnommen. Auf dem aus zwei Leinwänden zusammengesetzten Gemälde erweist sich der wie ein perspektivisch verzerrtes Wabenmuster erscheinende Hintergrund bei genauerer Betrachtung als gestalterische Umsetzung des Kimonos, den Salomé während der Performance und den Atelierproben getragen hat.

Der inhaltliche Zusammenhang zwischen jenen Bildern, auf denen Castelli das Motiv des Hundes als solitäres Sujet behandelt hat, und solchen Darstellungen, die auf diverse Szenen aus dem Projekt *The bitch and her dog* zurückgehen, ist nicht immer auf Anhieb zu erkennen. Dabei zeigen diese Gemälde, wie spielerisch und erfindungsreich der Künstler mit dem fotografischen Ursprungsmaterial umgegangen ist. Bald hat er es seitenentsprechend, bald seitenverkehrt wiedergegeben. Oft wurde der Hund aus seinem ursprünglichen szenischen Zusammenhang herausgelöst und in einen neuen ikonographischen Kontext eingebunden. Durch die motivische Extraktion und durch die monumentale Umsetzung hat sich das Thema ikonographisch verselbständigt. Die inhaltliche Bedeutung dieser Gemälde indes ist im Vergleich zu den fotografischen Motivvorlagen und im Ver-

gleich zur Performance *The bitch and her dog* durchaus eine sehr ähnliche geblieben. So handelt es sich bei der Figur des Hundes fast immer um eine Allegorie der Triebkräfte des Künstlers: seines animalischen Wesens, seiner Aggressionslust, seiner Wildheit, seiner Impulsivität und/oder seiner Leidenschaftlichkeit, die überdies in der Vehemenz des Pinselschlags und in den kraftvollen Kontrasten ihre gestalterischen Äquivalente finden.

Motivische Variationen über das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Hund zeigen sich bei Castelli auf solchen Darstellungen, auf denen er sein Selbstporträt mit anderen figürlichen Themen in Verbindung brachte – etwa auf dem Gemälde *Geile Tiere* Abb. 212, auf dem die Figur des Hundes einer Gruppe erotisch sich in Szene setzender junger Frauen vorgeblendet wurde, oder auf einer kleinen Serie von Darstellungen, auf denen sich Castelli in seiner Rolle als Hund den Attacken eines spanischen Stierkämpfers ausgesetzt wiedergegeben hat (Abb. 939 f). Dabei zeigt sich, daß Castelli die betreffenden Figuren jeweils in neue motivische Zusammenhänge fügte, die deren inhaltliche Bedeutung modifizieren. So handelt es sich etwa bei dem „Hund“ des Gemäldes *Geile Tiere* um die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung ausgeführte Wiederholung des Rollenselbstbildnisses *Rosa Panther* (Abb. 775) oder bei der Figur des Hundes auf dem Gemälde *Torero* (Abb. 939) um eine gestalterische Variation des auf der rechten Seite des Diptychons *Tiere* (Abb. 770) wiedergegebenen Hundes. Stand der Hund auf dem Gemälde *Rosa Panther* in exotischen Bedeutungszusammenhängen, die das Selbstbildnis des Künstlers als das eines scheuen geheimnisvollen Wesens charakterisieren, so ist aus ihm auf dem Gemälde *Geile Tiere* eine Allegorie der animalischen Triebkräfte geworden, die die erotischen Obsessionen derer repräsentiert, die am Bildgeschehen beteiligt sind: des Künstlers selbst, der dieses Gemälde schuf, der weiblichen Bildfiguren, die sich ostentativ den Blicken des Betrachters präsentieren, und schließlich des Betrachters, der die Bildfiguren mit erotischen Assoziationen belegt. Auf dem Gemälde *Tiere* (Abb. 770) hat man den Eindruck, die auf der rechten Bildhälfte gezeigte Figur würde zu ihrem eigenen und zum Schutz des ersten Hundes aufmerksam in die Gegend schauen und ansonsten wie der Führer eines harmlosen Rudels friedlich am Boden hocken, während sie auf dem Gemälde *Torero* (Abb. 939) vom spanischen Stierkämpfer massiv bedroht wird und sich mit aufgerichtetem Oberkörper seinen Angriffen entgegen stellt.

Bei den motivischen Variationen der Selbstbildnisse des Künstlers, für die sich noch zahlreiche weitere Beispiele benennen ließen, handelt es sich nicht nur um beliebig kombinier- und veränderbare ikonographische Modulsysteme, sondern um eine unmittelbare arbeitsmethodische Umsetzung dessen, was für Castelli den eigentlichen Reiz seiner Selbstporträts und den Schlüssel zu ihrem Verständnis ausmacht: sich mit Hilfe gemalter Bilder in eine andere Welt hinein zu träumen. Es ging Castelli mit seinen Gemälden darum, in die Welt der Phantasie einzutauchen, sich virtuell in andere Wesen und in andere Charaktere zu verwandeln, um mehr über sich selbst und seine verborgene Tiefenschichten zu erfahren. Das Eintauchen in eine andere Welt war für Castelli (und ist es bis heute) nicht nur ein theoretisches Konstrukt, sondern gelebte Praxis. So gingen den gemalten Bildern entsprechende Rollenspiele voraus und erlebten diese Rollenspiele durch ihre motivische Variation auf den gemalten Bildern eine gestalterische Fortsetzung, die das Rollenspiel über ihren ursprünglichen situativen Kontext hinaus in neue, wieder phantasiegeborene Zusammenhänge geleitet. In diesem Sinne handelt es sich bei den Selbstporträts von Castelli um gelebte Bilder, auf denen sich die Phantasie des Künstlers ungehindert entfaltet und als erlebbare Bildwirklichkeit auch für den Betrachter anschaulich gemacht wird.

4.1.3.7 Zebras

Parallel zu den Darstellungen des Künstlers in seiner Rolle als Hund und zu der gemeinschaftlich mit Salomé projektierten Performance *The bitch and her dog* schuf Castelli 1981 einige Selbstporträts, die ihn an der Seite von Salomé in der Rolle von Zebras zeigen. Dabei gingen den gemalten Bildern fotografische Selbstinszenierungen voraus, die Castelli und Salomé gemeinsam konzipiert und in ihren Ateliers am Moritzplatz verwirklicht haben. Angeregt durch *The bitch and her dog* und durch die Gesichts- und Körperbemalungen der Handlungsfiguren, hatte Salomé Gefallen an der Vorstellung gefunden, sich selbst ebenfalls nach der Art eines exotischen Tieres zu bemalen und mit entsprechendem körpersprachlichem Ausdruck vor der Kamera zu agieren (Abb. 151-157 und Abb. 158 f). Dabei entschied er sich, wie Castelli, für ein zebraartiges Streifenmuster, das sich die beiden Künstler gegenseitig mit weißer und schwarzer Farbe auf ihre nackten Körper malten.

Das Miteinander von Castelli und Salomé in ihrer Rolle als Zebras war beinahe zärtlicher Art. Statt beziehungslos neben einander zu agieren, wie dies teilweise auf einigen nach dem Prinzip der Motivcollage zustande gekommenen Hundeselbstporträts zu sehen war, die sich motivisch durchaus mit den Zebrabildern vergleichen lassen (z. B. Abb. 770-774), traten Castelli und Salomé als Figurenpaar in Erscheinung, deren körpersprachlicher Ausdruck sich auf einander und zugleich auf die Anwesenheit des Zuschauers bezog. Manchmal in aufgerichteter oder in halb aufrechter Position, meist jedoch als auf dem Boden hockende oder mit allen Vieren am Boden kriechende Bildfiguren posierten sie in zuvor verabredeten Körperhaltungen vor der Kamera und mimten sie zwei zärtlich sich an einander schmiegende, bisweilen hemmungslos über einander herfallende oder scheu ins Jenseits lauernde Tierwesen, deren elegante, graziöse und geschmeidige Bewegungen erneut etwas Katzenhaftes hatten und oft eher an die Bewegungen von Löwen, Panthern oder Tigern erinnerten als an die Bewegungen von demgegenüber eher ungelink erscheinenden Zebras. Bei ihrem Rollenspiel ging es den beiden Künstlern nicht um die Adaptation der Bewegungsrhythmen einer bestimmten Spezies, sondern um die Geschmeidigkeit der Bewegung und die Unmittelbarkeit des körpersprachlichen Ausdrucks animalischer Triebwesen ganz allgemein. Sie mimten wilde Tiere, die sich umwerben und sich bebalzen, die mit einander raufen und mit einander auf Beutezug gehen, die ihren natürlichen Instinkten freien Lauf lassen und sich so verhalten, wie es ihren Stimmungslagen gerade entsprach. Daß Castelli die Selbstaufnahmen, die er und Salomé im Atelier per Fernauslöser gemacht hatten, als „Zebras“ betitelte, hatte weniger mit dem spezifischen Verhalten der Bildfiguren zu tun als vielmehr mit der Art, in der sie ihre nackten Körper bemalt hatten.

Statt sich, wie es bei der Atelierperformance *The bitch and her dog* der Fall gewesen ist, durch eine entsprechende Kulisse virtuell in die natürliche Umgebung von Zebras zu versetzen, schufen sich Castelli und Salomé ein neutrales Ambiente. Dazu wurde die Atelierwand mit jener schwarzen Lackfolie ausgekleidet, die den beiden Künstlern bereits für die *Geile Tiere*-Fotos als Hintergrund gedient hatte. Den Boden legten sie mit einem weißen Bauwolltuch aus, auf dem sie sich, ohne Schürfwunden oder sonstige Verletzungen davonzutragen, halbwegs bequem auf allen Vieren bewegen konnten. Auf einigen Fotos, die Salomé und Luciano Castelli aufgenommen haben, erkennt man am Boden überdies die langen schwarzen Kabel, mit denen sie ihre Kameras bedienten (z. B. auf in Abb. 153 und Abb. 155 f). Nach der Vorlage dieser fotografischen Selbstaufnahmen schufen Castelli und Salomé eine Reihe von *Zebra-* bzw. *Tiere-*Bildern, auf denen sie sich als menschliche Tiere porträtierten. Salomé, der sich bei seinen Darstellungen in aller Regel auf das einfigurige Selbstbildnis konzentrierte, betitelte seine Gemälde meist als *Streifenselbstportrait* und hob durch diese Namengebung den Aspekt der Körperbemalung an sich und des damit verbundenen gesteigerten Körpergefühls hervor. Castelli hingegen, der seine

Bilder als Paardarstellungen konzipierte, nannte seine Gemälde *Zebbras* oder *Tiere* und betonte dadurch die animalischen Implikationen, die er mit der Rolle des exotischen Tieres verbunden hat.

Als Höhepunkt der Beschäftigung der Künstler mit dem Thema des Selbstbildnisses in ihrer Rolle als Zebras ist 1981 das zweiteilige Gemeinschaftsbild *Tiere* entstanden, auf dessen linker, von Salomé ausgeführter Seite diverse Figuren der Zebra-Fotos als Motivcollage in kaleidoskopischer Buntheit mit einander kombiniert wurden (Abb. 160). So erkennt man dort in der mittleren Gruppe der beiden rot-orange und rot-gelb gestreiften Figuren die Posen wieder, die Castelli und Salomé auf dem Foto Abb. 163 eingenommen haben, oder in der monumentalen, mit zartem Hellgelb ausgefüllten Hintergrundfigur am oberen Bildrand jene Körperhaltung, in der Salomé auf dem Foto Abb. 162 erschienen war. Kombiniert wurden die Motive aus den Selbstporträts von Castelli und Salomé in deren Rolle als Zebras am unteren Bildrand der linken Tafel des *Tiere*-Diptychons mit einigen Motiven aus der Reihe *Dog*, wobei die Figuren des mit allen Vieren am Boden kriechenden Luciano ebenfalls mit einem Streifenmuster ausgestattet, also gleichermaßen als Zebras aufgefaßt wurden, wohingegen die „Hunde“ auf der rechten Tafel dieses Diptychons, ausgeführt von Castelli, ausnahmslos jenes charakteristische Fleckenmuster zeigen, das bereits seine Hundeselbstporträts gekennzeichnet hat. Das Gemeinschaftsbild zeigt deutlich, wie freizügig Castelli und Salomé mit den Begriffen „Tiere“, „Zebras“ und „Hunde“ umgegangen sind und wie sehr sie sich mit ihren Darstellungen sowohl begrifflich als auch ikonographisch nicht auf eine bestimmte Tierart, sondern auf die Instinkthaftigkeit und das Animalische ganz allgemein bezogen haben.

Die *Zebra*-Bilder von Castelli zeigen die beiden Akteure als dicht zusammengerückte Bildfiguren, die manchmal tief in die Hocke gegangen sind und Schulter an Schulter dem Betrachter entgegen lauern (Abb. 783), sich Rücken an Rücken an einander schmiegen (Abb. 786) oder ihre Köpfe zusammenstecken und sich mit ihrer Stirn und mit ihren Nasen zärtlich berühren (Abb. 788). Was diesen Gemälden gemeinsam ist, ist der körpersprachliche Gleichklang, in dem sich die Bildfiguren den Blicken des Betrachters präsentieren. Sie wirken wie ein ideales unzertrennliches Freundespaar, das in seinen Stimmungen, Zielsetzungen und Interessensneigungen eins geworden ist und dabei eine übergeordnete soziale Identität ausgebildet hat. Das Beziehungsverhältnis zwischen den Akteuren ist auf den Gemälden von Luciano durch ein interdependentes Miteinander geprägt, bei dem jeder ein Teil des Ganzen, der Einzelne jedoch nichts ohne den anderen ist. Damit gewichtete Castelli das Thema anders, als es auf den *Zebra*-Fotos der Fall gewesen ist, auf denen der Aspekt des Animalischen und des instinktgetriebenen Miteinanders der Bildfiguren überwog. Als motivische Vorlagen für seine Darstellungen wählte Castelli nicht solche Ablichtungen, auf denen er und Salomé als sich balgende oder als lüstern einander umschleichende Figuren zu sehen sind, sondern solche, auf denen sie sich zärtlich an einander schmiegen oder auf denen sie, etwas ängstlich der Kamera entgegen lauernd, dicht neben einander gerückt sind. Dieser inhaltlichen Gewichtung entsprechend kamen für Castelli aus der umfangreichen Fotoserie lediglich vier Aufnahmen als motivische Bildvorlagen in Frage: die Fotos Abb. 151, Abb. 157, Abb. 158 und Abb. 159, wobei er die auf den Ablichtungen gezeigten Figuren meist seitenentsprechend (z. B. Abb. 785), aus kompositionsästhetischen Gründen manchmal auch in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben hat (z. B. Abb. 784).

Stilistisch lassen sich die *Zebra*-Bilder Castellis in zwei Kategorien unterteilen: in diejenigen Bilder, die in stilistischer Fortführung der ersten japanischen Selbstporträts in Schwarz und Rot auf weißem Grund geschaffen wurden (Abb. 785-787), und in solcher Bilder, die mit bunten Farben ausgeführt wurden – und zwar in den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau neben den Mischfarben Grün und Orange (z. B. Abb. 784) oder in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau neben den Mischfarben Grün, Orange und Lila sowie der „Nichtfarbe“ Weiß (Abb. 783). Während die Darstellungen in den Farben Schwarz und Rot das Weiß des Malgrunds großzügig hervortre-

ten lassen und nach der Art der frühen japanischen Selbstporträts an monumentale Tuschzeichnungen erinnern, deren schwarze Pinselzeichnung mit roter Farbe sparsam akzentuiert wurde, verhalten sich die bunten Bilder, auf denen das Weiß des Malgrunds nur noch gelegentlich hervorbricht, sehr viel malerischer. Beide Bildtypen werden von einzeln ablesbar gebliebenen Pinselzügen beherrscht. Auf den Darstellungen in schwarzer und roter Farbe auf weißem Grund sind diese einzelnen Pinselzüge weit von einander entfernt. Auf den „bunten“ Bildern hingegen liegen sie nahe bei einander und verdichten sich bisweilen zu streumusterartig strukturierten, insgesamt kompakt den Malgrund bedeckende Farbflächen. In beiden Fällen benutzte Castelli ausgesprochen breite Pinsel. Lediglich die Umrißzeichnung der Figuren, mit denen diese Bilder begonnen wurde, erfolgte mit schmalen Pinsel. Die Umrißzeichnung wurde meist in schwarzer Farbe, gelegentlich auch mit Rot ausgeführt (Abb. 783). Die Breite der Pinselzüge innerhalb der Binnenbereiche der Figuren unterscheidet sich kaum von der Breite der Pinselzüge im Hintergrund bzw. im Bereich der Bodenfläche. Alleine die Bewegungsrichtung der Pinselzüge ist innerhalb der Figuren eine andere als im Hintergrund. Sie orientiert sich innerhalb der Figuren an den Höhlungen und Wölbungen des Oberflächenreliefs ihrer Leiber, vor allem aber am Richtungsverlauf der auf die nackte Haut gemalten schwarzen Diagonalstreifen, die es hauptsächlich sind, mit denen die Binnenbereiche der Figuren jeweils gegliedert wurden. Die Pinselbewegungen im Hintergrund und im Bereich des Bodens adaptieren zum Teil die Falten bzw. die Falzkanten der schwarzen Lackfolie (Abb. 158 f), orientieren sich in deren unmittelbarer Nachbarschaft teilweise aber auch an den Umrissen der Figuren selbst sowie an den Verlaufsrichtungen der Formatgrenzen des betreffenden Bildes. So sind sie ihrem Ursprung nach zwar gegenständlich gebunden, doch ordnen sie sich zugleich auch den Bedingungen des Bildgevierts unter und entfalten überdies ein rhythmisch getragenes Eigenleben, das sie in die Nähe der Gestaltungsformen des abstrakten Expressionismus rückt und im Sinne einer rasch auf die Bildfläche gebrachten Kalligraphie zu gestisch definierten Ausdrucksträgern werden läßt.

Auf einigen Darstellungen wandelte Castelli die stilistischen Ausdrucksmittel, die er für die Zebrabilder gefunden hatte, ab. Das Gemälde Abb. 789 beispielsweise wurde statt mit den ansonsten für die bunten Bilder verwendeten kraftvollen Farben in zarten Tönen ausgeführt, die unter der Beimischung von Weiß zu rosafarbenen, hellblauen und zartvioletten Valeurs gelichtet wurden. Lediglich das Gelb im linken oberen Bereich des Hintergrunds wurde ungebrochen aufgetragen, ebenso die roten Farbspuren im Bereich der Brust der linken und im Bereich des Unterarms der rechten Bildfigur. Auch die Lippen und der Streifen im Bereich des Kopfes der linken Figur, die auf diese Weise gestalterisch verfremdet wurde, wurden in kraftvollem Rot wiedergegeben, desgleichen die linienförmig neben einander gesetzten Tupfen im rechten oberen Bereich des Hintergrunds, die ihrerseits einige Reißzwecke wiedergeben, mit denen die schwarze Kunststoffolie an der Atelierwand befestigt gewesen ist. Innerhalb der linken Figur (Salomé) wurden die diagonal auf deren Leib gemalten Zebrastreifen mit schwarzer Farbe wiedergegeben, innerhalb der rechten Figur hingegen (Luciano), die mit einem hellblauen Inkarnat ausgestattet wurde, erscheinen sie in einem fast schwarzen Preußischblau.

Während auf den übrigen Zebrabildern unschwer die Porträts von Salomé und Castelli zu erkennen sind, tut man sich hier, wo die Gesichter stilisiert wiedergegeben wurden, eher schwer eindeutig darüber zu befinden, in welcher Figur nun Salomé und in welcher Luciano Castelli zu sehen sei. Erst der Vergleich mit dem Foto Abb. 151 gibt Auskunft darüber, daß links, mit rosafarbenem Inkarnat ausgestattet, Salomé und rechts, mit hellblauer Hautfarbe wiedergegeben, Luciano Castelli porträtiert wurde. Offensichtlich ging es Castelli auf diesem Gemälde nicht um die porträtgenaue Erfassung der Bildfiguren, auch nicht – wie die wenig „tierhaften“ Körperhaltungen der Figuren belegen – um das Rollenspiel an sich, sondern eher um den Aspekt der Körperbemalung. Sie

läßt die Figuren wie eingeborene Wilde aussehen, die ihre nackten Leiber zu rituellen Zwecken bemalt haben. Allerdings werden sie hier anders als auf den übrigen bunten Zebrabildern nicht in der Umgebung eines kaleidoskopisch durcheinander geratenen Farbschungels gezeigt, vor dem sie sich selbst nur geringfügig abheben, sondern vor einer ebenen Wandfolie, die in vier Felder gegliedert ist und mit dieser Unterteilung an die durch orthogonale Falzkanten ausgeschiedenen Felder der an der Atelierwand befestigt gewesenen Lackfolie anspielt. Die Bildfiguren sind keine geheimnisvollen Urwaldbewohner, sondern – in Anlehnung an den Begriff der *Neuen Wilden* – der unmittelbaren Gegenwart entnommene Großstadteingeborene, die sich durch ihre Nacktheit und durch ihre atavistische Körperbemalung ein rätselhaftes, unverdorbenes und ursprüngliches Erscheinungsbild verliehen haben.

Ähnlich, wie sich das Gemälde Abb. 789 von den übrigen bunten Bildern der *Zebra*-Serie unterscheidet, unterscheidet sich das auf Papier ausgeführte Gemälde *Zebbras* Abb. 788 von denjenigen Darstellungen, die in stilistischer Annäherung an die frühen japanischen Selbstporträts in den Farben Rot und Schwarz auf weißem Grund ausgeführt wurden. Es zeigt nach der querformatigen fotografischen Vorlage Abb. 159 das bereits auf dem quadratischen Gemälde Abb. 787 behandelte, hier ins Hochformat transponierte Motiv zweier ihre Köpfe zusammensteckender und sich mit ihren Schultern an einander schmiegender Bildfiguren: Salomé auf der linken Seite, im verlorenen Profil nach rechts als Rückenfigur wiedergegeben, und Castelli auf der rechten Seite, mit seinem Körper im verlorenen Profil nach links ebenfalls mit dem Rücken bildauswärts dargestellt. Ihre Köpfe haben die Bildfiguren einander zugewendet. Mit ihrer Stirn scheinen sie sich fast zu berühren, und doch blicken sie sich nicht in die Augen: Salomé schaut, seiner gesenkten Kopfhaltung entsprechend mit leicht nach unten gerichtetem Blick, an Luciano vorbei ins Leere und die Augen von Castelli verlieren sich gedankenversunken im Realraum des Betrachters. Dabei sucht er schweift sein Blick über den Betrachter hinweg in die Weiten des Nichts. Das einvernehmliche Miteinander, das die beiden Bildfiguren kennzeichnet, äußert sich nicht in einer Blickbeziehung, sondern in der gemeinschaftlichen Gedankenversunkenheit und in der harmonisch auf einander bezogenen Körpersprache, die den Anschein von Vertrautheit und Intimität erweckt – auf körperlicher Ebene ebenso wie im Mentalen.

Die mit schmalen Pinsel ausgeführte Umrißzeichnung der Figuren wurde diesmal nicht ausschließlich mit Schwarz, sondern im Bereich der Köpfe mit etwas breiterem Pinsel überdies in roter Farbe ausgeführt. Statt es, wie auf den übrigen mit Schwarz und Rot auf weißem Grund geschaffenen Bildern zu sehen (z. B. Abb. 785 oder Abb. 787), im Binnenbereich der Figuren koloristisch bei den schwarzen Zebrastreifen auf weißem Grund zu belassen, wurden die Zonen zwischen den schwarzen Zebrastreifen hier mit roter Farbe ausgefüllt – nicht flächendeckend, sondern in breit aufgetragenen linearen Zügen, deren Duktus sich von der Pinselführung der schwarzen Diagonalstreifen kaum unterscheidet, sowie in monumentalen, schwungvoll ausgeführten Bewegungen, die das Weiß des Malgrunds großzügig hervortreten lassen. Die mit sehr breitem Pinsel erfolgte monumentale Zeichnung des Hintergrunds lehnt sich von ihren Bewegungsrichtungen her an die diagonalen Falten der Lackfolie auf der fotografischen Motivvorlage an (Abb. 159) und versteht sich als motivische Anspielung auf die flache Atelierwand, vor der die Bildfiguren auf den Fotos im Rollenspiel zu sehen sind. Mit ihren ins Abstrakte überspielenden Rhythmen sind die im Hintergrund gezeigten, monumental vergrößerten Pinselzüge zugleich aber auch eine stilistische Anspielung auf die Kalligraphie des Fernen Ostens und auf die japanische Tradition der Tuschkmalerei. Sie betonen, ähnlich wie die Rhythmen im Hintergrund der japanischen Selbstporträts, den exotischen Bedeutungszusammenhang dieser Bilder und der darauf gezeigten Figuren in deren Rolle als wilde Tiere.

„Exotismus“ und „Wildheit“ sind die Schlüsselbegriffe zum Verständnis der Tiere-Bilder von Luciano Castelli. Dies gilt für seine *Zebra*-Bilder nicht anders als für die *Hunde*- oder *Panther*-Bilder und für seine Gemälde aus der Serie *The bitch and her dog*, auf denen er als menschlicher Hund an der Seite von Salomé in dessen Rolle als Geisha aufgetreten ist. Die Wildheit – mit unverbildeter, zugleich aber auch rätselhafter Natürlichkeit gleichzusetzen und mit der freien Entfaltung der animalischen Triebkräfte –, die Castelli in seinen Rollen als Tier für sich in Anspruch genommen hat, äußert sich nicht nur im Motivischen, sondern auch im Stilistischen. Auf den bunten Bildern löste der Künstler das figürliche Motiv bald stärker (Abb. 784), bald in vermindertem Ausprägungsgrad (Abb. 783) in streumusterartig über die Bildfläche verteilte Farbstriche auf, so daß die Personen vor dem gleichermaßen bunt durchwirkten Hintergrund motivisch eskamotieren und es scheint, als hätten sie aus Gründen der Tarnung die Farbe ihrer räumlichen Umgebung angenommen. Man könnte von einem Farbenschungel sprechen, in den die scheu sich duckenden Figuren eintauchen und der sie noch fremdartiger und noch rätselhafter erscheinen läßt, als es durch das exotische Motiv an sich schon gegeben ist. Was gestalterisch durch die Bewegtheit der Pinselführung und die Buntheit des Kolorits erzielt wurde, ist eine scheinbar chaotisch sich verbreitende, zugleich von einem eigenen Rhythmus getragene Verteilung der Farbe auf der gesamten Bildfläche, die erst durch die Umrißzeichnung der Figuren einen gegenständlich gebundenen Bedeutungszusammenhang erhält, für sich genommen jedoch als stark ins Abstrakte überspielende, beinahe „reine“ Farbmalerei erscheint, die in ungestümen Pinselbewegungen kontraststark auf die Leinwand gebracht wurde (Abb. 784). Die Autonomie des Gestalterischen wird lediglich dadurch gebrochen, daß sowohl der Rhythmus der Pinselführung als auch die Verteilung der bunten Farben im Binnenbereich der Figuren ein etwas anderer ist als im Hintergrund, und daß im Hintergrund zwischen der Bodenfläche mit ihrer überwiegend horizontal gelagerten Pinselführung sowie der farblich etwas anders gewichteten Akzentuierung einerseits und der ansonsten senkrecht hinter den Figuren aufragenden Wandfläche andererseits unterschieden wurde. Unmittelbar vor der überlebensgroßen Leinwand nimmt man das figürliche Motiv kaum wahr, so stark wurde es der Autonomie der Farben und den Rhythmen des Pinselschlags unterworfen. Erst mit einigem Abstand erschließt sich dem Betrachter der szenische Kontext dieser Bilder und das exotische Motiv zweier an ihrem ganzen Körper bunt bemalter, wie scheue Waldtiere angesichts der Gefahr der Entdeckung durch den Betrachter sich duckender und an einander sich schmiegender „wilder“ Männer.

In nicht geringerem Maße sowohl motivisch als auch gestalterisch vom Impetus des Wilden getragen nehmen sich auch die Bilder in schwarzer und roter Farbe auf weißem Grund aus, deren bewegte Pinselführung ein gestalterisches Äquivalent zu dem archaischen Motiv der an ihren nackten Leibern mit diagonalen Streifen bemalten und die Verhaltensformen von wilden Tieren an den Tag legenden Figuren darstellt. Nicht selten wurde auf diesen Bildern die Farbe zwar spärlich doch mit solcher Vehemenz auf die Leinwand geklatscht, daß sie sich in zahlreichen Rinnsalen und Klecksen über die Bildfläche ergießt. Die Wildheit dieser Bilder äußert sich in der ekstatischen Wucht, mit der die Pinselschläge ausgeführt wurden. Der Kontrast zwischen der schwarzen Farbe und dem weißen Grund, der durch einige rote Akzente in seiner Härte gesteigert wurde, trägt mit dazu bei, diesen Darstellungen den Eindruck von Roheit und Ursprünglichkeit zu verleihen. Sie wirken grob und wie aus der gestischen Exaltation, wie aus einer Malwut heraus zustande gekommen. Bisweilen erinnern die schwarzen Streifen auf den nackten Leibern an striemenartige Wunden, die statt durch Peitschenhiebe mit dem Pinsel verursacht wurden. Die roten Farbakzente muten dabei wie blutige Verletzungen an, die den Figuren durch die Gewalt ihrer gestalterischen Behandlung beigebracht wurden (Abb. 785-787). Was hier wie eine visionäre Projektion erscheint, nämlich die Vorstellung von einem ungestümen Künstler, der das Motiv seiner Gemälde in gewaltigen

Bewegungen auf die Leinwand peitscht, sollte wenige Jahre später anschauliche Bildwirklichkeit werden: Auf einigen Darstellungen aus der Serie *Venise* erkennt man Luciano Castelli in der Aufmachung eines martialischen Dompteurs, der mit einer langen Lederpeitsche ein ganzes Rudel wilder Tiere über die Bildfläche treibt (z. B. Abb. 852 oder Abb. 854 f). Die Zebrabilder von 1981 sind gewissermaßen eine Vorstufe zu diesen Gemälden, auf denen es den Anschein hat, als wolle Castelli seine animalischen Triebkräfte, verkörpert durch die nach ihm selbst als Modell geschaffenen, raubkatzenartig umherschleichenden Hunde, gewaltsam bändigen. Allerdings, und darin unterscheiden sich die Zebrabilder von den Darstellungen der Reihe *Venise*, haben die durch menschliche Figuren repräsentierten Tiere (bzw. die mit tierischen Verhaltensweisen ausgestatteten menschlichen Figuren) auf den Zebrabildern eine andere inhaltliche Bedeutung als die Hunde auf den *Venise*-Bildern. Auf den *Venise*-Bildern stehen die Tiere für die animalische Trieblust des Menschen, für seine Aggressionsneigungen, seine Blutfräßigkeit und seine Lüsternheit. Sie erscheinen wie Tiere in Menschengestalt. Auf den Zebrabildern hingegen, wo sie als Menschen erscheinen, die sich wie Tiere verhalten, verkörpern sie eher die Zartheit, die Verletzlichkeit und die Bedrohtheit des Ursprünglichen. Dort repräsentieren sie das Ungebremste und das Zügellose, das es mit autoritärer Gewalt zu domestizieren gilt (vergleichbar auch den Darstellungen des Hundes aus der Serie *The bitch and her dog*), hier ist es eher ein sanftes, scheues und fragiles Wesen, das durch die Bildfiguren verkörpert wird. In beiden Fällen jedoch, und schließlich auf allen weiteren Darstellungen von Castelli, auf denen menschliche Figuren in der Rolle eines Tieres zu sehen sind, verkörpern diese Wesen das Unterbewußte bzw. das Vorbewußte des Menschen: seine affektiven Urkräfte und seine tiefsten inneren Dispositionen, seine Triebe, seine Instinkte, seine unverbildete, spontane, von den Gegebenheiten des Augenblicks geleitete Intuition.

Daß die menschlichen Tiere (bzw. die wie Tiere sich gebenden Menschen) auf den Darstellungen von Luciano Castelli so exotisch erscheinen, so rätselhaft bisweilen und so fremdartig, entspricht ganz der Intention des Künstlers, der durch das Rollenspiel für sich selbst und durch das gemalte Bild für den Betrachter jene unverbildete Ursprünglichkeit als etwas verschütt Gegangenes, uns fremd Gewordenes und in diesem Sinne „Exotisches“ ins Bewußtsein zurückzurufen sucht. Unter diesem Aspekt des Ursprünglichen, des Unverbildeten und des Animalischen stehen sowohl die Selbstbildnisse von Luciano Castelli in der Rolle eines Tieres als auch seine Selbstbildnisse in der Rolle eines exotischen Wesens. Sich selbst in eine solche Rolle hinein zu versetzen, hatte einerseits etwas Spielerisches und gab dem Künstler die Gelegenheit, seine bereits in frühen Jahren erlebte Freude an der kostümischen und habituellen Transformation auch im Erwachsenenalter auf künstlerisch legitimierte Weise fortzusetzen. Andererseits gelang es Castelli aber auch, sich Kraft seiner Phantasie so sehr mit seinen figürlichen Erfindungen zu identifizieren, daß er zumindest für die Dauer des Rollenspiels zugleich auch deren Verhalten und deren Charakterzüge zu übernehmen begann und er durch diese Erweiterung des habituellen und dispositionellen Spektrums mehr über sein eigenes Wesen erfuhr, als es in gedanklich erträumten oder in den profanen Zusammenhängen des realweltlichen Alltags möglich ist. So stehen die Rollenspiele von Luciano Castelli und die nach Motiven dieser Rollenspiele geschaffenen Selbstporträts zugleich auch unter dem Aspekt der Bewußtseinerweiterung. Es handelt sich bei ihnen nicht, wie es angesichts des Fehlens einer genrehaften Alltagsthematik im Œuvre von Luciano Castelli auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag, um eine Flucht vor den Niederungen der realweltlichen Gegebenheiten, nicht um eine eskapistische Hinwendung des Künstlers in die Welt der Phantasie, sondern um eine bewußtseinerweiternde, in diesem Sinne kathartische Thematik, die es dem Künstler und dem Betrachter seiner Bilder zugleich über deren ikonographische und ästhetische Erscheinung hinaus ermöglicht, mehr über sich selbst und über das Wesen des Menschen mit seinen archetypischen Dispositionen zu erfahren.

4.1.3.8 Indianerselbstporträts

Unter dem Aspekt, durch das Rollenspiel und das spielerische sich Hineinversetzen in ein anderes, vorzugsweise exotisches Wesen mehr über sich selbst zu erfahren, stehen auch die Indianerselbstporträts von 1982, deren Motive auf den Film *Room full of mirrors* zurück gehen, den Castelli zusammen mit Rainer Fetting auf Lanzarote gedreht hat. Nachdem die beiden Künstler nach Berlin zurückgekommen sind, schufen sie gemeinsam einige monumentale Gemälde, auf denen sie sich mit den Erlebnissen in ihrer Rolle als Indianer auseinandersetzten. Darüber hinaus beschäftigten sich Castelli und Fetting aber auch jeweils für sich mit dem Thema des Indianerbildes, wobei Castelli eine ganze Reihe von Selbstbildnissen anfertigte, die ihn bzw. ihn an der Seite von Rainer Fetting und beide zusammen in ihrer Rolle als Indianer im Büstenporträt zeigen. Als motivische Vorlage zu diesen Selbstporträts dienten Castelli fotografische Ablichtungen, die er und Fetting per Fernauslöser oder mit der ausgestreckten Hand von sich aufgenommen hatten, sowie einige Standbilder aus dem Film *Room full of mirrors*, die die beiden Künstler gleichermaßen im Rollenspiel wiedergeben. Dabei wählte Castelli vorzugsweise solche Aufnahmen, auf denen er bzw. er an der Seite von Fetting unter dem wolkenlosen Himmel von Lanzarote nahansichtig vor dem Hintergrund einer kargen steinigen Wüstenlandschaft mit flachem Horizont zu sehen ist (z. B. Abb. 178-180 oder Abb. 790 f). Dieses Motiv, das auf den gemalten Bildern noch enger gefaßt wurde als auf den fotografischen Ablichtungen, bot Castelli die Gelegenheit, sich ganz auf die Darstellung des Gesichts zu konzentrieren und die landschaftliche Umgebung, in der sich die Künstler befunden haben, zu einer räumlich gestauchten Bildebene zu verdichten.

Eines der Hauptwerke dieser Serie ist das Gemälde *Indianer Rainer und Luciano* (Abb. 792). Es zeigt in flächiger Malweise auf überlebensgroßem Bildformat die monumental auf die Leinwand gebrachte Büste von Rainer Fetting (links) und Luciano Castelli (rechts) vor dem Hintergrund einer vegetationslosen Landschaft mit tief gelegenem Horizont und einem darüber wolkenlos sich erstreckenden blauen Himmel. Im unteren Bildbereich mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe skizzierte Linienzüge deuten wellige Bodenerhebungen an, ansonsten scheint die Bodenfläche leer und wie ausgestorben. Mit breitem Pinsel wurde sie in einem bräunlich schimmernden Orange flächig ausgemalt. Farbliche Modulationen, etwa in Form einer Aufhellung in der Nähe zum Horizont oder einer Abschattierung im Vordergrund, gibt es dabei nicht. Lediglich einige schwarze Spuren haben sich durch das bräunlich schimmernde Orange gezogen, das aufgetragen wurde, als die schwarze Umrißzeichnung der Figuren und die schwarzen Pinselzüge im Bodenbereich noch nicht vollends durchgetrocknet waren. Die Bewegungsrichtung des Pinsels im Bodenbereich orientiert sich in der Mitte des Bildes an den Umrissen der Büsten sowie am Verlauf der dort diagonal in die Tiefe sich erstreckenden Bodenwelle sowie an der Waagerechten des Horizonts. Am linken Bildrand hingegen dominieren waagerechte Pinselbewegungen, die sich an der bildflächenparallelen Ausrichtung der dort skizzierten Bodenwellen und am waagerechten Verlauf des Horizonts orientieren. Rechts außen ist der Horizont tiefer gelegen als in der Mitte des Bildes und als am linken Bildrand. Die Farbe des Bodens vermischt sich dort mit dem Inkarnat des roten Indianers und dem Schwarz der Kontur seines Halses. Insgesamt wurde die Farbe im Bodenbereich so aufgetragen, daß sie einen kurzen Abstand zu der schwarzen Umrißzeichnung der Büsten sowie zu den Konturen des Horizonts und der Bodenwellen einhält. Dabei scheint an den Nahtstellen immer wieder das Weiß der Leinwand hervor, das seinerseits mit dem Weiß der Gesichtsbemalung des Indianers Luciano sowie mit dem Weiß der Augen von Rainer Fetting korrespondiert. Die weich fließende, zugleich deckend aufgetragene Kunstharzfarbe machte es möglich, daß trotz der divergierenden

Bewegungsrichtungen der dicht neben einander gesetzten Pinselzüge der Boden einheitlich erscheint und sich insgesamt zu einer monochromen Farbfläche verdichtet.

Der Himmel wurde etwas anders ausgeführt. Dort wurde das strahlende Cyan mit Lösungsmittel verdünnt, so daß es transparenter erscheint als die übrigen Partien dieses Bildes und nicht nur das Weiß der Leinwand hindurch schimmern läßt, sondern auch die Bewegungsrichtungen der Pinselzüge ablesbar zu erkennen gibt. Die flächige Verdichtung, die auf den übrigen Teilen dieses Gemäldes allenthalben zu beobachten ist, findet im der Region des Himmels keine gestalterische Entsprechung. Die halb transparente Konsistenz der blauen Farbe verleiht dem wolkenlosen Firmament trotz seiner monochromen koloristischen Behandlung und trotz des Verzichts auf luftperspektivische Farbmodulationen, auch trotz des Verzichts auf eine die Weite des Firmaments berücksichtigende, stattdessen abermals überwiegend an den Umrissen der Köpfe, an der Waagerechten des Horizonts und jetzt auch an den Verlaufsrichtungen der Formatgrenzen orientierte Pinselführung eine gewisse räumliche Tiefe, die dem Betrachter, der auf den Bildern von Castelli ansonsten an flache Wandfolien als Hintergrund gewöhnt ist, vergegenwärtigt, daß es sich hier nicht um eine raumlose Scheinkulisse handelt, sondern um eine tiefenräumlich sich erstreckende freilandschaftliche Umgebung.

Die gestalterische Behandlung der Gesichter wurde mit Hilfe der deckenden Kunstharzfarbe so flächig ausgeführt, daß die Bewegungsrichtungen des Pinsels nur an solchen Stellen auszumachen sind, an denen der Farbauftrag aussetzt und das Weiß des untermalten Bildgrunds offen zutage treten läßt. Dies geschieht vor allem im Bereich der Gesichtsbemalung des Indianers Luciano, dessen mit rote Haut („Rothaut“) im Gesicht mit waagrecht verlaufenden weißen Streifen ausgestattet gewesen ist: einem Streifen, der in Höhe der Nase vom unteren Ansatz des einen Ohres bis zum unteren Ansatz des anderen quer über das Gesicht verlief, sowie einem zweiten Streifen, der in Augenhöhe lag und über die Nasenwurzel hinweg den oberen Ansatz des einen Ohres waagrecht mit dem oberen Ansatz des anderen verbunden hat (Abb. 179). Das Weiß dieser Streifen blieb farblich einfach ausgespart, so daß die Leinwand an dieser Stelle aktiv in die Malerei mit einbezogen wurde und der Bildträger an sich zu einem festen Bestandteil des Gemäldes geworden ist. Die restlichen Teile der Büste des Indianers Luciano wurden hingegen tatsächlich flächendeckend ausgeführt. Weder im Bereich des gelben Stirnbandes noch im Bereich des Halses und des oberen Schulteransatzes schimmert das Weiß der Leinwand hervor. Lediglich rechts unten setzt kurz vor dem Ende des Bildes die gestalterische Behandlung der Büste von Luciano aus, so daß auch dort die weiß untermalte Leinwand als koloristischer Eigenwert zur Geltung kommt.

Das Gesicht von Rainer Fetting wurde flächig mit blauer Farbe ausgemalt. Lediglich entlang des gelben Streifens, den er sich vom Brustbein bis in die Stirn als Kriegsbemalung über das Gesicht gezogen hat, sind rechts und links einige farbliche Aussparungen zu erkennen, unter denen das Weiß der Leinwand hervorbricht. Erst in den Regionen des Halses und der Schulter, ebenso im Bereich des rechten Ohres und oberhalb des türkisfarbenen Stirnbandes sind weitere koloristische Aussparungen zu erkennen, die zufällig zustande gekommen zu sein scheinen, tatsächlich jedoch den prinzipiellen Auffassungen von Luciano Castelli über das Bildnerische sehr wohl entsprechen: nämlich einerseits dem Prinzip, seine Darstellungen nicht als Scheinwirklichkeit, sondern als mit Farbe und Pinsel künstlerisch ausgeführte Bilder auszuweisen, und andererseits dem aus diesem Anspruch abgeleiteten Prinzip, den Bildträger an sich als gestalterisches Element in die ästhetische Gesamtheit des Bildes mit einzubeziehen. Die lapidare Offenheit, mit der Castelli seine Gemälde ausführte, die Unmittelbarkeit der bildnerischen Mittel und deren Nachvollziehbarkeit für den Betrachter machen seine Werke zugleich auch zu einer Aussage über die Malerei. Das Credo, dem Castelli dabei folgte, läßt sich gerade an dem Bildnis *Indianer Rainer und Luciano* deutlich ablesen: reine Farben kontraststark und ungebrochen neben einander setzen, zügig

arbeiten, sich nicht in den Details verlieren, gestalterische Vorgehensweisen und die künstlerischen Arbeitsprozesse an sich für den Betrachter ablesbar machen. Was dabei herauskam, ist eine spontane, von gestischen Bewegungen getragene Ausdrucksmalerei, die dem Betrachter das figürliche Motiv in einem hohen Ausprägungsgrad an physischer und malerischer Präsenz monumental vor Augen führt.

Ähnlich wie auf den Fotos Abb. 178 f befinden sich die Porträtierten auch hier unmittelbar neben einander. Die unterschiedlichen Proportionen der Büsten (die Büste des Indianers Luciano ist größer als die des Indianers Rainer) und ihre jähe perspektivische Überschneidung im Schulterbereich geben allerdings zu erkennen, daß sie nach dem Vorbild zweier verschiedener fotografischer Vorlagen ausgeführt wurden. Das Porträt von Fetting geht auf eine Ablichtung von jener Art zurück, auf der er an der Seite des Indianers Luciano mit leicht zur Seite genommenem Kopf der Kamera entgegen blickt (Abb. 179). Das Porträt von Castelli hingegen bezieht sich auf eine einfigurige Ablichtung, die den Künstler im Brustbildnis vor einer aufgeschichteten Mauer aus groben Natursteinen zeigt (Abb. 791). Beide Büsten hat Castelli motivisch jeweils enger gefaßt als auf dem Foto und das Porträt auf die Darstellung des Kopfes mit Hals und Schulteransatz reduziert. Aus dem fotografischen Brustbildnis seiner selbst und dem Schulterporträt von Rainer Fetting an der Seite des Indianers Luciano sind monumental ins Bild gesetzte Büstenporträts geworden, die so dicht neben einander arrangiert wurden, daß sie dem Betrachter nur noch einen knappen Ausblick auf die landschaftliche Umgebung gewähren.

Den Kopf von Rainer Fetting verwendete Castelli für mehrere Indianerbilder, wobei er ihn manchmal auf der linken (Abb. 794), manchmal auf der rechten Seite wiedergegeben hat (Abb. 800) oder auch in einen völlig anderen, beispielsweise mit bunten Papageien besetzten motivischen Kontext brachte (Abb. 795). So wurde das Porträt des Indianers Rainer von Castelli wie ein Modul verwendet, das in verschiedene szenische Zusammenhänge eingebunden werden konnte. Für sein eigenes Porträt indessen verwendete Castelli unterschiedliche fotografische Ablichtungen als motivische Vorlagen. Er zeigte sich etwa mit lauernd zur Seite gerollten Augen (Abb. 794), mit seitwärts gewendetem Kopf (Abb. 793) oder im Einzelbildnis mit wehrfähig vor die Brust gehaltenem Dolch im Profil (Abb. 799). Auf dem aus zwei neben einander gesetzten Leinwänden bestehenden Gemälde *Indianer 4* (Abb. 798) zeigte sich Castelli in verschiedenen Kopfhaltungen und mit unterschiedlichem mimischem Ausdruck gleich vier mal (daher der Titel *Indianer 4*) neben einander.

Die Fotos, die Castelli für seine Selbstbildnisse verwendete, ersetzten ihm, wiewohl ursprünglich durchaus als eigenständige Kunstwerke konzipiert, ein Skizzenbuch und galten ihm als motivisch frei zu variierende, gegebenenfalls auch nur in Ausschnitten zu zitierende Bildvorlagen. Hätte Castelli, um auf die Darstellung *Indianer Rainer und Luciano* zurückzukommen, das aus zwei neben einander dargestellten Büsten bestehende Motiv so wiedergegeben, wie es auf einem seiner Fotos zu sehen ist (z. B. Abb. 179), hätten sich einige entscheidende Veränderungen ergeben, die seinen ikonographischen Intentionen zuwider gelaufen wären: Die Köpfe hätten sich, da Castelli etwas kleiner gewachsen ist als Rainer Fetting, nicht auf der gleichen Höhe befunden, so daß sie, um keine allzu große Unruhe auf dem Bild zu erzeugen, nicht so nahansichtig hätten gezeigt werden können, wie es auf dem ausgeführten Gemälde zu sehen ist, und nicht so monumental. Stattdessen hätte der Bildausschnitt größer gewählt und deswegen zumindest die Büste des Indianers Rainer in einem größeren figürlichen Ausschnitt wiedergegeben werden müssen. Die starke Präsenz der Köpfe aber, um die es Castelli auf diesem Gemälde gerade ging, hätte durch die Vergrößerung des Bildausschnitts an Unmittelbarkeit deutlich verloren. Unter dem Aspekt der Monumentalisierung und der möglichst starken physischen Präsenz der Köpfe ist auch das Verhältnis der Büsten zum landschaftlichen Hintergrund zu sehen. Hätte Castelli sich und Fetting so porträtiert, wie die beiden in ihrer Rolle als Indianer auf einer der fotografischen Ablichtungen neben einander zu sehen

sind, hätte sich zwischen den Büsten ein größerer Abstand ergeben und müßte über dem Kopf des Indianers Luciano ein größeres Stück Himmel zu sehen sein. Dies hätte jedoch zur Folge, daß dem landschaftlichen Hintergrund insgesamt eine größere Bedeutung zugekommen und die monumentale Erscheinungswirkung der Köpfe vermindert worden wäre. Dadurch aber, daß Castelli die Büsten auf die gleiche Höhe brachte, daß er sie dicht neben einander rückte und er sie formatfüllend, im Fall des Kopfes des Indianers Luciano gar formatsprengend ins Bild setzte, gelang es ihm, den Büsten tatsächlich jene monumentale Erscheinungswirkung, jene Eindringlichkeit und jene unmittelbare Präsenz zu verleihen, die der Künstler auf seinem Gemälde haben wollte und die die suggestive Kraft dieses Bildes ausmacht.

Auch auf den übrigen Darstellungen der Indianer-Büstenporträts lassen sich diese ikonographische Prinzipien beobachten (vgl. hierzu insbesondere Abb. 798), die einerseits auf die Wirkungsintensität des Bildmotivs abzielen, andererseits als Hommage an die Gemälde von Rainer Fetting zu verstehen sind, der unter dem Eindruck von Nahaufnahmen in Kinofilmen ebenfalls ab 1982 dazu übergegangen ist, seinen Köpfen und Büsten einen möglichst suggestiven Ausdruck zu verleihen²¹⁶. Darüber hinaus greift auf den Indianer-Büstenporträts von Castelli eine auf die rasche Wahrnehmung ausgerichtete Bildregie, die mit ihrer ikonographischen Schlichtheit an die Erscheinungsästhetik von Werbe- und von Kinoplakaten anknüpft. Ähnlich wie das Gemeinschaftsbild *Room full of mirrors* (Abb. 174), das anstelle eines Werbeplakats im Foyer der Aufführungskinos aufgehängt werden sollte und diverse Szenen aus dem gleichnamigen Film als simultane Motivcollage wiedergibt, wirken auch die Büstenporträts wie zum Blow-up vergrößerte, teilweise ebenfalls collageartig zusammengesetzte Ausschnitte aus einem Film – einem Film allerdings, dies ist einschränkend hinzuzufügen, den es so, wie die Gemälde von Castelli es vermuten lassen, nie gegeben hat, denn die von ihm gezeigten Indianer gehen nicht auf entsprechende Szenen aus dem Film *Room full of mirrors* zurück, sondern auf parallel dazu angefertigte Selbstfotos.

Was Castelli inhaltlich mit den Indianer-Büstenporträts verbunden hat, war das Bildnis seiner selbst und seines Künstlerfreundes Fetting als exotische Wesen. Dabei scheinen sie fest in ihre Phantasiewelt eingebunden zu sein – in eine Welt, die als eigenständiger Lebensraum für die Handlungsfiguren wie für den Betrachter gleichermaßen anschauliche Wirklichkeit geworden ist. Erzielt wird der Eindruck des Authentischen der betreffenden Szenen durch deren starke Ausschnitthaftigkeit und durch ihre Schnappschußartigkeit, die die Porträtierten mit ihrem unspektakulären, unpräntiösen und ungekünstelten Verhalten wie aus einer Laune des Augenblicks heraus in scheinbar profanen alltäglichen Lebenszusammenhängen wiedergeben. Gerade die Handlungslosigkeit ist es, die für das Genre der Bildnismalerei im allgemeinen charakteristisch ist und die die Indianerbilder von Castelli zu Porträtarstellungen macht, auf denen der Bildnischarakter gegenüber dem Charakter des Rollenspiels deutlich überwiegt. Darin unterscheiden sich die Indianer-Büstenporträts von den szenisch begründeten Gemeinschaftsbildern *Room full of mirrors* (Abb. 174) und *Selbstportraits als Indianer* (Abb. 175), auf denen der Aspekt des Rollenspiels bzw. der an die betreffenden Rollen gebundenen Handlungsabläufe dominiert. Dort ist das Porträt eine implizite Nebenerscheinung, hier ist es der eigentliche Bildanlaß.

Trotz der Eingebundenheit der Bildpersonen in den virtuellen Lebenszusammenhang des exotischen Alltags von Indianern werden die Personen dieser Gemälde nur selten in ein aktives Handlungsgeschehen eingebunden. Stattdessen befinden sie sich in passiven körpersprachlichen und mimischen Positionen und kehren sie mit ihrem bildauswärts gerichteten Blick nicht selten das Beziehungsverhältnis zwischen den Bildfiguren und ihrem Betrachter um: Aus der vom Betrachter angesehenen Bildfigur wird ein seinerseits aus dem Bild heraus in

²¹⁶ Museum Folkwang Essen (Hrsg.), *Rainer Fetting*, Essen 1986, S. 15-20, dort insbesondere S. 16.

den Realraum des Betrachters oder gar auf den Betrachter selbst blickender Beobachter, der Kontakt mit der Außenwelt zu suchen scheint. Diese Porträts verstehen sich nicht als Darstellungen solcher in ihre Phantasien sich flüchtender Aussteiger, sondern als Darstellungen solcher mit dem Betrachter und seinen realweltlichen Gegebenheiten sich auseinandersetzen-der Individuen. Diese Auseinandersetzung kann kritisch sein, wie etwa der skeptische Blick des Indianers Rainer auf dem *Indianerportrait* Abb. 794 belegt, oder aus einem Gefühl der Überlegenheit erfolgen, wie es beim Indianer Luciano auf dem selben Gemälde den Anschein hat. Sie kann sich in einem vorsichtig spähen- den Lugen entäußern (vgl. hierzu beispielsweise den Indianer Luciano in Abb. 794), in wohlgesonnener Milde (z. B. der Indianer Rainer auf dem selben Blatt) oder mit einem diesseitsentrückten seherischen Blick (z. B. Luciano auf dem Gemälde Abb. 792). Auf der kleinen Leinwand Abb. 799 wirkt sie wie eine nicht auf den Betrachter zielende, sondern in die Region links neben dem Bild gerichtete Auseinandersetzung, die wehrhaft und mit einem gewissen aggressiven Potential erfolgt. Auf dem Diptychon *Indianer 4* (Abb. 798) zeigt die Begegnung des Porträtierten mit der Welt des Betrachters ambivalente Qualitäten: Heiter und in ostentativer Unmittelbarkeit erfolgt sie durch die erste Büste, mit dem Blick eines beobachtenden Zuschauers durch die zweite, skeptisch und ängstlich zugleich durch die dritte und in offener Unbefangenheit durch die vierte Büste. Nicht auf den Betrachter und auf seine realweltlichen Verhältnisse ausgerichtete, sondern innerhalb des Bildgevierts verbleibende, manchmal gedankenverloren im Nichts sich verlierende Blicke, wie sie etwa auf den Papierarbeiten Abb. 800 f zu sehen sind, sind auf den Indianer-Büstenporträts von Castelli seltene Ausnahmen.

Die inhaltliche Bedeutung, die man den Indianerbildern von Castelli und seinen Büstenselbstporträts an der Seite von Rainer Fetting in der Rolle als Indianer zuschreiben kann, ist von ähnlicher Evidenz wie die der *Geile Tiere*-Bilder und die seiner japanischen Selbstporträts bzw. seiner Selbstbildnisse in der Rolle eines (exotischen) Tieres. Die Welt der Indianer steht dabei metaphorisch für die Welt der Kunst, die Rolle des Indianers für die Rolle des Künstlers, der aus einer Außenseiterposition heraus und aus seinen exotischen (will heißen künstlerischen) Lebenszusammenhängen die realweltlichen Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft beobachtet: kritisch, aufmerksam, ängstlich bisweilen, wehrfähig und angriffslustig, mit durchdringendem, seherischem Blick – je nachdem. Die Kriegsbemalung, mit der die Indianerbüsten ausgestattet sind, versteht sich in diesem Zusammenhang als Anspielung auf die Malerei der *Neuen „Wilden“* (sic!) im allgemeinen und auf die offene, ja geradezu offensive Malerei von Castelli selbst im besonderen.

Die Wesenseigenschaften, die Castelli in seiner Rolle als Indianer verkörpert, unterscheiden sich allerdings deutlich von denen seiner Rollen als Japaner oder als Tier. Sie beziehen sich nicht auf die animalischen Triebkräfte des Menschen, sind weniger stark auf Konfrontation, Provokation oder Aggression gegenüber dem Betrachter ausgerichtet und erzählen stattdessen von einem eher verhaltenen, geheimnisvollen, ruhigen und ernsten Wesen. Insofern spielen die Indianer-Büstenselbstporträts auf eine andere Seite des Künstlers an: auf seine zurückhaltende und sensible Art, auf seine Fähigkeit zur sozialen Wahrnehmung und auf seine Fähigkeit zu reflexivem Denken, jedoch ohne dabei – dies allerdings macht die Indianer-Büstenselbstporträts durchaus den Selbstbildnissen von Luciano Castelli in seiner Rolle als Japaner oder als wildes Tier vergleichbar – auf den metaphorischen Ausdruck seines Selbstverständnisses als „exotische“ Persönlichkeit zu verzichten. So handelt es sich bei den Indianer-Büstenselbstporträts von 1982, die Castelli 1984 motivisch erneut aufgreifen und auf Papier gestalterisch variieren sollte (Abb. 796 f), nicht nur um Rollenporträts, sondern zugleich auch um eine psychologische Auseinandersetzung des Künstlers mit dem wahren Ich seiner selbst, das durch die Indianerrolle

nicht kaschiert, sondern auf spielerischem bzw. schauspielerischem Weg im Sinne einer apperzeptiven Projektion chiffriert wird. Die Rolle des Indianers ist für Castelli eine Metapher für das wahre Ich des Künstlers.

4.1.3.9 *Amitié Molinier*

Bereits anlässlich seiner Teilnahme an der Ausstellung *Transformer - Aspekte der Travestie* im Kunstmuseum Luzern (1974) hatte Castelli Pierre Molinier kennen gelernt – einen surrealistischen Maler und Fotografen, der sich mit hermaphroditischen und transvestitischen Sujets befaßte und sich auf seinen Gemälden und in aufwendig überarbeiteten Fotografien um die Darstellung der Jugend und der Schönheit seiner Modelle und seiner selbst im Rollenspiel bemühte²¹⁷. Nachdem Molinier, der ebenfalls an der *Transformer*-Ausstellung teilgenommen hatte, zur Ausstellung selbst jedoch nicht angereist war, im Katalog die Abbildungen der Ausstellungsbeiträge von Castelli entdeckt hatte, war er von dessen gleichermaßen mit dem Themenkreis des Transvestitismus befaßten Selbstinszenierungen so fasziniert, daß er mit dem jungen Künstler in Verbindung trat und ihn nach einigen Briefen zu sich nach Bordeaux eingeladen hat. Über die persönliche Begegnung mit Molinier berichtete Castelli später in einem Gespräch mit Jean-Luc Monterosso:

„Nach meiner Teilnahme an der Biennale des Jeunes 1975 fuhr ich mit dem Zug von Paris nach Bordeaux. >Konservativ< gekleidet und mit meinem roten Kofferchen in der Hand stand ich vor seiner Wohnungstür. Ich war gespannt und verunsichert. Der etwas über 70-jährige relativ kleine Mann mit Brille wirkte aber sofort sympathisch auf mich. Unsere Unterhaltung war sehr beschränkt, da er kein Wort deutsch und ich damals sehr wenig französisch sprach. Trotzdem haben wir spannende drei Tage miteinander verbracht [...]. Die relativ große Wohnung lag im alten Teil von Bordeaux, umgeben von sympathischen Spezereien. Ich kann mich heute noch an das große Wohnzimmer erinnern, das gleichzeitig als Atelier diente, mit all den Requisiten seiner Bilder: Puppen, Lampen, Tücher, Strümpfe, ein Bett auf dem seine Katze sich reckte, und darüber einen großen Spiegel, in dessen Rahmen viele meiner Fotos steckten [²¹⁸]. Er zeigte mir sein Schlafzimmer, wo mir sofort ein auf dem Nachttischchen liegender geladener Revolver auffiel, mit dem er sich ein Jahr später erschoss. Mit den schweren purpurnen Samtvorhängen meines Zimmers ergab das eine ziemlich morbide Stimmung. Jeden Abend legte er mich sanft zu Bett, streichelte meine Haare und löschte das Licht. Er kochte auch für mich, immer dasselbe: Entrecôte mit grünen Bohnen. Ihn selber habe ich während den drei Tagen kein einziges Mal essen sehen. Und als ich ihn darauf ansprach, hat er gottverlassen über seinen Magen geflucht.“ Weiter erzählt Castelli: „Am zweiten Tag vor dem Mittagessen hat er mir in der Küche ein warmes Bad in einem großen Holzzuber zubereitet und mir anschließend selbst haltende schwarze Seidenstrümpfe und einen schwarzen Seidenslip zum Anziehen gegeben. Während ich aß, saß er mir gegenüber. Ich mußte ihm meine >bestrumpften< Füße in den Schoß legen, die er dann liebevoll streichelte. Sein Strumpffetischismus fiel mir auch ein anderes Mal auf. Eines Nachmittags kamen

²¹⁷ Zu Leben und Werk von Pierre Molinier siehe u.a. Andre Breton, *Der Surrealismus und die Malerei* (Berlin 1976), ferner den vom Kunstmuseum Luzern unter Jean-Christophe Ammann herausgegebenen Katalog *Transformer – Aspekte der Travestie* (Luzern 1974) sowie den Text von Peter Gorsen *Pierre Molinier lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen*, (München 1972). 1995 erschien der Bildband *Pierre Molinier. Der Schamane und seine Geschöpfe. Mit einem Text von Roland Villeneuve* (München 1995). Eine systematische wissenschaftliche Aufarbeitung des Œuvres von Pierre Molinier steht derzeit noch aus.

²¹⁸ Gemeint sind einige fotografische Selbstaufnahmen aus den Jahren 1973 und 1974, die Castelli seinen Briefen an Molinier beigelegt und die Molinier gestalterisch überarbeitet hatte, u.a. die Aufnahmen in den Abbildungen 32 und 46.

ein halbes Dutzend um die 20 Jahre alte Jugendliche vorbei, alle sehr in Bewunderung vor ihm. Und er genoß diese Verehrung sichtlich. Auf einmal zog er während des Gesprächs seine Hose aus. Darunter trug er schwarze Seidenstrümpfe und einen schwarzen Slip. Dann ist er hin- und hergelaufen, hat den Anwesenden voller Stolz seine tatsächlich schönen jugendlichen Beine gezeigt und gesagt: >Habe ich nicht Beine wie Marlene Dietrich?<²¹⁹

Im weiteren Verlauf seines Gesprächs mit Monterosso erzählt Castelli über seine Arbeit als Modell: „Es war am zweiten Abend und erfolgte eigentlich ganz von allein. Wir beschlossen zusammen Fotos zu machen [²²⁰]. Ich habe mich ausgezogen, seidene Strümpfe und Handschuhe übergezogen und mich auf den Barstuhl gesetzt. Während der Aufnahmen sprachen wir sehr wenig, manchmal korrigierte er etwas meine Pose, veränderte leicht die Fuß- oder Handstellung, um den gewünschten Ausdruck zu unterstreichen. Wir begannen so um sechs Uhr nachmittags und machten bis 2-3 Uhr morgens insgesamt 20-25 Aufnahmen. [...] Er arbeitete mit einer alten Holzkamera auf Stativ, einer Plattenkamera mit großen Negativen, die er 1:1 bearbeitete. Zwei Studiolampen lieferten das Licht. Nach einer Aufnahme eilte er in seinem grauen Arbeitskittel sofort in die Dunkelkammer, wartete ganz aufgeregt auf das Resultat und kam außer Atem zurück.“ Eben diese Fotos waren es, nach denen Castelli 1982 eine Reihe von großformatigen Selbstbildnissen ausführte und mit denen er sich ganze sieben Jahre später an seine Begegnung mit Molinier zurückerinnerte.

Die Fotos, die Molinier nach Castelli als Modell in Schwarzweiß aufgenommen hat, zeigen den damals 23-Jährigen mit seiner sportlich durchtrainierten, zugleich aber auch knabenhaft erscheinenden Statur auf einem einsam plazierten Barhocker vor dem Hintergrund eines in großen Falten schwer nach unten fallenden hellen Vorhangs (Abb. 802-808). Bekleidet ist er mit einer schwarzen Netzstrumpfhose (Abb. 802) oder mit einem bis zum Bauchnabel geöffneten (Abb. 803), manchmal auch über die Schultern gerollten durchsichtigen Nylonanzug (Abb. 808). Auf einigen Aufnahmen trägt er eine durchsichtig schimmernde Chiffonbluse sowie einen spitzenbesetzten schwarzen Strapsgürtel, an dem die bis zu den Oberschenkeln reichenden Nylonstrümpfe befestigt gewesen sind (Abb. 807), oder auch nur den Strapsgürtel und die Nylonstrümpfe sowie ein paar langarmige, bis über die Ellbogen reichende schwarze Spitzenhandschuhe (Abb. 809). Dabei war es nicht immer der hoch gestelzte Barhocker, an oder auf dem Castelli seine lasziven Posen eingenommen hat. Für manche Aufnahmen wurde der Barhocker durch einen Klavierstuhl mit einem roten Samtkissen ersetzt (Abb. 809 f). Bisweilen wurde der Barhocker aber auch völlig weg retuschiert und die Bildfigur als Spiegelung so verdoppelt, daß sie statt auf einem Stuhl zu sitzen in sich selbst verklammert zu sein scheint (Abb. 804).

Die Aufnahmen wurden, wie von Castelli beschrieben, durch zwei Studiolampen gleichmäßig ausgeleuchtet, so daß die Figur in einem zwar hellen, doch gleichmäßig gestreuten Licht erscheint. Starke Hell-Dunkel-Effekte auf den Oberflächen und das Entstehen von kräftigen Schlagschatten wurden auf diese Weise vermieden. Unter der Verwendung einer vor die Kamera gehaltenen hochoval gerundeten Schablone wurde das Motiv so belichtet, daß die Figur und ihre unmittelbare Umgebung wie in einer Gloriole erscheinen. Die außerhalb dieser Gloriole gelegenen Partien verlieren sich mit weichen Übergängen in einem finsternen Schwarz, was einen eigentümlichen Schlüssellocheffekt ergibt, der den Betrachter in die Rolle eines Voyeurs versetzt, welcher die Bildfigur in ihren lasziven Posen heimlich beobachtet. In dieser Rolle eines Voyeurs scheint sich auch Molinier selbst gesehen zu haben, der fasziniert war von der androgynen Erscheinung des jugendlichen Körpers seines

²¹⁹ Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.) *Luciano Castelli. Le Miroir du Désir*, Paris 1996, S. 91-93.

²²⁰ Bereits in seinem Brief vom 11. März 1975 kündigte Molinier die Möglichkeit an, Castelli als Modell einige Fotografien anzufertigen: „Si ma santé le permet, nous pourrions faire des photos. Malheureusement je suis presque toujours malade, et

Modells, es aber – von einem zärtlichen Streichen über die Haare abgesehen – nicht wagte, ihn mit den Händen zu berühren. Der Mythos von der heimlich beobachteten Bathseba wird auf diesen Fotos zu neuem Leben erweckt, wobei Molinier die Bildfigur in ein androgynes oder gar geschlechtsloses Wesen verwandelte (siehe hierzu das durch den Nylonanzug bzw. durch die Strumpfhose latent verdeckte oder durch entsprechende Posen geschickt kaschierte Geschlecht der Figur).

Nicht nur die Kostümierung, in der Castelli zu sehen ist und die unter den durchsichtigen Stoffen die Nacktheit seines wohl geformten Leibes mehr betont als verdeckt, wirkt mit ihrem fetischartigen Charakter durchaus erotisch, auch die Körperhaltungen, die Castelli auf diesen Abbildungen eingenommen hat, sind von lasziv verführerischer Ausstrahlung. Dabei ist es nicht selten der Wechsel von Zeigen und Verbergen, der den Reiz dieser Aufnahmen ausmacht. In gezierten Posen stützt sich Castelli mit den Händen oder mit den Oberschenkeln von der Sitzfläche des Barhockers bzw. des Klavierstuhls ab (z. B. Abb. 802 und Abb. 807). Manchmal hat er bei ausgestellten Ellbogen seine Hände selbstbewußt in die Hüften gestemmt (Abb. 803) oder seine Beine graziös zur Seite genommen (Abb. 807). Oft vollzieht er nach der Art der *figura serpentinata* eine elegante Drehbewegung und blickt entlang der Kurven seines gewundenen Leibes nach unten (z. B. Abb. 802 oder Abb. 809). Nur selten schaut Castelli gedankenverloren ins Leere (Abb. 810). Es gibt aber auch solche Aufnahmen, auf denen an seinem Hinterkopf die Maske einer jungen Frau befestigt war, so daß er jetzt janusköpfig erscheint (Abb. 805) oder so, als wäre das von vorne gezeigte Gesicht wie bei einer Collage auf den von hinten wiedergegebenen Körper aufmontiert (Abb. 806).

In seinen oft kokett erscheinenden Posen wirkt Castelli auf den Fotos von Molinier verführerisch und selbstverliebt zugleich. Er ist sich, so will es scheinen, der Anmut seines Körpers durchaus bewußt und versteht es, seinen halb nackten Leib ansprechend in Szene zu setzen. Der latent zum Ausdruck gebrachte Narzißmus war kein neuer Zug im Wesen von Luciano Castelli und ergab sich keineswegs zufällig oder aufgrund entsprechender Instruktionen durch Molinier, sondern war schon seit geraumer Zeit ein fester Bestandteil seiner transvestitischen Selbstinszenierungen – sowohl seiner in der ersten Hälfte der 70er Jahre entstandenen Selbstfotografien (z. B. Abb. 30 oder Abb. 33-43) als auch der gemalten Selbstbildnisse aus der Zeit um 1975 (z. B. Abb. 48 f). Als Castelli 1982 nach den von Molinier geschaffenen Fotos seine großformatigen Selbstbildnisse anfertigte, waren für ihn beide Aspekte von gleichrangiger Bedeutung: sich selbst als Narziß dem Betrachter in lasziv erotischen Posen zu präsentieren und zugleich dem mittlerweile sieben Jahre zuvor aus dem Leben geschiedenen Fotografen ein Denkmal zu setzen. Letzteres geschah nicht nur dadurch, daß Castelli die Fotos von Molinier als motivische Vorlagen verwendete und er die nach diesen Aufnahmen geschaffenen Gemälde *Amitié Molinier* bzw. *Amitiés Molinier* betitelte (im Sinne von „Liebesgruß“ bzw. „Liebesgrüße an Molinier“), sondern auch dadurch, daß er außer diesen Selbstbildnissen noch weitere figürliche Darstellungen geschaffen hat, die motivisch auf einige Fotos von Molinier zurückgehen: darunter etwa die Gemälde Abb. 814 und Abb. 816, die sich auf entsprechende Aufnahmen von Molinier nach sich selbst oder nach sich und seinem Lieblingsmodell Hanel beziehen.

Die Selbstporträts, die Castelli nach den Fotos von Molinier mit sich selbst als Modell geschaffen hat, lassen sich von solchen Darstellungen, die nach anderen Aufnahmen Moliniers entstanden sind, relativ leicht unterscheiden: Auf den Selbstbildnissen des Künstlers ist immer sein Gesicht zu erkennen – stilisiert wiedergegeben bisweilen, doch stets so, daß es auf Anhieb zu identifizieren ist. Keine Augenmaske und keine anderen vor das Antlitz genommenen Requisiten verdecken sein Gesicht, was auf den übrigen figürlichen Darstellungen nach

puis enfin l'âge est là.“ Zum vollständigen Wortlaut des Briefes, mit dem Molinier Castelli nach Bordeaux eingeladen hat, siehe den Ausstellungskatalog der Galerie Kamel Mennour (Hrsg.), *Castelli connection*, Paris 2001, S. 23.

den Fotos von Molinier durchaus der Fall sein konnte (z. B. Abb. 814 f oder Abb. 817). Zudem wird Castelli, wie es auch auf den entsprechenden fotografischen Motivvorlagen zu sehen ist, auf seinen Selbstporträts stets ohne Schuhe gezeigt, während die Figuren nach anderen Molinier-Fotos in aller Regel hochhackige Stöckelschuhe oder Stiefel tragen (z. B. Abb. 815 f). Auch wurden auf den Selbstbildnissen von Castelli keine Anstrengungen unternommen, die Figur möglichst fraulich erscheinen zu lassen (im Unterschied hierzu siehe etwa das Molinier-Porträt Abb. 817), sondern trotz der Mieder, Strapse und Nylonstrümpfe, die er als Accessoires am Leibe trug, als jener knabenhafte Jüngling, der er zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Fotografien gewesen ist: sanft und träumerisch seinem Wesen nach, zu einem sinnlichen körpersprachlichen Ausdruck fähig, sich dabei der androgynen Erscheinungswirkung seines jugendlichen Körpers durchaus bewußt, aber nicht betont effeminiert sich gebend (Lucille), sondern als sensibler Jüngling (Luciano).

Stilistisch knüpfte Castelli auf seinen Bildern aus der Reihe *Amitié Molinier* an die 1980 im Zusammenhang mit den ersten japanischen Selbstporträts entwickelte (z. B. Abb. 745 und Abb. 750), 1981 auf weiteren japanischen Selbstbildnissen fortgeführte (z. B. Abb. 757 und Abb. 760) und auf den Zebrabildern von 1981 ähnlich zum Einsatz gebrachte Malweise an (vgl. hierzu Abb. 785 f), die mit einer stark von der Linie getragenen Pinselführung überwiegend in Schwarz auf weißem Grund erfolgte und koloristisch um ein mildes Grau und ein zartes Rosa bzw. um einige locker über der Bildfläche verteilte, kraftvolle rote Farbakzente ergänzt wurde. Die Binnenbereiche der Figur wurden überwiegend mit zartem Rosa ausgefüllt, das mit breitem Pinsel in dynamischen Bewegungen zügig aufgetragen wurde, wobei der weiße Malgrund an vielen Stellen deutlich zutage tritt und die Lippen, die Brustwarzen sowie auf einigen Bildern das Gesäß mit deutlich schmalere Pinsel in roter Farbe akzentuiert wurden (z. B. Abb. 811). Schattige Bereiche der Figur wurden mit Grau abgestuft (Abb. 812). Die Nylonstrumpfhose bzw. der durchsichtig schimmernde Nylonanzug wurde mit diagonal ausgerichteten Kreuzschraffuren überzogen (Abb. 811) und mit einem oft ins Rosafarbene überspielenden Grau ausgemalt, das an seinen schattigen Partien bzw. dort, wo sich die Struktur des durchsichtig gewobenen Stoffes durch entsprechende Rundungen oder Raffungen verdichtet, mit schwarzer Farbe abgedunkelt wurde. Dort hingegen, wo sich die Strukturen des Nylongewebes dehnen bzw. lichtere Partien gelegen sind, wurde die graue Farbe – je nach Helligkeitsgrad – mit Rosa aufgehellt oder blieb sie ganz einfach ausgespart (z. B. Abb. 812 f).

Umrandet wurden die Figur und das Sitzmöbel entlang ihrer Konturen sowie im Binnenbereich mit einer Vorzeichnung aus breitem weichem Bleistift oder aus schwarzer Ölkreide. Manchmal wiederholte Castelli diese anfangs gesetzte Umrißzeichnung im weiteren Verlauf des Entstehungsprozesses dieser Bilder mit schwarzer Farbe – beispielsweise entlang der (vom Betrachter aus gesehen) linken Silhouette der Figur des Bildes Abb. 813 –, manchmal wurde sie, insbesondere im Bereich der Haare, mit schwarzer Farbe bis zur Unkenntlichkeit überlagert (z. B. Abb. 812). Meist jedoch blieb die Umrißzeichnung von der weiteren farblichen Gestaltung des Bildes unberührt, so daß sie es eigentlich ist, die in ihrer linearen Ursprünglichkeit die figürlichen Dispositionen definiert. Dabei ist unschwer zu erkennen, daß Castelli auf die Umrißzeichnung große Sorgfalt verwendete und sie in klaren, graphisch geglätteten Linien mit Bedacht auf das große Format übertragen hat. In aller Regel wurden diese Darstellungen auf Papier ausgeführt, wobei die Bildfläche in ihrer Gesamtheit aus vier rückseitig aneinander gefügten Bögen von je 100 x 70 cm besteht. Die Bögen, die das Bild in vier Teilbereiche gliedert, dienten Castelli mit ihren inneren Kanten zugleich als Raster, anhand dessen als grobe Orientierung er die Figur der kleinen Fotografien ins monumentale Bildformat transponieren konnte.

Der Hintergrund der Bilder aus der Serie *Amitié Molinier* wurde mit breiten Pinseln in schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführt, wobei sich die Bewegungsrhythmen in stark gekurvten Zügen scheinbar willkürlich

um die Figur herum gruppieren. Bei genauerem Hinsehen stellt man allerdings fest, daß der Verlauf dieser Pinselzüge und ihre vermeintlich chaotische Anordnung durchaus gewissen Ordnungsprinzipien folgen. So orientieren sich die schwarzen Kurven in der Nähe der Figur zumindest grob an deren Silhouette und an den Umrissen ihres Stuhls, während sie sich in der Nähe zu den äußeren Formatgrenzen des Bildes an deren orthogonale Verlaufsrichtungen anlehnen. Überdies zeigt sich nicht selten eine hochovale Ausrichtung der Gesamtstruktur, die sich auf das „Gucklochmotiv“ der betreffenden fotografischen Bildvorlage bezieht (vgl. hierzu etwa das Gemälde Abb. 811 mit dem Foto Abb. 802 oder das Gemälde Abb. 812 mit dem Foto Abb. 803). Ebenfalls als gestalterische Annäherung an die schwarze Umrandung der Fotos von Molinier läßt sich die strukturelle Verdichtung der schlangelinienartig gekurvten Pinselzüge im Hintergrund verstehen, die entlang der äußeren Formatgrenzen auf den Gemälden von Castelli zu erkennen ist. Dadurch aber, daß der Künstler die bei Molinier gezeigte schwarze Einfassung des figürlichen Motivs hier in rhythmisch gebrochene Strukturen aufgelöst hat, wurde diesen Bildern der Gucklocheffekt der Fotos genommen (und damit zugleich ihr voyeuristischer Beigeschmack). Nicht genommen hingegen wurde ihnen der Eindruck der auratischen Ausstrahlung des Porträtierten, die durch die ovale Umrandung der Bildfigur (z. B. Abb. 812) bzw. durch die größeren Abstände der schwarzen Pinselzüge in deren unmittelbarer Umgebung bei gleichzeitiger struktureller Verdichtung in der Nähe zu den äußeren Formatgrenzen (z. B. Abb. 813) nach der Art einer Gloriole gestalterisch sichtbar gemacht wird. Mit dem Vorhang, der auf den Fotos im Hintergrund zu erkennen ist, und mit dessen in großen Schwüngen sich nach unten ziehenden Falten haben die amorphen Pinselrhythmen jedenfalls nicht zu tun, auch nicht mit der Bodenfläche oder mit der waagerechten Trennlinie, die sich zwischen dem Boden und dem unteren Abschluß des Vorhangs als Grenze ergeben hat.

So verstehen sich die oft serpentinartig gewundenen schwarzen Rhythmen im Hintergrund, die durch ihre gegenseitigen Überlagerungen teilweise räumlich wirken und die Bildfigur wie ein undefinierbares Gespinnst scheinbar dreidimensional umgeben, nicht als gestalterische Ableitung der sichtbaren Wirklichkeit, sondern als visualisiertes Kraftfeld, das – je nachdem – durch die auratische Energie der Bildfigur zurückgedrängt wird (Abb. 813) oder aber eben diese auratische Energie aufnimmt und über die Bildgrenzen hinweg bis in den Realraum des Betrachters transportiert (z. B. Abb. 811 f). Der harte Kontrast zwischen der schwarzen Farbe und der weißen Bildfläche trägt sein übriges dazu bei, die rhythmisch bewegten Pinselzüge vor den Augen des Betrachters vibrieren zu lassen. Gerade dann, wenn mehrere Bilder aus dieser Serie neben einander ausgestellt werden, hat man den Eindruck, der ganze Raum würde durch den Rhythmus dieser monumentalen Darstellungen durchflutet werden, und nicht zufällig ergibt es sich, daß das Eröffnungspublikum, das während seiner Unterhaltungen oft dicht an die Bilder heranrückt, zu eben diesen Werken einen respektvollen Abstand einhält.

Was die Gemälde aus der Reihe *Amitié Molinier* von anderen Selbstbildnissen von Castelli unterscheidet ist, daß sie den Künstler nicht im Rollenspiel wiedergeben, sondern im authentischen Selbstporträt. Auf ihnen verkörpert Castelli keinen Indianer, keinen Japaner, kein exotisches Tier und keine junge Frau, sondern niemanden anderen als sich selbst und so, wie er Molinier als Modell zur Verfügung gestanden hat. Seine transparent schimmernden Kleidungsstücke sind keine Requisiten, die mit einer bestimmten Rolle zu tun haben. Vielmehr waren sie von Molinier, ebenso wie die partielle Nacktheit der Figur, attributisch gemeint und dienten in erster Linie dazu, das sensible Wesen des Porträtierten und die wohlgeratene Gestalt seines jugendlichen Körpers motivisch zu akzentuieren. So fasziniert, wie Molinier einst von der androgynen Erscheinung des jungen Luciano gewesen ist, so fasziniert war jetzt, sieben Jahre später, auch Castelli selbst von der androgynen Ausstrahlung seines jugendlichen Körpers. Auch darin liegt ein wesentlicher Unterschied dieser Selbstbildnisse gegenüber an-

deren bis dahin geschaffenen Selbstporträts des Künstlers: Sie geben Castelli nicht in einer zeitgenössischen Lebensphase wieder, sondern unter dem Rückgriff auf die Vergangenheit in einer zurückliegenden Entwicklungsstufe mit anderen Lebensumständen. Zum ersten Mal setzte sich Castelli auf seinen Selbstbildnissen nicht mit seiner Gegenwart und aktuellen Phantasien auseinander, sondern mit seiner Vergangenheit und einem realwirklichen biographischen Ereignis: nämlich seiner Modellarbeit für Pierre Molinier.

Dem stillen, in sich gekehrten, sinnierenden und ernsten Wesen, das auf den Selbstbildnissen der Reihe *Amitié Molinier* zum Ausdruck kommt, entsprechen im Œuvre von Castelli am ehesten einige Selbstporträts von 1973, auf denen sich der Künstler in seiner Rolle als Lucille gleichermaßen als sanfte, introvertierte und feinfühlig Bildperson wiedergegeben hat (z. B. Abb. 48 f) oder, um in der jüngeren Zeit der Entstehung dieser Selbstbildnisse zu bleiben, einige Indianer-Büstenselbstporträts, auf denen sich Castelli dem Betrachter als ruhiger, nachdenklicher und zurückhaltender Charakter präsentiert (z. B. Abb. 792 oder Abb. 794). Die strikte Vermeidung eines Augenkontakts mit dem Betrachter und die Tatsache, daß der Blick der Figur ihrem eigenen Körper entlanggleitet, lassen Castelli auf diesen Selbstbildnissen unnahbar erscheinen und unzugänglich. Es entsteht der Eindruck, als sei er ganz in sich selbst versunken und als bezöge sich der Kern seiner Persönlichkeit, sein Denken, sein Fühlen und sein Handeln ausschließlich auf sich selbst. Daß diese Ichbezogenheit nicht nur mentaler, sondern auch physischer Art ist, drückt sich in der Anmut seines wohlgeformten Körpers aus, der dadurch, daß er viele Jahre später erst in dieser Gestalt gemalt worden ist, zugleich auch Gedanken an die Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend aufkommen läßt. Die schwarzen Gespinste, die die Figur auf diesen Gemälden umgarnen, wirken dabei wie ein abstraktes Vanitasmotiv, wenngleich die schwarze Farbe, die hier als Farbe der Trauer zu verstehen ist, sich nicht nur auf die Verzweiflung des Künstlers über den Verlust seiner Jugend bezieht, sondern auch auf seine Trauer über das Vergängliche seiner Begegnung mit Molinier und über dessen Tod, mit dem sich Castelli, ehe er diese Gemälde schuf, intensiv beschäftigt hat. Unter dem Gesichtspunkt des Todes von Molinier wirken die Selbstbildnisse von Castelli mit der ernsten, nachdenklichen und introvertierten Gestimmtheit der Figur wie Trauerbilder. Sie erinnern an die heute kaum mehr gepflegte Tradition der Grabplastik und daran, die Gedenkstätte eines Verstorbenen mit der Darstellung eines trauernden Jünglings zu bestücken, wie er bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein in antikischer Nacktheit oder nur spärlich bekleidet wiedergegeben wurde und mit seinem jugendlichen Körper in Anspielung auf den Zusammenhang zwischen Eros und Thanatos nicht selten über eine gleichermaßen latent erotische Erscheinungswirkung verfügt²²¹. In diesem Sinne reflektieren die hier in Rede stehenden Selbstbildnisse ein deutlich anderes Selbstverständnis als die übrigen Selbstporträts von Castelli. Sie haben eine narzißtische Ausprägung und stehen für das zurückhaltende, versonnene und introvertierte Wesen des Künstlers. Sie sind eine Hommage an die (eigene) Jugend und an die Wohlgestalt des jugendlichen Körpers, zugleich aber auch eine Hommage an Pierre Molinier, der mit seinem fotografischen Werk der Schönheit seiner Modelle und ihrer jugendlichen Ausstrahlung ewige Gültigkeit zu verleihen suchte.

Wie wichtig für Castelli die kurze aber intensive Begegnung mit Molinier gewesen ist, zeigt sich nicht nur in den Hommagen, die er 1982 mit der Serie *Amitié Molinier* geschaffen hat, sondern auch in seinem eigenen fotografischen Œuvre. So erinnern die bereits im weiteren Verlauf des Jahres 1975 entstandenen fotografischen Selbstinszenierungen mit dem schweren Samtvorhang im Hintergrund und den manchmal gleichfalls durchsichtig schimmernden Kleidungsstücken ebenso an die Ikonographie der Arbeiten von Molinier (z. B. Abb. 70-73) wie einige spätere Aufnahmen von Castelli, auf denen er den „Geist von Molinier“ ganz unmittelbar in Erschei-

²²¹ Stephan Hirzel, *Grab und Friedhof der Gegenwart*, München 1927; Paul Artur Memmesheimer, *Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie*, Bonn 1969; Erwin Panofsky, *Grabplastik*, Köln 1964.

nung treten läßt: etwa auf dem 1996 durch Mehrfachbelichtung zustande gekommenen Foto *Xurumbambo* (Abb. 824), auf dem Molinier unter der Verwendung einer seiner fotografischen Selbstaufnahmen vor weißem Hintergrund oberhalb der Mitte als unscharfe Figur in transvestitistischer Aufmachung zu sehen ist, oder auf dem ebenfalls 1996 gleichermaßen unter dem Titel *Xurumbambo* angefertigten Foto Abb. 825, auf dem zwischen den Selbstfotografien von Castelli halb links Molinier in seiner Aufmachung als Frau mit Gesichtsmaske, Mieder, Strapsen und Nylonstrümpfen im halben Profil nach rechts erscheint.

Auch auf den Gemälden von Castelli wirkte seine Begegnung mit Molinier viele Jahre nach. Dabei behandelte er Themen, die sowohl mit Molinier als Person als auch mit seinen künstlerischen Arbeiten im Zusammenhang stehen. So zitierte Castelli etwa figürliche Motive aus den gezeichneten und gemalten Werken von Pierre Molinier (z. B. Abb. 198-200) oder schuf er weitere Porträts seines prominenten Künstlerkollegen in dessen charakteristischer kostümlichen Aufmachung (z. B. Abb. 823 oder Abb. 826). Vor allem aber fertigte Castelli bis 1995 immer wieder neue Selbstbildnisse an, die unter der Verwendung jener Fotos entstanden sind, die Molinier 1975 von Castelli aufgenommen hat:

Die Liebesgrüße an Molinier (*Amitiés Molinier*) von 1986 sind stilistisch den Selbstporträts von 1982 nicht unähnlich, zeigen aber, gleichermaßen im großen Format von 200 x 140 cm ausgeführt, etwas aktivere Körperhaltungen als dort (Abb. 819-1378). Fast immer hat Castelli auf diesen Bildern eines seiner Beine locker angewinkelt und stemmt er mit ausgestelltem Ellbogen eine Hand in die Hüfte, während die andere locker auf dem Barhocker (Abb. 821) oder auf dem seitenentsprechenden Oberschenkel ruht (Abb. 822). Am ehesten spielen diejenigen Selbstbildnisse auf das sensible Wesen der Selbstporträts von 1982 an, auf denen Castelli mit gesenktem Haupt zu sehen ist (Abb. 820 f). Ansonsten wirkt er auf diesen Bildern selbstsicherer und selbstbewußter als auf den Darstellungen von 1982, zumal dann, wenn er, wie etwa in Abb. 822 zu sehen, erhobenen Hauptes dem Betrachter entgegen schaut. Die im Profil gezeigte Figur mutet stattlich an und hat den sensiblen Anschein der Porträts von 1982 gegen den Ausdruck von Souveränität und Stolz eingetauscht (Abb. 819). Beinahe hat man den Eindruck, Castelli sei auf diesen Bildern erwachsen geworden. Dies zeigt sich nicht nur im körpersprachlichen Ausdruck, sondern auch im Wuchs der Bildfigur, die etwa im Fall des Selbstbildnisses auf dem Klavierstuhl (Abb. 820) mit der muskulös geformten Brust und den sportlich durchtrainierten Beinen geradezu athletisch wirkt – und dies, obschon auch sie mit diversen Versatzstücken einer weiblichen Kostümierung ausgestattet wurde (mit Nylonstrümpfen, Strapsen und langarmigen Spitzenhandschuhen).

Gestalterisch folgen die Darstellungen des Jahres 1986 einem ähnlichen Schema wie die Selbstbildnisse von 1982, allerdings sind sie, was die zeichnerische Behandlung des Motivs und den Rhythmus des Pinsels angeht, noch freier geworden und noch offener. Die Umrisse der Figur und des Sitzmöbels wurden mit weichem Bleistift oder mit schwarzer Ölkreide vorgezeichnet, die Binnenbereiche der Figur skizzenhaft und mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe auf weißem Grund angedeutet. Das Inkarnat selbst wurde unter der großzügigen Aussparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds entweder mit Rosa ausgeführt (Abb. 820) oder, was neu in des Künstlers Œuvre war, mit einem rötlich schimmernden Siena (Abb. 822). Manchmal verzichtete Castelli mit Ausnahme der rot markierten Brustwarzen und des rot wiedergegebenen Mundes auf den Einsatz weiterer farblicher Akzente (Abb. 821) oder ließ er den Binnenbereich der Figur, wie etwa auf der Zeichnung Abb. 819 zu sehen, gestalterisch völlig unbehandelt. Der wesentlichste Unterschied zu den Selbstbildnissen von 1982 besteht jedoch in der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds, dessen ehemals verhältnismäßig dicht gewobenes Gespinnst aus schlangelinienartig sich windenden schwarzen Pinselzügen jetzt auf wenige, dabei sehr breit gelagerte schwarze Pinselstriche reduziert wurde (Abb. 822) oder an das einige Schwunglinien nur

noch rudimentär erinnern (Abb. 820). Ein neuer ikonographischer Ansatz fand sich darin, der zentralen Bildfigur eine weitere, allerdings nur fragmentarisch angedeutete (z. B. Abb. 818 oder Abb. 820), bestenfalls grob skizzierte Figur an die Seite zu geben (Abb. 819) – also zwei ursprünglich eigenständige Bildmotive szenisch mit einander zu verbinden. So geht beispielsweise die mit Bleistift angedeutete Figur im Hintergrund des Bildes Abb. 820 auf das Foto Abb. 806 zurück und die Vordergrundfigur dieses Bildes auf das Foto Abb. 809.

Was auf den Selbstporträts von 1986 ansatzweise geschah, sollte 1995 auf dem Diptychon Abb. 827 zur Methode erhoben werden: die synthetische Verschmelzung einzelner Bildfiguren zu einem szenisch vereinheitlichten ikonographischen Ganzen. Auf dem zweiteiligen Gemälde erkennt man das beinahe ganzfigurig gezeigte Porträt von Castelli in der Umgebung fetischistisch kostümierter weiblicher oder weiblich anmutender Bildfiguren, die motivisch aus dem weiteren fotografischen Œuvre von Pierre Molinier stammen. So ist auf der linken Tafel rechts neben der Figur von Castelli eine halb nackte Frau mit halterlosen Strümpfen und Straps Gürtel zu sehen, auf der rechten Tafel rechts hinter Luciano und mit lachend dem Betrachter zugewendetem Gesicht ein Bildnis von Molinier in fetischistischer Aufmachung mit Augenmaske. Links außen steht auf dieser Tafel etwas nach hinten versetzt eine weitere Frauengestalt, die motivisch auf ein Foto zurückgeht, das keine Frau zeigt, sondern Molinier selbst in fraulicher Aufmachung mit Gesichtsmaske, Spitzenhandschuhen, Mieder, Strapsen, Strümpfen und Stöckelschuhen, mit der Perücke einer toupierten Hochfrisur und retuschierten Brüsten. Die Figur des jugendlichen Luciano geht auf das Foto Abb. 802 zurück, dessen Motiv in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben wurde, wobei diese Bildfigur so in die Szene eingebunden wurde, daß der Eindruck entsteht, Castelli würde seinen Kopf an die Brust der ihm gegenüber leicht nach hinten versetzten linken „Frau“ anlehnen. Auf der linken Tafel verwendete Castelli für die Figur von Luciano das gleiche Foto als motivische Vorlage. Allerdings wurde die Figur jetzt seitenentsprechend wiedergegeben, so daß sich die beiden Selbstporträts in ihrer jeweils bildeinwärts gewendeten Ausrichtung symmetrisch auf einander beziehen.

Interessant an dem zweiteiligen Gemälde ist, daß es in Anlehnung an die Bildästhetik der Schwarzweißfotografien von Molinier als Grisaille ausgeführt wurde. Die Dominanz der schwarzen Farbe ist dabei zugleich auch als gestalterischer Ausdruck der Trauer über den Tod von Molinier zu verstehen, der durch seinen Suizid eine tiefe Wunde in das Herz von Castelli gerissen hat. Daß sich Castelli dabei erneut für die Darstellung eines Motivs entschied, auf dem er mit gesenkten Augen als sensibles Wesen von androgyner Zartheit erscheint, und zwar als ein Wesen, das durch die Art der motivischen Einbindung in die Gesamtheit der figürlichen Szene als feinfühlig und anlehnungsbedürftiger Charakter geschildert wird, ist der motivische Ausdruck für die Sehnsucht des Künstlers nach Pierre Molinier als Person sowie zu den Figuren seiner imaginären Bildwelt. Auch diesem Diptychon den Titel *Amitié Molinier* zu geben, war für Castelli inhaltliche Verpflichtung. Das zweiteilige Gemälde ist, wie auch die übrigen Darstellungen der Reihe *Amitié Molinier*, als posthumer Liebesgruß gemeint und versteht sich als künstlerische Referenz an Molinier, dem Castelli mit all diesen Arbeiten ein ganz persönliches Denkmal setzte.

4.1.3.10. Die Mystifizierung des Ich: Luciano und der Schwan

Die Selbstbildnisse von Luciano Castelli nach der Vorlage einiger Fotos von Pierre Molinier waren nicht die ersten Darstellungen, die sich motivisch auf solche Ablichtungen beziehen, deren Entstehung zum Zeitpunkt der Ausführung der betreffenden Gemälde bereits einige Jahre zurück gelegen hat. Schon einmal verwendete Castelli als motivische Vorlage für seine Selbstbildnisse ältere Fotografien: nämlich 1981 wenige Monate vor der Serie *Amitié Molinier* zur Ausführung einer kleinen Reihe von Selbstbildnissen die Fotoserie *Luciano und der Schwan*, die schon 1976, also fünf Jahre früher, entstanden ist und die den jungen Künstler als am Boden hockende, mit einem ausgestopften Schwan hantierende Aktfigur wiedergibt (Abb. 828-833). Die Fotos entstanden, nachdem Castelli auf einem seiner Streifzüge durch die Umgebung von Luzern einen toten Schwan fand, der sich in den Oberleitungen eines Strommastes verfangen hat und dabei durch einen Stromschlag ums Leben kam. Als Castelli den Vogel entdeckte, lag er regungslos am Boden. Keine Verletzungsspuren hatten seine majestätische Erscheinung entstellt. Auch die Verwesung hatte noch nicht eingesetzt, so daß das Tier völlig intakt gewesen ist und aussah, als würde es schlafen. Castelli nahm es mit sich und ließ es durch einen Tierpräparator ausstopfen. Die Gestalt, die der Präparator dem Schwan gegeben hat, war die eines seinen Hals weit nach vorne streckenden und seine Schwingen anhebenden Vogels, der nun aussah, als würde er eben zum Flug ansetzen (Abb. 830 und Abb. 833).

Zahlreiche Mythen ranken sich um die Figur des Schwans. In Märchen, Sagen und Legenden taucht er immer wieder als Symbol der Reinheit und der Schönheit auf, des Edelmut, des Friedens und der Weisheit. Er ist das Reittier des indischen Gottes Brahma und das Zuchtier des Wagens der Venus (Aphrodite). Auch Diana (Artemis) hat sich als Attribut ihrer Reinheit mit Schwänen umgeben. Der von seiner eifersüchtigen Frau Hera scharf bewachte Zeus verwandelte sich heimlich in einen Schwan, um in dessen Gestalt nicht nur die schöne Leda²²², sondern auch die liebreizende Nemesis zu verführen²²³. Darüber hinaus ist der Schwan als Symbol des Lichts der Begleiter des Apoll, der sich von dem großen weißen Vogel durch die Lüfte tragen ließ. Homer rühmt die Stimme des Singschwans (Hymnos 21) und der Dichter Aischylos berichtet von den wunderbaren Klagelauten, die der Schwan in der Gewißheit seines nahen Todes anstimmt. In Anlehnung an diesen Topos kennt die christliche Symbolik den Singschwan als Sinnbild für den in seiner Todesnot zum Himmel rufenden Gekreuzigten. In diesem Sinne steht auch die aus der abendländischen Emblematik bekannt gewordene Darstellung des Schwanes, der sein Totenlied singt und anschließend verstirbt²²⁴. Germanische Sagen erzählen von Schwanenjungfrauen im Federkleid oder von Jungfrauen, die sich in weissagende Schwanenmädchen verwandeln (Nibelungenlied). Dem Schwanenritter Lohengrin gerät der weiße Vogel zu einem Majestätssymbol und zu einem Sinnbild für Tapferkeit und Frieden. Phallische Bedeutungsebenen, die bereits in den antiken Zeus-Mythen enthalten sind, greifen auch im Germanischen Platz. Die Häufigkeit, mit der der Schwan auf Adelswappen, Städtewappen und in der Heraldik der Ritterorden auftaucht, zeugt davon, mit welcher vielfältigen Inhaltlichkeit dieses Tier besetzt gewesen ist. Dabei hat der Schwan in aller Regel positive Bedeutungen (Licht, Schutz, Edelmut, Tapferkeit, Göttlichkeit, Mildtätigkeit etc.). In der Alchimie hingegen symbolisiert er das Prinzip des Flüchtigen (Sulphur und Mercurius), also der Vergänglichkeit. In mittelalterlichen Bestiarien gilt er gar als Abbild der Heu-

²²² Vgl. hierzu Ovids *Metamorphosen*, aber auch Euripides in seiner Tragödie *Helena* sowie die Schriften von Hygin und Theokrit.

²²³ Kyprien 8.

²²⁴ Jacobus Boschius, *Symbolographia, sive de arte symbolica sermones septem*, Augsburg und Dillingen 1702; dort die Tafel DCCXCIV mit dem Titel SIBI FUNERA CANTAT sowie die Tafel DCCXCVI mit dem Titel POST CANTICA FUNUS. Auf einer weiteren Tafel (DCCCLXIX) erscheint der Schwan als Symbol des ungetrübten Glanzes (CANDOR ILLÆSUS).

chelei, da unter seinem weißen Gefieder schwarzes Fleisch zum Vorschein kommt, schwarzes Fleisch aber ein Zeichen der Sünde sei, die der Schwan durch sein weißes Gefieder zu verbergen suche²²⁵. Erneut schließt sich auch hier der Kreis mit den antiken Mythen um den Göttervater Zeus, der das Aussehen eines Schwans angenommen hat, um unerkannt von seiner eifersüchtigen Gattin die von ihm erwählten Frauen zu verführen.

Der tote Schwan setzte die Phantasie von Luciano Castelli sogleich in Gang. Dabei kam ihm die Geschichte der Leda mit dem Schwan in den Sinn und die erotische Bedeutung, die dem Vogel in dieser Geschichte beigegeben wurde. Aus *Leda und dem Schwan* wurden in der Phantasie des Künstlers *Luciano und der Schwan*, woraufhin er eine Reihe fotografischer Ablichtungen anfertigte, die ihn im Rollenspiel mit dem ausgestopften Tier als Requisit zeigen (Abb. 828-833). Auf diesen Fotos wurde der Schwan – anders als in der Ikonographie der Alten Meister – keineswegs als zärtlich sich anschmiegendes, von romantischer Liebe beseeltes Wesen aufgefaßt, sondern als aggressionslüsternes Federvieh, das mit drohend angehobenen Schwingen und weit nach vorne gestrecktem Hals seinem jugendlichen Opfer Gewalt anzutun sucht (Abb. 828). Auf manchen Fotos scheint es, als würde der Schwan wie ein wild gewordener Gockel über Luciano herfallen (Abb. 831), auf anderen Ablichtungen werden der Junge und der Schwan in einem Kampf mit einander dargestellt, von dem wir nicht sagen können, wer von den beiden wen besiegt: Luciano den Schwan oder der Schwan Luciano (Abb. 829). Allerdings gibt es auch solche Aufnahmen, auf denen Castelli den Schwan gewähren läßt und der Vogel mit seinen ausgebreiteten Schwingen den jungen Künstler zärtlich umarmt (Abb. 830 und Abb. 833) oder sich mit lang gestrecktem Hals an dessen Geschlecht zu schaffen macht (Abb. 832). So erweisen sich die Fotos, die Castelli von sich und dem Schwan aufgenommen hat, motivisch und inhaltlich als durchaus vielgestaltig. Sie wurden nicht als stringent sich entwickelnde Bildergeschichte geschaffen, die einen Anfang und ein Ende hat und sich von einem Foto zum nächsten kontinuierlich fortsetzt, sondern als solitäre Bilder mit einer jeweils eigenständigen inhaltlichen Aussage.

Den per Selbstauslöser aufgenommenen Fotos von Castelli schwingt immer auch eine erotische Bedeutung mit, die sich dem Betrachter nicht nur in der Nacktheit der Bildfigur mitteilt, sondern auch und gerade in dem Versuch des Schwans, sich des jungen Mannes gewaltsam zu bemächtigen und mit ausgestrecktem Hals zu ihm vor- bzw. mit nach vorne geschobenem Becken in ihn einzudringen (Abb. 828 und Abb. 830). Der Kampf zwischen Luciano und dem Schwan ist eine mythologisch verbrämte, in Anlehnung an die Geschichte der Leda zugleich von Vergewaltigungsphantasien getragene Metapher für den Geschlechtsakt bzw. für den Versuch, sich durch die Abwehr des Schwans seine Reinheit zu bewahren (Abb. 828 und Abb. 831). Auf einigen Fotos wirkt der Kampf zwischen Luciano und dem Schwan aber auch wie ein erotisches Vorspiel (Abb. 829), das letztlich dazu führt, den Akt der Entjungferung über sich ergehen zu lassen (Abb. 828 und Abb. 833). Ohne den Geschlechtsakt in aller Direktheit darzustellen, sind die sexuellen Bedeutungszusammenhänge dieser Selbstfotografien deutlich zu erkennen.

Castelli zeigt sich auf den Selbstfotografien von 1976 als nackte, manchmal in eine transparente Plastikfolie eingepackte Bildfigur. Bisweilen scheint es, als würde der Schwan dem jungen Künstler die durchsichtige Hülle gewaltsam entreißen wollen, um ihm so den letzten Rest seiner Intimsphäre zu nehmen und ihn in seiner ganzen Körperlichkeit schutzlos und verletzbar vor sich zu haben (Abb. 828). In schamhaft sich zierender, sein Geschlecht vor dem Zugriff des Schwans verbergender Pose trägt Castelli außer der durchsichtigen Plastikfolie nichts anderes als ein Paar spitz zulaufende Damenschuhe. Dabei begreift sich Castelli nicht als er selbst, sondern als moderne Leda. Auf den meisten Darstellungen jedoch ist er völlig nackt, wobei die anfangs getragene

²²⁵ Franz Unterkircher, *Tiere, Glaube, Aberglaube. Die schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium*, Graz 1986.

Plastikfolie, die ihm bis über den Kopf reichte, auf den später geschaffenen Fotos als Unterlage am Boden liegt (Abb. 830 f). Im Unterschied zu den Bildern der Alten Meister handeln die von Castelli abgelichteten Szenen nicht im Freien, etwa in felsiger Landschaft oder am Rand eines Gewässers, sondern im Inneren seines Luzerner Wohnhauses, nämlich in einem am rechten Bildrand rechtwinklig in die Tiefe fluchtenden Raum (ein Treppenhaus womöglich oder eine Diele), dessen Wände in ihrem unteren Bereich mit einer vorgeblendeten Holzverkleidung ausgestattet gewesen sind. Diese hell lackierte Holzvertäfelung, die sich kaum einen Schritt weit hinter der Figur von Luciano befindet, weist in ihrem Binnenbereich durch profilierte Rahmen ausgeschiedene Spiegelfelder aus und ist oben durch ein mehrfach profiliertes schmales Gesims abgeschlossen. Unten trennt eine konkav gefräste Sockelleiste die Lambris von dem fischgrätmusterartig verlegten Parkettboden. Das wohnliche Ambiente stammt aus jenem gründerzeitlichen Gebäude, das Castelli Mitte der 70er Jahre mit seinen Freunden in Luzern bewohnte.

Die Fotos von Luciano und dem Schwan sollten als autonome Bilder für sich stehen und waren ursprünglich nicht dazu gedacht, künstlerisch weiterverarbeitet zu werden. Fünf Jahre später jedoch erinnerte sich Castelli an diese Selbstaufnahmen zurück und benutzte er sie allen ursprünglichen bildnerischen Intentionen zum Trotz tatsächlich als motivische Vorlagen für einige großformatige Gemälde, die er mit Kunstharzfarben auf Leinwand ausführte. Die Bilder, die jetzt entstanden, bezogen sich allerdings nicht auf solche Fotos, die Castelli im Kampf mit dem Schwan zeigen oder auf denen er in seiner Nacktheit von dem aggressionslüsternen Vogel attackiert wird, sondern auf solche Aufnahmen, auf denen Luciano den Schwan gewähren läßt oder auf denen er dem Liebeswerben des Vogels mit Neugier begegnet. Das Gemälde Abb. 834 beispielsweise zeigt das Rollenporträt des Künstlers nach der Vorlage des Fotos Abb. 830. Castelli sitzt mit ausgestrecktem linkem und angewinkeltem rechten Bein im Profil nach links am Boden und lehnt seinen zu einem runden Buckel geformten Oberkörper dem Schwan entgegen, der seinerseits mit angehobenen Schwingen und weit nach vorne geschobenem, zugleich steil in die Höhe ragendem Hals die Bildfigur zu umarmen versucht. Seinen Kopf hat Luciano aus der Profilstellung in die Frontale genommen. Er schaut, als wäre er soeben durch dessen Anwesenheit in seiner Beschäftigung mit dem Schwan gestört worden, bildauswärts in Richtung des Betrachters – allerdings nicht wirklich dem Betrachter entgegen, sondern ähnlich, wie es auf dem Foto bereits zu erkennen ist, links an ihm vorbei. Sein Gesichtsausdruck ist sanftmütig und mild, der Ausdruck seiner Augen träumerisch und so, als würde er sich mit romantischen Gedanken im Nichts verlieren. Dabei ist der Blick von Luciano in den Raum des Betrachters kein diesseitsgebundener, sondern ein ins Jenseits gerichteter sinnierender Blick. Fast zärtlich hat er seinen Kopf an den ausgestreckten Hals des Schwans gelegt und so, als würde er über seinen melancholischen oder sehnsüchtigen Gedanken die Schulter seines gefiederten Freundes mit der Wange lieblosen. Während die Bildfigur ihren linken Arm eng am Körper hält und mit ihrer linken Hand die Füße des Schwans umfaßt, ist die Position ihres rechten Arms indifferent. Man vermutet ihn mit seiner Hand auf dem durch die angehobenen Flügel motivisch überschrittenen Rücken des Schwans, doch wirklich zu sehen ist er auf dem Gemälde ebenso wenig wie auf der fotografischen Motivvorlage.

Das Geheimnisvolle an der Verbindung zwischen Luciano und dem Schwan sowie die gedankliche Entrücktheit, in der sich Castelli während seiner Umarmung mit dem Vogel verliert, finden auf den Gemälden ihren gestalterischen Ausdruck in dem dramatischen Helldunkel, in das die Figurengruppe durch ein von oben auf sie treffendes Licht getaucht ist, sowie in der schwarzen Farbe, mit der die Unterseite des Schwanenhalses abschattiert wurde und die weite Bereiche des ansonsten in Gelb, Rot und dunklem Blau wiedergegebenen Inkarnats von Luciano mysteriös verdunkelt. Der Vogel selbst wurde mit weißer Farbe wiedergegeben, die schattigen Bereiche

seines majestätisch gestreckten Leibes mit dunklem, teilweise ins Schwarze überspielendem Blau. Eigentümlich an der dramatischen, von starken Schatten begleiteten Lichtführung im Bereich der Figuren ist, daß sie in der räumlichen Umgebung von Luciano und dem Schwan keine atmosphärische Entsprechung findet. Dort durchflutet ein zwar helles, doch gleichmäßig verteiltes Licht den Raum, der ohne ausdrückliche Licht-Schatten-Effekte in intensiver Farbigkeit wiedergegeben wurde. Auch wo Luciano mit dem Schwan auf dem Boden sitzt, wirft die von oben beleuchtete Figurengruppe keinen Schatten. Die Bodenfläche selbst wurde mit roter Farbe wiedergegeben, die Lambris über orangefarbenem Grund mit dunklem Blau und ihre Spiegelfelder von links nach rechts mit roter, gelber, türkisfarbener und wieder gelber Farbe. Wo zwischen Luciano und dem Schwan im Hintergrund die untere Partie der Lambris hindurchscheint, beließ es Castelli bei der orangenen Grundierung. Rechts außen wurde diese untere Zone der Lambris gar in dem gleichen Rot wiedergegeben wie der Fußboden und somit koloristisch nicht von der Bodenfläche unterschieden.

Der Farbauftrag erfolgte im Hintergrund unter der Verwendung breiter Pinsel ausgesprochen flächig und erinnert mit den ungebrochenen Valeurs und den klar von einander abgesetzten Farbfeldern an die Colour-field-Malerei der 60er und 70er Jahre. Was dort allerdings als abstrakte Kompositionen gedacht war, nämlich das Aufeinandertreffen formal klar gegen einander abgegrenzter Farbflächen, hat auf dem Gemälde von Castelli eine gegenständliche Begründung. Auch wurden die Farbfelder von Castelli nicht wirklich flächendeckend ausgemalt, sondern so, daß an verschiedenen Stellen, insbesondere aber entlang ihrer Randbereiche das Weiß des Malgrunds immer wieder deutlich hervorbricht. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels orientieren sich dabei in aller Regel – auch darin liegt ein grundlegender Unterschied zu der meist mit gleichmäßigem Duktus ausgeführten, oft sogar die individuelle Pinselhandschrift negierenden und jegliche Spuren manuellen Arbeitens auslöschenden Colour-field-Malerei – an den Umrissen des jeweiligen Farbfeldes bzw. an denen des Nachbarfeldes oder an den Formatgrenzen des Bildes bzw. an den Umrissen von Luciano und dem Schwan. Durch diese Art der gestalterischen Behandlung erhält selbst der flächig ausgeführte Hintergrund, unterstützt durch die Leuchtkraft der in starken Kontrasten unmittelbar neben einander gesetzten reinen Farben sowie durch zahlreiche Kleckse und Rinnsale, die sich infolge des zügig erfolgten Farbauftrags über die Leinwand ergossen haben, einen expressiven Charakter, der jener ins Gestische gesteigerten Pinselführung im Binnenbereich der Figuren einen wirkungsvollen Rahmen verleiht.

Im Binnenbereich der Figuren erfolgte der Farbauftrag ebenfalls mit breiten Pinseln, jedoch in gestisch bewegten Rhythmen, deren Verlaufsrichtungen sich teilweise an den Rundungen der Körperoberflächen orientieren, überwiegend jedoch an den Konturen der Umrisse ausgerichtet wurden. Großflächig sich ausbreitende monochrome Farbzonen, wie sie im Hintergrund auszumachen sind, gibt es im Binnenbereich der Figuren nicht. Stattdessen wurde der Pinsel dort in linearen Zügen geführt, die manchmal alleine deshalb in amorph verdichtete Flächen überspielen, weil die verwendeten Pinsel ausgesprochen breit gewesen sind. Farbliche Modulationen gibt es – abgesehen von den schwarzen Schlieren der ansonsten blauen Farbe in den Bereichen des Flügels des Schwans und des hinteren Teils seines Rückens – nicht. Auch hier wurden die Töne rein und unvermischt aufgetragen: weiß im Bereich des Schwanes (teilweise unterlegt mit türkisfarbenen Pinselzügen und stark überarbeitet mit dem ins Schwarze überspielende dunklen Blau), gelb, rot, dunkelblau und schwarz im Bereich der Figur von Luciano. Sanfte Übergänge von einer Farbe zur anderen oder chromatische Modulationen sind dabei nicht auszumachen. Teilweise überlagern sich die Pinselzüge gegenseitig, wobei es infolge des dünn-schichtig ausgeführten Farbauftrags manchmal zu transparenten Überlagerungen kommt (z. B. oberhalb der Hüfte von Luciano, wo sich das dunkle Blau mit dem darunter liegenden Zinnober zu einem fast schwarzen Violett ver-

mischt). Oft haben sich zwischen den einzelnen Pinselzügen aber auch weiße Fehlstellen ergeben, die als eigenständige Farbwerte fungieren und manchmal wie Lichtreflexe erscheinen, die ihrerseits der schattig behandelten Bildfigur eine plastische Oberflächenwirkung verleihen.

Vorausgegangen ist dieser stark von der Flächigkeit der Farbe getragenen Malweise eine mit schwarzer Ölkreide ausgeführte Vorzeichnung, die infolge der Aussparung des Farbauftrags entlang der Umrisse der Bildgegenstände an manchen Stellen unvermittelt hervortritt. Sie ist etwa entlang der Konturen des ausgestreckten Beins von Luciano oder im Bereich seines Gesäßes ebenso zu sehen wie an manchen Stellen im Bereich der Umrisse der Spiegelfelder der Lambris. Meist jedoch wird sie von einer zweiten Umrißzeichnung überlagert, die anschließend mit schmalem, manchmal nur halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe ausgeführt wurde. Der Vergleich mit dem Foto Abb. 830 zeigt, daß sich Castelli nur für die mit schwarzer Ölkreide ausgeführte Vorzeichnung an den motivischen Gegebenheiten des Fotos orientierte. Die Farbwerte indes sowie die Hell-Dunkel-Verteilungen in den Binnenbereichen der Figuren erweisen sich als freie Erfindung des Künstlers. Auch auf die Darstellung der motivischen Details – etwa der Frisur von Luciano oder des Oberflächenreliefs seines ausgestreckten Beins und seiner Brustregion, aber auch der fedrigen Oberflächenbeschaffenheit des Schwans oder etwa der profilierten Rahmen der Spiegelfelder der Lambris und ihres mehrfach profilierten oberen Abschlusses usw. – wurde großzügig verzichtet, so daß das Gemälde das auf dem Foto gezeigte Motiv eher stilisiert und sowohl farbgestalterisch als auch im Hinblick auf die Pinselführung stark ins Expressive gesteigert wiedergibt. Selbst das Gesicht von Luciano wurde so grob ausgeführt, daß es mit seiner charakteristischen Physiognomie eher zu errahnen als tatsächlich zu erkennen ist.

Kaum anders verhält es sich auf der zweiten Fassung des selben Motivs, die noch stärker stilisiert ausgeführt wurde und sich koloristisch noch deutlicher von dem fotografischen Vorbild unterscheidet (Abb. 835). Zwischen der Lambris und dem Fußboden wurde dort nicht mehr unterschieden – nicht was die Farbgebung angeht und auch nicht im Hinblick auf die Pinselführung. Lediglich die Spiegelfelder sind als eigenständige monochrome Farbflächen ausgeschieden, wobei das rechts außen gezeigte Feld jetzt nicht mehr mit gelber, sondern mit blauer Farbe ausgefüllt wurde. Der Schwan wurde mit roter und schwarzer Farbe wiedergegeben, die bestenfalls im Bereich seiner schattigen Partien ins Blaue überspielt. Oberhalb seiner Schulter, an den Flügelspitzen und im Bereich seiner Oberschenkel wurden einige violette Akzente gesetzt. Die Figur von Luciano hingegen ist mit einem zart gelben Inkarnat wiedergegeben, das an seinen schattigen Partien ins Rote wechselt und an den ganz dunklen Stellen sogar mit Schwarz überarbeitet wurde. Auf dem Rücken der Figur ist oberhalb der Schulter zum ersten Mal in dieser satten Farbigkeit ein dunkles Braun zu sehen. Trotz der koloristischen Verfremdungen erscheint die farbliche Behandlung der Figur von Luciano auf diesem Gemälde insgesamt plausibler als auf dem ersten Bild. Dies liegt nicht nur an dem milden Gelb seines Inkarnats, sondern auch an der stringenter durchgeführten Licht-Schatten-Behandlung der Figur, die jetzt nicht mehr von oben, sondern rechts von der Seite beleuchtet wird. Allerdings ist es hier lediglich Luciano, auf den das helle Licht trifft. Der Schwan hingegen wurde mit dunklen Farben wiedergegeben, während die räumliche Umgebung von Luciano und dem Schwan wieder in gleichmäßig helles Licht getaucht zu sein scheint.

Als reine Töne verwendete Castelli auf diesem Gemälde nur noch das leuchtende Zinnoberrot und das dunkle Ultramarin. Auch die violetten Akzente innerhalb des Schwans erweisen sich als ungebrochene Werte. Die gelbe Farbe hingegen wurde unter der Beimischung von etwas Weiß zu einem zarten Zitronengelb gelichtet und das Türkis des zuvor besprochenen Bildes hier durch ein transparent schimmerndes Cyan ersetzt. Der Boden und die Bereiche außerhalb der Spiegelfelder der Lambris wurden im rhythmischen Wechsel mit farbigen Flek-

ken oder Kurzlinien ausgestattet, die so dicht neben einander sitzen, daß sie sich optisch, obschon das Weiß des Bildgrunds zwischen ihnen immer wieder hervor tritt, zu einer geschlossenen Ebene verdichten. Der Rhythmus, in dem die Farben wechseln, ist im Bereich der Lambris immer der gleiche. Lediglich die Farben selbst verändern sich: Aus dem Wechsel von Cyan und Ultramarin in der unteren und mittleren Zone wird oben ein Wechsel von Ultramarin und Gelb. Rechts außen verändert sich dieses Farbspiel in einen Wechsel von einer Spur Türkis und Ultramarin bzw. entlang der rechten Bildgrenze in einen jetzt allerdings gebrochenen Wechsel von Türkis und Rot. Dieser sowohl farblich getragene als auch durch eine veränderte Pinselführung vollzogene Rhythmenwechsel, der im Vergleich zu den übrigen Partien dieses Gemäldes mit deutlich schmalere Pinsel ausgeführt wurde, bezieht sich auf ein scheinbar nebensächliches motivisches Detail, das auf der fotografischen Vorlage ebenfalls am rechten Bildrand zu erkennen ist, zuvor von Castelli jedoch gestalterisch vernachlässigt wurde: nämlich auf die dort rechtwinklig abbiegende und in die Tiefe des Raumes fluchtende Wand. Allerdings wurde diese räumliche Gegebenheit auf dem hier in Rede stehenden Gemälde nicht gegenständlich umgesetzt, sondern farbrhythmisch aufgelöst. In den übrigen Bereichen des Hintergrunds ist der Abstraktionsgrad im Vergleich zu der rechten Randzone des Bildes deutlich vermindert. Am stärksten vom Gegenständlichen geleitet verstehen sich dabei freilich die farbrhythmisch aufgelösten gestalterischen Behandlungen von Luciano und dem Schwan. Doch das Grundprinzip, das hinter der gestalterischen Behandlung all dieser Teile des Bildes steckt, ist durchaus das gleiche: nämlich die Auflösung des Bildgegenstands in bündig neben einander gesetzte, rhythmisch sich wiederholende Farben. Lediglich die Abstraktionsgrade, mit denen die menschliche Figur und der Schwan, die Stirnseite der Lambris und der Boden sowie schließlich am rechten Bildrand die in die Tiefe fluchtende Wandseite farbrhythmisch aufgelöst wurden, weisen unterschiedlich hohe Ausprägungen auf.

Am klarsten scheinen die räumlichen Verhältnisse der Bildfiguren auf einem dritten Gemälde wiedergegeben, auf dem sich rechts außen die mit Rot und Dunkelblau auf weißem Grund ausgeführte, gelegentlich mit weißen Pinselzügen akzentuierte Bodenfläche im Anschluß an die Eckkante der Lambris räumlich nach hinten fortsetzt (Abb. 836). Darüber erkennt man in zwei hochrechteckig neben einander gesetzten roten Spiegelfeldern die erneut bildflächenparallel wiedergegebene Fortsetzung der Lambris mit einem breiten, dunkelblauen vertikalen Abschluß und vom Roten ins Gelbe übergehender Wandfolie. Die Spiegelfelder des Mittelgrunds wurden, wie auf den beiden anderen Gemälden auch, jeweils in einer anderen Farbe ausgeführt, in dunklem Ultramarin diesmal, in Gelb, in Orange und schließlich in einem transparent schimmernden Cyan, wobei das letzte, leuchtend blaue Spiegelfeld in zwei schmale, durch eine rote Linie von einander getrennte Farbfelder unterteilt wurde. Die Bereiche zwischen den Spiegelfeldern wurden farblich ebenfalls unterschiedlich behandelt. Sie wurden durch orangene, cyanblaue oder rote Pinselzüge mit vertikaler Verlaufsrichtung ausgefüllt. Oberhalb der Spiegelfelder verschmelzen Lambris und Wand zu einer einheitlichen Fläche, deren rote Farbe links außen durch einen breit gelagerten, auf weißem Grund wiedergegebenen cyanblauen und weiter rechts durch einen unmittelbar auf dem Rot der Wandfolie ausgeführten weißen Pinselzug unterbrochen wird. Auch die Bildfiguren wurden jetzt deutlich anders behandelt als auf den beiden zuvor genannten Gemälden. Das Inkarnat der Figur von Luciano ist jetzt in leuchtendem Türkis wiedergegeben, die Schattenzonen seines nackten Leibes mit kraftvollem Zinnober. Beide Farben, als Komplementärkontrast spannungsgeladen neben einander gesetzt, wurden jeweils flächendeckend aufgetragen. Oberhalb des rechten Knies der Figur findet sich eine ausgedehnte gelbe Farbzone, die als Lichtreflex zu verstehen ist. Ansonsten wurde der Körper mit weißen Flecken überzogen, die entfernt an die Flecken auf dem nackten Körper von Castelli in seiner Rolle als Hund erinnern (vgl. hierzu etwa Abb. 777) und durch dieses Eigenzitat auf eine gewisse charakterliche Verwandtschaft zwischen der Figur von Luciano in

seiner Rolle als Hund und der Figur von Luciano als dem Gefährten des Schwans anspielen. Der Schwan hingegen wurde in ein derartiges Gewitter aus farblich verfremdeten Pinselstrichen aufgelöst, daß er mit seinem wuchtigen Körper und dem weit nach vorne gestreckten Hals selbst aus einiger Entfernung kaum noch zu erkennen ist. Er wurde in einem Wechsel aus Orange und Türkis wiedergegeben (auch hier treffen zwei Komplementärfarben wuchtig auf einander) und abschließend mit sehr breitem Pinsel in scheinbar willfährigen Bewegungen mit weißen Zügen überlagert.

Der wichtigste Unterschied zwischen diesem Gemälde und den beiden zuvor genannten Bildern liegt indes vor allem im Motivischen, genauer gesagt in der Position der Figuren, die sich gegenüber den zuvor genannten Gemälden deutlich verändert hat. Die Körperhaltung des Schwans ist gegenüber den früheren Bildern durchaus die alte geblieben – wie hätte sie sich auch verändern sollen, war es doch der gleiche ausgestopfte Vogel, den Castelli hier als Requisit für seine Selbstinszenierung benutzte. Was sich allerdings stark verändert hat, war der jetzt sehr viel flacher gehaltene Neigungswinkel, in dem Castelli den Vogel mit seinem ausgestreckten Hals sich seinem Leib hat nähern lassen und war die Art, in der das Tier die körperliche Nähe zu Luciano erlangt: nämlich mit in den Schoß gelegtem Hals und knapp über den Oberschenkel von Luciano hinausragendem Kopf. Eine gegenüber den zuvor genannten Gemälden deutlich veränderte Position hat vor allem Luciano eingenommen. Statt mit einem leicht angewinkelten und einem gerade ausgestreckten Bein flach auf dem Boden zu sitzen, ist er jetzt tief in die Hocke gegangen. Sein linkes Bein ist mit spitz nach oben ragendem Knie leicht zur Seite genommen. Sein rechtes Bein scheint angewinkelt zu sein und stützt die Figur mit ihrem weit vornüber gebeugten Oberkörper unter der Belastung des demgegenüber leicht nach hinten gesetzten Fußes rückwärtig ab. Während Luciano mit seinem Kopf die linke Achsel des Schwans zu erreichen sucht, faßt er mit seinem linken Arm unter seiner linken Kniekehle hindurch und stützt sich dabei mit der flachen Hand ebenfalls nach hinten vom Boden ab. Seinen rechten Arm hingegen führt Luciano in eingewinkelter Position seitlich nach unten, wo er sich abermals mit der flachen Hand, zur Seite vom Boden abstützt.

Die Körperhaltung, die Luciano jetzt eingenommen hat, ist mit ihren Umrissen jener des Schwans in spiegelbildlicher Seitenverkehrung nicht unähnlich, so daß sich die oben bereits angeklungene Vermutung über die Bedeutung der weißen Flecke auf dem Körper von Castelli als Hinweis darauf, daß er sich hier in der Rolle eines Tieres verstanden wissen wollte, zu bestätigen scheint. Doch es gibt noch weitere körperbauliche und körper-sprachliche Analogien zwischen Luciano und dem Schwan, die darauf hindeuten, daß sich Castelli assoziativ dem äußeren Erscheinungsbild des Schwans anzugleichen suchte: Eine ganz unmittelbare körperliche Parallele ergibt sich zwischen dem Brustbereich des Schwans und der Position des rechten Arms von Luciano, der die Kontur der Brustregion des Schwans beinahe identisch wiederholt. Überdies sind an dieser Stelle die spitzen gelben Damenschuhe zu erwähnen, die Castelli als motivisches Äquivalent zu den Flossen des Schwans an seinen Füßen trägt. Ferner fällt auf, daß so, wie der Schwan mit seinem lang gemachten Rücken und dem ausgefahrenen Hals seinen Kopf weit nach vorne streckt, sich auch Luciano mit seinem Oberkörper weit nach vorne beugt und daß er versucht, ähnlich wie der Schwan, der seinen Kopf durch den Schoß von Luciano hindurch geschoben hat, mit seinem Haupt nun seinerseits zumindest unter die angehobenen Flügel des Schwans, vielleicht sogar durch die Achsel hindurch in die Region seines Rückens zu gelangen. Den spitzwinklig ausgestellten Schwingen des Vogels antwortet Luciano mit gleichermaßen spitz aufgestelltem linkem Knie. In seinem gelenkig unter der Kniekehle hindurch geschobenen linken Arm mag man die analoge Form des ausgestreckten Halses des Schwans erkennen. Die flache Hand, mit der sich Luciano vom Boden abstützt, zeigt gewisse formale Ent-

sprechungen mit dem Kopf des Schwans, so daß sich im linken Arm von Castelli insgesamt eine diesmal chiasmatisch dem Schwanenhals entgegengesetzte Wiederholung der Körperformen des Vogels erkennen läßt.

Den Blick für derlei körpersprachliche und körperbauliche Analogien zwischen der Figur von Castelli und der Gestalt des Schwans geschärft, fallen entsprechende Parallelen auch auf den beiden zuvor genannten Gemälden Abb. 834 f auf. Die spitzen Winkel, die sich bei dem ausgestellten Ellbogen des linken Armes der Figur und dem angehobenen Knie seines rechten Beines ergeben haben, mit den angehobenen Schwingen des Schwans in Verbindung zu bringen, mag überzogen erscheinen, doch die diagonale Entsprechung der Position des leicht nach vorne gebeugten Oberkörpers von Luciano zu dem in umgekehrter Richtung steil nach oben ragenden Hals des Schwans ist kaum zu übersehen. Es zeigt sich, daß es nicht so sehr die Geschichte von Leda und dem Schwan gewesen ist, die Castelli in einem Analogieschluß auf sich selbst bezogen hat, sondern daß er auf den Gemälden dieser Serie in Fortführung der Idee des Rollenspiels und inhaltlich um einiges komplexer die Darstellung der eigenen Person in ihrer Rolle als Tier thematisierte, wobei er sich – inspiriert durch den Fund des toten Vogels und angeregt durch die erotischen Implikationen der Geschichte der Leda – diesmal nicht in die Rolle eines exotischen Wesens begeben hat, sondern in die eines heimischen Schwans. Gemeint ist mit diesen Bildern nicht die Darstellung des zärtlichen Miteinanders von einem Menschen und einem Schwan, gemeint ist mit ihnen die Darstellung des Miteinanders zweier zusammengehörender Schwäne bzw. eines Schwans und eines Menschen, der während seiner Begegnung mit dem lüsternen Vogel selbst zum Schwan mutiert.

Stärker auf die sexuelle Komponente und jetzt tatsächlich auch explizit auf den Mythos der Leda bezogen verhält sich eine letzte Fassung dieser Bildreihe, die allerdings erst vier Jahre später ausgeführt wurde (1985) und nun tatsächlich auch den Titel *Leda und der Schwan* erhalten hat (Abb. 837). Dieses Gemälde geht motivisch auf das Foto Abb. 832 zurück und zeigt, gegenüber der Bildvorlage in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben, vor dem Hintergrund der erneut die gesamte Szene bildflächenparallel durchmessenden Lambris Luciano Castelli mit dem Schwan als am Boden hockendes Figuren paar. Castelli ist diesmal auf der linken Seite wiedergegeben. Im halben Profil nach rechts hat er, allerdings in spiegelbildlicher Seitenverkehrung und mit noch tiefer nach unten gebeugtem Oberkörper, eine ähnliche Haltung eingenommen wie auf dem Gemälde Abb. 836. Lediglich die Position der Arme sowie die Art seiner Berührung durch den Schwan haben sich gegenüber dem früheren Gemälde etwas verändert: Mit ausgestreckten Armen hält Luciano den Schwan fest zwischen seinen Händen. Dem Tier gelingt es, unterstützt durch seine weit nach vorne gestreckte Körperhaltung und den lang gemachten Hals, sich mit dem Schnabel am Schoß von Luciano zu schaffen zu machen. Es scheint, als würde Castelli seinen Kopf deshalb so weit nach unten nehmen, um genau beobachten zu können, was der Schwan mit dem Schnabel zwischen seinen Beinen treibt.

Daß die Szene, die sich im Schoß von Luciano abspielt und die durch das rechte Bein der Figur diskret verdeckt wurde, keineswegs harmlos ist, wird farbpsychologisch durch das orange unterlegte rote Inkarnat der Figur zum Ausdruck gebracht und durch die gleichermaßen überwiegend rot gehaltene räumliche Umgebung von Luciano und dem Schwan, die dem Gemälde eine lasziv aufgeheizte Erscheinungswirkung verleiht. In dem Motiv des im Schoß von Luciano sich vergrabenden Schwankopfes das harmlose Miteinander einer menschlichen Bildfigur und eines Schwans zu vermuten, wäre mehr als naiv. Die Szene, die hier geschildert wird, versteht sich als erotisches Vorspiel. Einerseits ist es dem Schwan bereits gelungen, das sexuelle Interesse der menschlichen Figur zu wecken, andererseits hat diese, die ihn in seinen Annäherungsversuchen bereitwillig gewähren läßt, es ihm noch nicht gestattet, sie tatsächlich zu besteigen. Das wäre, so könnte man angesichts der Tatsache, daß Castelli selbst hier als Leda figuriert, einwenden, bei einer männlichen Bildfigur auch nur schwer möglich. Doch

definierte sich Castelli diesmal anders, als auf den vorherigen Gemälden, nicht als männliche Bildfigur, sondern, worauf die spitz zulaufenden Damenschuhe untrüglich hindeuten, als Frau.

Die Rolle, in die sich Castelli hier begeben hat, ist die der Leda, die von Zeus in der Gestalt eines Schwans verführt wird. Die mit roter Farbe wiedergegebene Bildfigur ist dem Künstler Projektions- und Identifikationsfigur in einem. Dabei aktualisierte er den antiken Mythos und bezog er ihn, diesmal näher an den literarischen Quellen angesiedelt als auf den fotografischen Ablichtungen von 1976, auf sein eigenes Leben (daher die Beibehaltung der räumlichen Umgebung seiner Wohnung in Luzern) und auf seine eigene Person (daher der erst gar nicht unternommene Versuch, seine äußere Erscheinung durch entsprechende körperbauliche Veränderungen oder durch die Beigabe weiterer typisch fraulicher Accessoires in die einer weiblichen Figur zu verwandeln). Offensichtlich ging es Castelli auf diesem Gemälde darum, sich eine Vorstellung davon zu verschaffen, wie es wohl sei, als Leda von Zeus in der Gestalt des Schwans verführt zu werden. Das gemalte Bild diente dem Künstler als Ersatz für die im Rollenspiel virtuell erlebte Begebenheit.

Daß Castelli auf den beiden zuerst genannten Darstellungen mit der charakteristischen Physiognomie seines Gesichts nur in expressiv verfremdeter Stilisierung wiedergegeben wurde (Abb. 834 f), er auf den Gemälden Abb. 836 und Abb. 837 infolge der gebeugten Körperhaltung bzw. der Überschneidung des Kopfes durch den angehobenen Flügel des Schwans nicht mehr zu identifizieren ist, wirft die Frage nach der Funktion des Selbstbildnisses in seinem Œuvre auf. Dabei zeigt sich, daß Castelli das Selbstporträt auch dann noch als solches verstanden hat, wenn es sein Antlitz stilisiert wiedergibt oder wenn es sein Gesicht durch entsprechende motivische Dispositionen gar völlig verdeckt. Offensichtlich definierte Castelli sich selbst und seine Persönlichkeit über die Erscheinung seines ganzen Körpers. Der Typus des „gesichtslosen“ Selbstporträts erfüllt demnach keine anderen Aufgaben als solche Bildnisse, auf denen das Antlitz des Künstlers deutlich zu erkennen ist. Das Gesicht mag als „Spiegel der Seele“ die inneren Befindlichkeiten der Bildfigur am treffendsten charakterisieren, doch zwingend notwendig war dem Künstler die Wiedergabe seines Antlitzes für die Aussage seiner Bilder offensichtlich nicht. Auf den „gesichtslosen“ Darstellungen wurde der mimische Ausdruck der Bildfigur durch ihren körpersprachlichen Ausdruck adäquat ersetzt.

Kennzeichnend für die Darstellungen aus der Reihe *Luciano und der Schwan* bzw. an dem Gemälde *Leda und der Schwan* ist, daß sich Castelli auf ihnen im Rollenspiel wiedergibt. Dabei ging es ihm nicht um den Bildnischarakter dieser Darstellungen, sondern um die figürliche Besetzung des gewählten Themas. Castelli benutzte sich selbst als Identifikationsfigur. Er hat sich in die Rolle der Leda begeben, um Kraft seiner Phantasie nachzuvollziehen wie es wohl sei, von einem Schwan übermannt zu werden. Diese Erfahrung, die eine Mischung aus „wirklichem Leben“ (das Hantieren mit dem ausgestopften Schwan) und tagträumerischen Phantasien gewesen ist (die gespielte soziale Interaktion), waren eine unabdingbare Voraussetzung für das Zustandekommen dieser Gemälde. In diesem Sinne sind *Luciano und der Schwan* bzw. *Leda und der Schwan* weitere Beispiele dafür, wie sich Castelli durch das Rollenspiel in eine andere, durch das gemalte Bild unmittelbar anschaulich gemachte Welt hinein versetzt. Realwirkliche Gegebenheiten und tagträumerische Phantasien verschwistern sich dabei zu einem szenisch plausiblen Ganzen. So stehen auch die Darstellungen von Luciano bzw. Leda und dem Schwan unter dem großen Leitthema, unter das Castelli beinahe sämtliche Rollenspiele und nahezu alle nach diesen Rollenspielen geschaffene Selbstdarstellungen gestellt hat: „Ein Maler träumt sich“.

4.1.3.11 Venise

Mit *Luciano und der Schwan* bzw. *Leda und der Schwan* ließ sich Castelli zum ersten (und bisher einzigen) Mal durch einen antiken Mythos zu seinen Selbstdarstellungen inspirieren, den er in die Gegenwart transponierte und mit seiner eigenen Person als Handlungsfigur in Verbindung brachte. In Anlehnung an den Begriff der „individuellen Mythologie“ (Harald Szeemann) könnte man hier von der Individualisierung (und damit zugleich auch von der individuellen Vereinnahmung) eines kollektiven Mythos sprechen. Anders verhält es sich bei der 1984/85 geschaffenen Serie *Venise*, bei der die Mythologisierung des Ich in eine individuelle Symbolsprache eingebunden wurde.

Vorausgegangen ist den Gemälden der Serie *Venise* ein Venedigaufenthalt des Künstlers sowie die Entstehung des gleichnamigen Films, den Castelli 1984 mit Knut Hoffmeister, dem Bruder seiner damaligen Lebensgefährtin Birgit, in Berlin und in Venedig gedreht hat. Dieser Film zeigt in lacklederner Aufmachung und in exaltierten Posen vor dem Hintergrund der Silhouette von Venedig einen martialischen Dompteur, der mit seiner Peitsche eine Horde menschlicher Hunde durch die Gegend jagt. Der einzige Akteur dieses Films ist Luciano Castelli selbst, der zugleich in die Rolle des Dompteurs und in die Rolle der wilden Hunde geschlüpft ist. Realisiert wurde das simultane Mit- und Nebeneinander der Handlungsfiguren durch ein tricktechnisches Verfahren, das der Bluebox-Technik ähnelt und das es möglich machte, diverse figürliche Szene aus dem Atelier von Castelli mit einander zu verschmelzen und mit solchen Aufnahmen zu unterlegen, die an Originalschauplätzen von Venedig als topographischer Hintergrund entstanden sind. Parallel zu den Sequenzen, die Knut Hoffmeister aufgenommen hat, schuf Castelli in seinem Atelier einige fotografische Selbstaufnahmen, die ihn in seiner Rolle als Hund (Abb. 838-840) und in seiner Rolle als Dompteur (Abb. 841-845) in der gleichen kostümischen Aufmachung wiedergeben, in der er auch im Film in Erscheinung trat. Nach diesen Selbstaufnahmen, die teilweise als autonome Kunstwerke gedacht waren (z. B. Abb. 838-840 und Abb. 845), teilweise aber auch eigens dazu geschaffen wurden, anstelle von Skizzen als motivische Vorlagen für ein großformatiges Gemälde zu dienen (Abb. 841-844), entstanden zahlreiche Selbstbildnisse, auf denen sich Castelli als venezianischer Hund und/oder in der Rolle des martialischen Dompteurs porträtierte.

Die kostümische Aufmachung, die Castelli für die Rolle des Hundes wählte, war im Vergleich zu der Aufmachung des Dompteurs ausgesprochen schlicht. Meist trug er nichts anderes am Leib als einen knappen Slip, der in Anlehnung an die Vergoldungen der Außen- und Innenausstattungen der Gebäude von Venedig sowie an die spezifische, auf glänzende und glimmernde Oberflächen ausgerichtete Geschmackskultur der Lagunenstadt aus goldenem Glitzerstoff bestand (Abb. 838). Bisweilen zog sich Castelli für seine Rolle des Hundes aber auch einen durchsichtig schimmernden Nylonanzug an, der ähnlich beschaffen war wie der Nylonanzug auf den Fotos von Molinier und mit seiner grob gewobenen Netzstruktur die Figur mehr nackt als angezogen erscheinen ließ (Abb. 839). Um den Hals trug er ein breites, ebenfalls golden schimmerndes „Hundehalsband“, das mit großen runden Glassteinen besetzt war. Die rote Farbe dieser Glassteine bezieht sich auf die Tradition der Werkstätten von Murano und die berühmten Glasherstellungsbetriebe der Gegend rund um Venedig. Vor allem aber – und das macht aus Castelli in seiner Rolle als Hund einen venezianischen Hund – hat sich der Künstler sowohl für den Film als auch für die fotografischen Selbstaufnahmen eine venezianische Maske vors Gesicht gebunden, die er in Venedig erworben hatte und die sein Gesicht nur halb bedeckt. Diese Maske hatte eine lange Nase, glänzte golden und war so glatt poliert, daß es scheint, als wäre es aus Metall (Abb. 840).

Auch in seiner Rolle als Dompteur trug Castelli eine metallisch funkelnde, jetzt allerdings silbern glänzende Maske (Abb. 841-844). Dazu war er mit einem knappen schwarzen Lederslip bekleidet, mit selbst haltenden, bis zu den Oberschenkeln reichenden fußlosen Strümpfen aus schwarzem Leder und einem schwarzen Oberteil, das aus einem Stück Leder nach der Art eines Hemdes um den darunter nackt gebliebenen Oberkörper gewickelt wurde. Manchmal ersetzte der Künstler dieses Oberteil durch einen langen schwarzen Glitzerstoff, den er sich wie einen Schal um den Hals gebunden, von dort quer über die Brust geführt und schließlich umlaufend um die Hüfte gewickelt hat (Abb. 841). Die Peitsche, mit der er in so ausdrucksvollen Bewegungen um sich schlug, bestand aus einem etwa zweieinhalb Meter langen Strick, der in sich geflochten war und sich an seinem Ende zunehmend verjüngte. In dieser Aufmachung wirkte Castelli mit der Gesichtsmaske wie ein martialischer Folterknecht. Die Bewegungen, die er in dieser Aufmachung ausführte, waren von exaltiertem körpersprachlichem Ausdruck und wurden manchmal von lauten Schreien begleitet, die er, als habe er mit ihnen seinen knallenden Peitschenhieben Nachdruck verleihen wollen, mit weit geöffnetem Mund ausgestoßen hat. In seiner Rolle als Hund hingegen gebärdete sich Castelli um einiges verhaltener. Dabei posierte er vor der Kamera in geschmeidigen Bewegungen, deren Eleganz etwas Katzenhaftes hat und die nicht selten an die weich fließenden Bewegungen seiner früheren Selbstinszenierungen als Reptil, als Hund oder als Panther erinnern (vgl. hierzu etwa Abb. 67-69 oder Abb. 765-782).

Die Gemälde, die nach den Selbstinszenierungen von Castelli in seiner Rolle als Hund und in seiner Rolle als Dompteur entstanden sind, lassen sich im wesentlichen in zwei Gruppen unterteilen: In reine „Hundebilder“ und in solche Darstellungen, auf denen Castelli zugleich in der Rolle des Hundes und in der Rolle des Dompteurs zu sehen ist. Lediglich das Gemälde *Venise by night* (Abb. 851) zeigt im simultanen Nebeneinander Castelli gleich vier mal in seiner Rolle als Dompteur. Von den Hunden indes ist auf diesem Gemälde weit und breit nichts zu sehen.

Die auf eher kleinen Formaten ausgeführten Hundebilder muten auf den ersten Blick wie eilig dahin geworfene Skizzen an, die als Vorbereitung zu den großen Leinwänden entstanden sind (vgl. hierzu etwa Abb. 846 oder Abb. 848 mit den Figuren der Hunde auf den Gemälden Abb. 852 und Abb. 854) – doch dieser Eindruck täuscht. Teilweise wurden sie vor, teilweise aber auch erst nach den großen Leinwänden ausgeführt, und zwar als autonome Bilder mit eigenständigen inhaltlichen Aussagen und eigenen ästhetischen Erscheinungsformen. Dargestellt wird auf ihnen Castelli in der Rolle des Hundes als am Boden hockende oder sich mit allen Vieren vom Boden abstützende Bildfigur (Abb. 846-850). Nicht selten reicht sie mit ihren Unterarmen und den Händen über die untere Formatgrenze hinaus (z. B. Abb. 846 f oder Abb. 849), was ihre Präsenz im Bild erhöht und sie virtuell näher an den Betrachter heranrückt, als es durch die monumentale Umsetzung des figürlichen Motivs an sich bereits vorgegeben ist. Definiert wird die im unmittelbaren Vordergrund formatfüllend ins Bild gesetzte Gestalt durch eine skizzenhafte Umrißzeichnung, die binnen kürzester Zeit mit einem Pinsel von mittlerer Stärke in schwarzer Farbe angelegt und in ihrem Binnenbereich unter der weitläufigen Aussparung des darunter weiß gebliebenen Malgrunds in groben Zügen mit Cyanblau und Magenta, manchmal überdies mit einem feurigen Chromoxidgrün farbig akzentuiert wurde. Die mit breitem Pinsel summarisch und skizzenhaft aufgetragenen farbigen Akzente geben die Schattenregionen wieder, die sich auf der Körperoberfläche der Figur infolge des aus erhöhter Position von der Seite auf sie treffenden Lichts bereits auf den fotografischen Vorlagen ergeben haben (vgl. Abb. 845). Obschon sowohl die Umrißzeichnung der Figur als auch ihre koloristische Behandlung im Binnenbereich mit groben Pinselzügen erfolgten, ergibt sich durch die farbliche Akzentuierung der Schatten eine starke plastische Wirkung.

Der goldene Slip wurde mit gelber Farbe wiedergegeben, ebenso die venezianische Maske, die auf manchen Bildern schwarze Schatten aufweist (z. B. Abb. 846) und dort partiell mit Blattgold überzogen wurde (z. B. Abb. 847 f). Die Haare wurden mit breitem Pinsel schwarz, gelegentlich auch rot wiedergegeben. Mit roter Farbe wurden auch die Lippen akzentuiert, während die übrigen Teile des Gesichts auf diesen Bildern farblich in aller Regel ausgespart geblieben sind. Die gestalterische Behandlung des breiten Halsbandes erfolgte immer wieder anders. Sie konnte mit halb trockenem Pinsel als Umrißzeichnung ausgeführt werden (Abb. 847), mit schwarzer Ölkreide als Umrißzeichnung, die später mit dem Pinsel partiell überarbeitet (Abb. 850) oder auf wenige Tupfen reduziert wurde, die die großen Glasperlen andeuten, mit dem es besetzt gewesen ist (Abb. 848 f). Auf *Dog 1* wurde das Halsband durch das rechtwinklige Aufeinandertreffen zweier roter Pinselzüge ersetzt, die sich vom Inkarnat der Figur durch eine höhere Deckkraft unterscheiden (Abb. 846).

Auf eine motivische Besetzung des Hintergrunds wurde auf den „kleinen“ Hundebildern, die alle den Titel *Dog* tragen, vollständig verzichtet. Stattdessen ist die Figur dort von abstrakten Rhythmen umgeben, die in linearen Zügen mit breitem Pinsel in schwungvollen Bewegungen ausgeführt wurden und deren Verlaufsrichtungen sich in der Nähe zur Figur an deren Silhouette, in der Nähe zu den Bildrändern an den Orthogonalen der Formatgrenzen orientieren. Auf manchen Bildern erfolgte die abstrakte Gestaltung unter der großzügigen Aussparung des weißen Malgrunds (Abb. 848 und Abb. 850), auf anderen in stärker verdichteter Anordnung, so daß das Weiß der Bildfläche nicht mehr so häufig und in deutlich geringerer Ausdehnung zutage tritt (Abb. 846 f). Trotzdem wirkt der Hintergrund auch auf den verdichtet strukturierten Bildern keineswegs kompakt. Vielmehr wird er von einzeln ablesbar gebliebenen Pinselschwüngen beherrscht, die sich farblich stark von einander unterscheiden. Dunkelblau und Rot sind die Farben, die Castelli im Hintergrund verwendete (Abb. 848). Manchmal kommen Schwarz und einige Tupfen Gelb dazu (Abb. 846). In einem Fall wird der Hintergrund aus einem Wechsel von dunkelblauen und braunen Pinselzügen gebildet (Abb. 847). Die Pinselhandschrift des Hintergrunds unterscheidet sich dabei nicht von der des Binnenbereichs der Figur, so daß sich Figur und Grund zu einer zwar koloristisch differenzierten, bewegungsrhythmisch indes harmonisch auf einander abgestimmten Einheit verschwistern.

Der körpersprachliche Ausdruck der Figur auf diesen Bildern erzählt mit den eng am Leib gehaltenen Gliedmaßen und den schmalen Schultern, mit der geduckten Körperhaltung und dem meist nach unten genommenen Kopf von einem ernsten, ruhigen und zurückhaltenden Wesen. Manchmal wirkt der Blick unter der Maske einsam und melancholisch. Beinahe scheint es, als würde der Hund versuchen, sich in der Welt, in die er hinein versetzt wurde, zurecht zu finden. Suchend und unter dem Schutz seiner Maske durchkämmt er sie auf allen Vieren, doch findet er dort niemanden anderen als sich selbst. Gestützt wird die Einsamkeit der Bildfigur durch die erhöhte Perspektive, aus der heraus sie wiedergegeben wurde. Von der instinktgetriebenen Aggressionslust der früheren Hundebilder ist auf diesen Darstellungen nichts mehr zu sehen. Aus dem blutfräßigerigen Höllenhund ist ein verirrtes Wesen geworden, ein schwermütiger Pierrot, der dem Künstler nicht mehr zur Metapher der animalischen Triebkräfte des Menschen gereicht, sondern zur Metapher für sein eigenes empfindsames Wesen und für seine Außenseiterexistenz. In der Rolle eines kritischen Beobachters schaut Castelli aus dem Bild wie in einen Spiegel: Nicht nur der Betrachter ist es und seine Welt, die er unter der venezianischen Maske skeptisch beäugt, auch sich selbst scheint er im gleichen Augenblick zu studieren und dabei seine eigene Existenz als „Hund“ (will heißen seine eigene Existenz als Künstler) zu hinterfragen (Abb. 846 und Abb. 849).

Vieles auf diesen Bildern kündigt von dem wahren Selbst des Künstlers. So erzählt etwa das breite Schmuckband an seinem Hals oder die mit Blattgold besetzte Maske von seiner Neigung zum luxuriösen Le-

bensstil und dazu, sich mit schönen und teuren Dingen auszustatten, oder die beinahe vollständige Nacktheit der Figur von seinem Interesse an den ästhetischen Reizen des menschlichen Körpers. Die venezianische Maske ist ein Hinweis auf seine Vorliebe für exotische Requisiten, das Tragen dieser Maske auf seine Neigung, sich die Aura des Mystischen und des Geheimnisvollen zu verleihen. Zugleich ist sie Ausdruck seiner Begeisterung für das Rollenspiel und dafür, mehr über sich selbst zu erfahren, indem er in die Rolle eines anderen Wesens schlüpft. Doch auch der symbolische Gehalt dieser Bilder ist nicht zu übersehen. Der Hund ist von jeher ein Symbol der Treue. Im Zusammenhang mit den Selbstbildnissen könnte man interpretieren, daß Castelli in seiner Rolle als Hund sich selbst sein treuester Gefährte ist oder daß er mit seiner Kunst dem Publikum ein treuer Begleiter sein möchte. Die venezianische Maske im Typus der Masken aus der *Commedia dell'arte* steht sowohl für die Schauspielerei an sich, also für das Rollenspiel, als auch für das Künstlertum von Luciano Castelli. Sie ist Konfrontationsfläche und Schutzschild in einem. Durch sie hindurch nimmt Castelli seine Umgebung wahr. Das Selbstverständnis, das hinter dieser Metapher steckt, ist das eines Vollblutkünstlers, der sich und die Welt durch die Kunst begreift und der mit seiner Kunst inhaltlich transportiert, wie sich ihm aus seiner Sicht die Welt offenbart.

Die inhaltliche Bedeutung der großformatigen Leinwände zielt hingegen in eine andere Richtung. Dort erscheint das Bildnis von Castelli gleich mehrfach auf dem selben Bildgeviert: einmal in der Rolle des Peitschenschwingenden Dompteurs und mehrfach in den Figuren der den Dompteur umgebenden Hunde (Abb. 852-854). Dabei werden die Hunde nicht oder zumindest nicht immer in innehaltenden Posen gezeigt, wie dies auf den einfigurigen Darstellungen der Fall ist, sondern in schleichenden und auf allen Vieren am Boden kriechenden Bewegungen. Sie bilden das Rudel, das der Dompteur im Zaum zu halten versucht. In diesem Sinne repräsentieren sie – ähnlich wie die früheren Darstellungen des Hundes auf den Bildern von Castelli – das anarchistische Prinzip und die polymorphen animalischen Triebkräfte des Menschen, die durch die Gegenwart des Dompteurs und durch seine aktiven Züchtigungen in geordnete Bahnen gebracht werden. Der Dompteur symbolisiert die kontrollierende Instanz des Überich (Freud). Auf dem Gemälde *His masters voice* (Abb. 856) wird er gar als „Meister“ betitelt, und zwar als majestätischer Meister, denn es heißt nicht *The masters voice*, sondern *His masters voice*. Alleine die Stimme des Dompteurs scheint zu genügen, die umherschleichenden Hunde zu disziplinieren. Doch auch der Dompteur selbst ist keineswegs frei von Aggressionslust und Triebhaftigkeit. Auf dem Gemälde *Venise by night* (Abb. 851), dem Hauptwerk dieser Serie, ist der Dompteur selbst es geworden, der zu einem Rudel schwer zu bändigender Triebwesen zusammengerottet hat und seinen Aggressionsneigungen freien Lauf läßt. Einen ähnlichen Aspekt thematisiert auch das Gemälde *Venise* Abb. 855, auf dem es scheint, als würde der Dompteur von dem menschlichen Hund beschützt und verteidigt werden. Dort ist der Hund (die animalischen Triebkräfte) nicht das Objekt der disziplinarischen Maßnahmen des Dompteurs, sondern sein getreuer Weggefährte und im Sinne einer Projektionsfigur gewissermaßen sein *alter ego*.

Meist wird der Dompteur in der Mitte wiedergegeben, wo er die gesamte Bildhöhe durchmißt (Abb. 854) oder mit seinen Beinen und seinem Kopf über die Formatgrenzen hinwegragt (Abb. 853). Auf dem Gemälde Abb. 852 ist er mit einer exaltierten Ausdrucksbewegung leicht in die Hocke gegangen und reicht mit der durch die Luft geschwungenen Peitsche bis unter den oberen Bildrand. Dabei wurde der Dompteur im verlorenen Profil schräg von hinten dargestellt, während er auf den übrigen Gemälden meist in frontaler Vorderansicht (Abb. 853 oder Abb. 856) oder leicht von der Seite zu sehen ist (Abb. 854 f). Oft schaut er dem Betrachter unmittelbar entgegen. Dabei verbirgt er sein wahres Gesicht zwar unter der venezianischen Maske, doch wirkt er durchaus offen und so, als würde er den Dialog mit dem Betrachter suchen. Die Hunde, die ihn umgeben, wurden nicht in

zentralperspektivischer Anordnung ihm zu Füßen auf der gleichen Bodenfläche verteilt, sondern nach dem Prinzip des aperspektivischen Durcheinanders um ihn herum gruppiert.

Mit dem Schlagschatten, den der Dompteur auf den gelben Hintergrund wirft und der Auffassung von der Bildfläche als von oben gesehenem Boden kommt es zu einer eigentümlichen Verschiebung der Sichtweisen, die aus dem gelb gefärbten Hintergrund Wandfolie und Bodenfläche in einem macht. Diese außergewöhnliche Darstellungsform erinnert an die ikonographische Umsetzung mittelalterlicher Mysterienspiele. Andererseits kommt sie jener charakteristischen Raumauffassung entgegen, die auf den Werken von Castelli allenthalben zu beobachten ist und die den Bildraum nur selten als in die Tiefe sich erstreckende Umgebung begreift. Während die Figuren in vorderster Ebene des Bildes und damit in unmittelbarer Nähe zum Betrachter zu sehen sind, erweist sich der Bildraum selbst als flache Bühne, die gleich hinter dem Dompteur von einer monochromen Kulisse abgeschlossen wird. Selbst auf *Venise by night* (Abb. 851), wo dem man das Gefühl hat, mit der am oberen Bildrand gezeigten Silhouette von Venedig über die Lagune hinweg in die Ferne zu blicken, wird zwischen dem Vordergrund und den Bereichen des Mittel- und des Hintergrunds das räumliche Kontinuum gebrochen. So wirken das weite menschenleere Feld zwischen dem Rudel der Dompteure und der Silhouette der Stadt von Venedig sowie die Stadt selbst und der nächtliche Himmel darüber wie eine gemalte Bühnenkulisse, vor der als imaginärem Bildraum die im Vordergrund gezeigten Handlungsfiguren ihr mysteriöses Schauspiel aufführen. Bei diesem Bruch des räumlichen Kontinuums handelt es sich allerdings keineswegs um eine künstlerische Schwäche. Vielmehr ging es Castelli darum, die im Vordergrund gezeigten Figuren als Bildfiguren im Rollenspiel zu charakterisieren und ihre Umgebung als Kulisse wiederzugeben, die – wie hier im Fall der Stadt Venedig – durchaus wirklichkeitsnahe Erscheinungsformen aufweisen mag und das Gezeigte im Sinne eines Attributs tatsächlich auch repräsentiert, letztlich aber doch nur virtuelle Wirklichkeit ist und ein für den Betrachter sichtbar gemachtes Produkt der Phantasie des Künstlers. Zugleich ist die aperspektivisch flache Hintereinanderstaffelung der Bildfiguren und ihrer räumlichen Umgebung eine ikonographische Reminiszenz des Künstlers an die Bildästhetik des Films *Venise*, bei dem die Figuren im Bluebox-Verfahren der separat aufgenommenen stadtlandschaftlichen Hintergrundkulisse wie bei einer Collage vorgeblendet wurden.

Die Gemälde der Reihe *Venise* wurden mit Ausnahme des zuletzt genannten Bildes *Venise by night* (Abb. 851) und den Darstellungen *Venise. His masters voice* (Abb. 856) von Castelli selbst als *The bitch and her dogs* (*Venise*) betitelt. Mit dieser Bezeichnung knüpfte der Künstler begrifflich an die Darstellungen seiner selbst in der Rolle des Hundes an, der die japanische Geisha als Weggefährtin begleitet (Abb. 765 ff). Auf diesen ebenfalls als *The bitch and her dog* betitelten Bildern erkannten wir in der Figur des Hundes eine Metapher für die Aggressionslüsternen, blutfraßgierigen und animalischen Triebkräfte des Menschen, die zugleich in erotischen Bedeutungszusammenhängen stehen. Eine ähnliche inhaltliche Bedeutung kommt den Figuren des Hundes auch auf den *Venise*-Bildern zu. Auch dort repräsentiert die Figur des Hundes mit erotischen Konnotationen die animalischen Triebkräfte des Menschen. Allerdings wurde die Geisha, ehemals durch Salomé verkörpert, jetzt mit der Figur des venezianischen Tierbändigers durch ein weiteres Rollenselbstporträt ersetzt, das seinerseits, wie an den fetischistischen Lederaccessoires zu erkennen, gleichermaßen in erotischen Bedeutungszusammenhängen steht. Dabei verkörpert der Tierbändiger mit seinem aufreizenden Outfit – anders als die züchtig bekleidete Geisha, die eher das häusliche Prinzip repräsentiert und das der schöngestig verfeinerten Liebe – das Prinzip des Dominanzstrebens und der sadistischen Triebhaftigkeit. Diese Eigenschaften lassen den Dompteur, obwohl als Personifikation des rationalen Überich zu interpretieren (s.o.), beinahe selbst wie ein affektgesteuertes Triebwesen erscheinen. Zugleich wird die Aggressionslust des Tierbändigers auf die ihn umgebenden Hunde projiziert, die

gewissermaßen das Produkt seiner „polymorph perversen“ (Freud) Apperzeptionen sind. Im Grunde geißelt der Tierbändiger nicht die Hunde, die ihn umgeben, sondern – wie es etwa auf dem Gemälde *Venise by night* links außen zu sehen ist – sich selbst. Der Tierbändiger (das Überich) scheint es sich zur Aufgabe gemacht zu haben, die durch die Hunde repräsentierten animalischen Triebkräfte (Es) mit dem Recht des Stärkeren autoritär zu unterdrücken. Tiefenpsychologische Bedeutungsebenen greifen Platz. Das im Zusammenhang mit der Entstehung des Films *Venise* spielerisch bzw. schauspielerisch aufgeführte und als virtuelle Szenen tricktechnisch in das filmische Ganze eingebettete Rollenspiel hat mit den Gemälden der Serie *Venise* begonnen, ein metaphorisch übergeordnetes Eigenleben zu entfalten.

Richten wir unser Augenmerk auf das Gemälde *Venise by night* (Abb. 851), das aufgrund der Abwesenheit der Hunde und aufgrund mehrerer Dompteure im simultanen Nebeneinander, ferner aufgrund der Darstellung der Bildfiguren vor dem Hintergrund der in ein nächtliches Dunkel getauchten Silhouette von Venedig ikonographisch innerhalb der *Venise*-Bilder eine Sonderstellung einnimmt, seiner charakteristischen Dispositionen wegen und wegen seiner malerischen Qualitäten indes als eines der Hauptwerke von Luciano Castelli gehandelt wird. Es zeigt vor dem Hintergrund eines großen Platzes und am weit oben gelegenen Horizont der Silhouette der Stadt Venedig, in vorderster Ebene aufgereiht, vier Dompteure in martialischem Lederoutfit und mit einer Peitsche in ihrer Hand. Jede Figur geht auf eine zuvor fotografisch abgelichtete Selbstinszenierung des Künstlers zurück, die seitlich entsprechend (vgl. hierzu etwa die links außen gezeigte Bildfigur mit der fotografischen Selbstaufnahme Abb. 842) oder aber – je nach kompositionsästhetischer Notwendigkeit – in spiegelbildlicher Seitenverkehrung (vgl. hierzu etwa die rechts außen gezeigte Bildfigur mit dem Foto Abb. 844) wiedergegeben wurde. Dabei konzentrierte sich Castelli unter der motivischen Aussparung der auf den Fotos gezeigten Wand im Hintergrund ganz auf die Darstellung der Figuren an sich sowie der Bodenfläche, die dort, wo Castelli vor der Kamera agierte, mit einem schwarzen Tuch ausgelegt gewesen ist (Abb. 841-844). Unter den Bewegungen der Bildfigur hat sich dieses schwarze Tuch mehrfach verschoben, so daß es auf den Fotos zahlreiche Falten und Verwerfungen aufweist, die auch auf dem Gemälde als Unebenheiten übernommen wurden. Zugleich dehnte Castelli das etwa ein Meter lange Tuch auf dem Gemälde zu einer entlang der unteren Formatgrenze über die gesamte Breite des Bildes sich erstreckenden Bodenfläche aus, die den Vordergrund zu einem einheitlichen Bühnenraum zusammenfaßt. Dabei wird allerdings zwischen der schmalen Zone des Vordergrunds und der Kulisse des Mittel- sowie des weiter oben gelegenen Hintergrunds dadurch unterschieden, daß die Bodenfläche der Figuren des Vordergrunds farblich anders behandelt wurde: nämlich in dunklem Blau mit vereinzelt darüber gelegten schwarzen Pinselzügen. Der Boden des Mittel- und des Hintergrunds wurde demgegenüber mit braunen Farben ausgeführt (mit gebranntem Siena und Ocker, teilweise mit Rot) und deutlich kompakter mit Schwarz überarbeitet (insbesondere in der mittleren Zone, wo die Brauntöne des Untergrunds nur noch selten hervorbrechen).

Die motivisch unbesetzt gebliebene schwarzbraune Bodenfläche, die sich zwischen den Bildfiguren und der Silhouette von Venedig so weitläufig erstreckt, wirkt ebenerdig und kompakt. Das überrascht, denn eigentlich sollte sich an dieser Stelle in leichten Wellen die Lagune des Adriatischen Meeres entfalten. Statt sich in den Details der Wasseroberfläche zu verlieren, wurde diese Ebene jedoch in ein gegenständlich indifferent gebliebenes nächtliches Schwarz getaucht, das jeder kennt, der jemals bei Nacht am Ufer des Meeres gestanden hat und beobachten konnte, wie das tief gründende Wasser den Schein des umgebenden Lichts verschlingt. Am oberen Bildrand erst erhebt sich, gleichfalls mit schwarzen Farben wiedergegeben, als Andeutung der nächtlichen Beleuchtung aufgehellt mit Blau und Gelb, die Silhouette der Stadt Venedig, von der man rechts die große Kuppel der Markuskirche und links daneben den Campanile erkennt sowie weitere Türme und Kirchenfassaden, die sich

nicht eindeutig identifizieren lassen. Der Blick auf Venedig ist ungefähr der, den man von der Insel Giorgio aus auf den Canale di San Marco wirft – doch eben nur ungefähr. Topographische Detailgenauigkeiten interessierten Castelli auf seinem Gemälde nicht. Er verstand die Silhouette von Venedig nicht als exakt wiederzugebende Vedute, sondern als Kulisse, die die figürliche Szene im Vordergrund motivisch nach hinten abschließt und ohne zuviel Aufmerksamkeit für sich zu beanspruchen lediglich einen allgemeinen Eindruck davon vermitteln soll, wo die dargestellte Szene spielt.

Trotz der gestalterischen Stilisierung der Silhouette von Venedig ist inhaltlich von einiger Bedeutung, daß die im Vordergrund gezeigte Szene dort handelt. Venedig ist eine Stadt voll von Geschichten und Legenden, von geheimnisvollen Mythen und herzerreißenden Romanzen, die von mittelalterlichen Überlieferungen bis hin zu modernen Kriminal- und Horrorgeschichten reichen. Daß gerade in der jüngeren Literatur Aspekte des Morbiden und des Untergangs überwiegen, hat sicherlich auch mit den Ergebnissen neuerer Messungen zu tun, die belegen, daß Venedig eine im Meer versinkende, gewissermaßen „todgeweihte“ Stadt ist, deren Reiz gerade in dem Bewußtsein um ihr unaufhaltsames Ende liegt. So war es nicht nur die zufällige biographische Begebenheit der Reise des Künstlers nach Venedig, die Castelli zu seinen Gemälden der Serie *Venise* und zu *Venise by night* inspirierte, sondern auch und gerade der mystische und morbide Zauber, der von dieser pestgebeutelten und sagenumwobenen Stadt ausgeht und der seine Phantasie beflügelte.

Die Figuren, die sich nächtens vor der Silhouette von Venedig umher treiben, wirken mit ihrem martialischen Outfit und den Peitschen, mit denen sie um sich schlagen, wie die finsternen Boten des Todes. Ihre Bewegungen sind katzenhaft und schleichend, ihre Gesichter wirken unter den goldenen Masken geheimnisvoll und dämonisch. Wären sie nicht so leicht bekleidet, würde man in ihrem Zusammenhang an die angsteinflößenden Figurengruppen der alemannischen Fastnacht denken, die mit laut knallenden Peitschen und an Stricken gebundenen Schweinsblasen durch die Straßen ziehen um den Winter zu vertreiben. Zugleich fließen in die Figuren des Gemäldes *Venise by night*, insbesondere was den Typus ihrer Maske betrifft, aber auch Aspekte des Karnevals von Venedig und der *Commedia dell'arte* mit ein, wobei aus der *Commedia dell'arte* angesichts der martialischen Erscheinungswirkung der Bildfiguren hier eine *Tragedia dell'arte* geworden ist.

Die ikonographische Anordnung der Figuren ist geradezu klassisch: Links außen findet sich eine im halben Profil nach rechts, also bildeinwärts gewendete Figur, die mit in die Höhe genommenem rechtem Arm weit ausholt, um ihre lange Peitsche bildeinwärts zu schwingen. Ihr Blick richtet sich gen Mitte des Bildes, dorthin, wo die beiden zentralen Figuren mit aufgerichtetem Oberkörper am Boden knien. Sie ist mit gegrätschten Beinen in einem tänzerischen Ausfallschritt wiedergegeben und zählt mit ihrem weit nach hinten gelehnten Oberkörper zu den am stärksten bewegten Figuren dieses Bildes. Rechts außen antwortet ihr eine im Profil nach links bildeinwärts gerichtete Figur, die allerdings ihren Kopf zur Seite gewendet hat und mit in die Hüfte gestemmter linker Hand selbstbewußt und kokett dem Betrachter entgegenblickt. Ihre Beinhaltung entspricht der eines bewegten Kontraposts, wobei sie dem Betrachter das nackte Fleisch ihrer Standbeinseite provokativ entgegen hebt. Im Gegensatz zur bildeinführenden Anfangsfigur verhält sich diese Figur am Ende des Bildes ziemlich regungslos. Ihre Körperhaltung strahlt Ruhe und Gelassenheit aus. Die beiden mittleren Figuren sind hingegen in konfrontativer Vorderansicht wiedergegeben. Sie knien mit aufgestelltem rechtem Bein am Boden und schauen dem Betrachter herausfordernd entgegen. Die linke Figur hat ihre Peitsche straff zwischen die Hände gespannt, die sie in einer Drohgebärde mit hochgestreckten Armen demonstrativ über ihren Kopf geführt hat. Die rechte Figur schwingt die Peitsche so dem Betrachter entgegen, als wäre er es, dem ihre Attacken gelten und den sie fauchend aus der sicheren Entfernung des Bildgevierts heraus malträtiert. Keine Hunde sind es, die von den Dompteuren durch die

Bildfläche gejagt werden, sondern der Betrachter ist es, den sie drohen und den sie attackieren. Allerdings muten auch die mittleren Bildfiguren mit ihren eleganten Bewegungen durchaus tänzerisch an, so daß die Szene insgesamt wie der Ausschnitt aus einem Tanztheater wirkt und angesichts der schmalen Aktionsfläche der Bildfiguren mit der unmittelbar dahinter aufragenden Kulisse wie auf einer Bühne inszeniert. Die Bedrohung, dies mag den Betrachter beruhigen, ist allerdings nur virtuell.

Die farbliche Behandlung dieses Gemäldes erfolgte mit einigem Aufwand. Am Anfang stand eine mit schwarzer Ölkreide auf weißem Grund ausgeführte Umrißzeichnung, mit der Castelli die Silhouette von Venedig und die Konturen der vier Dompteure ausführte. Anschließend erfolgte in groben Pinselzügen zunächst die Bemalung der Gebäude im Hintergrund mit dunkelblauen und schwarzen Farben. An ihren beleuchteten Stellen wurden sie mit Gelb auf weißem Grund und mit weißer Farbe bzw. durch Aussparungen des Farbauftrags mit dem darunter hervor schimmernden Weiß des Malgrunds aufgehellert. Farbe sitzt neben Farbe. Direkt auf der Leinwand erfolgte Mischungen gibt es keine. Die Ausführung der Gebäude erfolgte grob und skizzenhaft mit expressiv bewegtem Duktus, der auf Detailschilderungen und die Wiedergabe architektonischer Einzelheiten großzügig verzichtet. Auch der nächtliche Himmel wurde in groben Zügen mit breitem Pinsel wiedergegeben – in rötlich schimmerndem Siena, links außen mit einem intensiv leuchtenden Rot, wobei zwischen den einzelnen Pinselzügen immer wieder das Weiß der Leinwand hervorbricht. Dazwischen gibt es einige gelbe Flecken, die vom hellen Braun des Himmels durch das Hervorschimmern des weißen Malgrunds abgegrenzt werden. Sie können als Sterne gedeutet werden, als Rauchschwaden oder als verirrte Lichtreflexe, die das nächtliche Firmament zum Strahlen bringen. Zu den seitlichen Bildrändern hin wurde der braune Himmel immer stärker mit schwarzer Farbe übermalt, so daß der Eindruck entsteht, es wäre tatsächlich nur der Bereich über der Stadt selbst, der durch die nächtliche Beleuchtung heller erscheint als die Regionen außerhalb. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels orientieren sich sowohl im Bereich der Gebäude als auch im Bereich des Himmels überwiegend an den Umrissen der Gebäude, teilweise aber auch an den Verlaufsrichtungen der Formatgrenzen des Bildes.

Das leere Feld im Mittelgrund zwischen der Stadt und den Figuren wurde mit breiten Pinseln beinahe flächendeckend in roter und gelber Farbe, vor allem jedoch in gebranntem Siena ausgemalt, das anschließend schwarz überarbeitet und so in ein nächtliches Dunkel verwandelt wurde, welches sich am Horizont zur Stadtmitte hin lichtet und auch in der Nähe zu den Figuren durch Aussparungen der schwarzen Farbe auf braunem Grund etwas heller wirkt. Auf diese Weise entsteht im Mittelgrund eine kurze räumliche Tiefenwirkung, die alleine durch den Perspektivwechsel im Vordergrund gebrochen wird und sich erst durch das Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund als virtuell hinter die Figuren geblendete Kulisse erweist. Der hoch gelegene Horizont gibt zu erkennen, daß der landschaftliche Hintergrund mit der Silhouette von Venedig aus leicht erhöhter Sicht gesehen wurde, während die Figuren des Vordergrunds und deren farblich vom Mittelgrund unterschiedene Standfläche aus demgegenüber verminderter Perspektive wiedergegeben wurden, deren Augenhöhe sich etwa mit der Augenhöhe der dritten Bildfigur deckt. Mit diesem Bruch des räumlichen Kontinuums verweigert sich Castelli, ähnlich wie bereits auf den übrigen mehrfigurigen Darstellungen der Serie *Venise* (z. B. Abb. 852 und Abb. 854), der Illusion eines einheitlichen Bildraums. Die Szene bleibt für den Betrachter als phantasiegeborenes Konstrukt erkennbar: als Rollenspiel, das die selbe Person im simultanen Nebeneinander in eine zwar lokal bestimmbare, doch lediglich virtuell zustande gekommene Umgebung einbindet.

Die Figuren selbst wurden pinselrhythmisch ebenfalls in groben Zügen ausgeführt. Ihr Inkarnat blieb in weiten Bereichen so weiß wie der Malgrund und wurde lediglich andeutungsweise mit roter und/oder gelber

Farbe akzentuiert. Schattige Bereiche wurden teilweise mit Blau und Blaugrau abgedunkelt, insbesondere innerhalb der links außen gezeigten Bildfigur sowie im Bereich der Oberschenkel und der Arme des zweiten Dompteurs, hellere Zonen durch die Beimischung von Weiß oder durch den unvermischt erfolgten Auftrag von weißer Farbe entsprechend aufgehellt. Alleine die rechts außen gezeigte Bildfigur wurde in ihrem Hautbereich flächendeckend ausgemalt, wobei die schattigen Partien in einem dunklen Rot erscheinen und die helleren Stellen unter der Beimischung von Weiß ins Rosafarbene und ins Weiße überspielen. Die Kleidungsstücke, die diese Figuren am Leibe tragen – ihre Strümpfe, ihr Slip, ihre aus Stoff gewundenen oder aus Leder beschaffenen hemdartigen Obertheile –, wurden dunkelblau wiedergegeben und in weiten Teilen mit Schwarz überarbeitet. Der Kontrast, der zwischen diesen dunklen Accessoires und dem hellen Inkarnat der Figuren entstanden ist, erscheint in brachialer Härte. Er wird ergänzt durch das leuchtende Gelb der Masken, die überdies flächig mit Blattgold ausgekleidet wurden und farbkompositorisch mit den vergoldeten Peitschen korrespondieren. Der Eindruck, der sich im Bereich der Figuren angesichts des mit breiten Pinseln erfolgten Farbauftrags ergeben hat, läßt sich nur schwer beschreiben. Er wirkt ruppig und geschmeidig zugleich, sehr malerisch an manchen Stellen und in seiner Ausführung *alla prima* ausgesprochen direkt. Die fließenden Bewegungen, die die Rundungen des Leibes modellieren, verleihen den Figuren plastische Qualitäten. Trotz ihrer manchmal skizzenhaften Ausführung wirken die Domp-teure in ihrer partiellen Nacktheit fleischig und von starker physischer Präsenz. Dies liegt nicht zuletzt an dem monumentalen Bildformat, auf dem die Figuren in Überlebensgröße wiedergegeben wurden und das den Betrachter zu einem ständigen Vor- und Zurücktreten anregt, um einerseits die gestalterischen Details, andererseits die figürliche Gesamtwirkung des Gemäldes zu studieren.

Die Reproduktion dieses Bildes vermag die Farbenvielfalt und die Bewegtheit des Pinsels kaum wiederzugeben, die man vor dem Original beobachten kann. Auch die Eleganz des Blattgoldes, das flächig aufgetragen werden muß, auf dem Gemälde dennoch plastisch erscheint, läßt sich auf der lichtschwachen Abbildung bestenfalls erahnen. Doch gerade diese auf großem Format ganz unmittelbar wirkenden malerischen Qualitäten sind es, die diese Darstellung zu einem Meisterwerk machen und angesichts der Eindringlichkeit der Figuren mit ihrer starken physischen Präsenz zu einem der am nachhaltigsten in der Erinnerung des Betrachters haften bleibenden Gemälden von Luciano Castelli überhaupt. Zu einem seiner Hauptwerke wird es durch das Motiv an sich, nämlich durch das Rollenselbstporträt, das als Gattung für Castelli zu einer der wichtigsten Aufgaben geworden ist und hier die bereits mehrfach beobachteten typischen habituellen Erscheinungsformen der Bildfiguren aufweist (exaltierte Posen, die mit starker körperlicher Präsenz vorgetragen und mit eleganten Körperbewegungen in erotische Erscheinungszusammenhänge eingebunden werden), ferner durch seine ikonographische Umsetzung, die gleichermaßen charakteristisch für die Bildsprache von Luciano Castelli geworden ist (die Darstellung der Bildfiguren im unmittelbaren Vordergrund, hinterfangen von einem hier zwar motivisch besetzten, doch kulissenartig anmutenden Hintergrund, weiter das simultane Nebeneinander des selben Modells in verschiedenen Posen und somit schließlich die Verschmelzung von Phantasie und Wirklichkeit) und zu guter Letzt durch die eben erwähnte Art der gestalterischen Umsetzung, die mit der raffinierten Behandlung der Farbe und den malerischen Qualitäten dieses Bildes sicherlich zu den beeindruckendsten Leistungen des Künstlers zählt. Mit diesen Merkmalen, die die zentralen formal ästhetischen und inhaltlichen Anliegen des künstlerischen Schaffens von Castelli abdecken, gehört das Gemälde *Venise by night* zu einem seiner bedeutendsten Bilder. Im Hinblick auf die Qualität der Malerei und auf die Nachhaltigkeit, mit der dieses Bild in der Erinnerung des Betrachters haften bleibt, markiert es einen Höhepunkt seines Œuvres, dem das monumentale, aus zwei großen Leinwänden zusammengesetzte Format einen dem Stellenwert dieses Bildes entsprechenden Nachdruck verleiht.

Wiewohl sich die Gemälde der Reihe *Venise* motivisch aus den Szenen des gleichnamigen Films herleiten, den Castelli und Hoffmeister in Berlin und in Venedig gedreht haben, und die etliche Figuren dieser Darstellungen auf fotografische Selbstaufnahmen zurückgehen, die der Künstler per Fernauslöser in seinem Berliner Atelier aufgenommen hat, sind die dort gezeigten Szenen das Produkt der Phantasie des Künstlers, der in seinen Rollen als Hund und als Dompteur im Sinne einer Projektionsfigur ganz bestimmte Wesenseigenschaften personifiziert. Der narrative Kontext, den diese Bilder vorgeben, bleibt dem Betrachter verschlossen. Er existiert alleine in der Phantasie des Künstlers und ist nicht das Thema dieser Bilder. Stattdessen behandeln sie verborgene menschliche Dispositionen, die Castelli im Rollenspiel für sich zu entdecken suchte: seine animalischen Triebkräfte, die sich in einem Wechselspiel aus Machtstreben und erotischer Ausstrahlung entladen, seine atavistischen Anlagen, die zwischen Imponiergehabe und dem Ausdruck von Gewalt changieren, und seine internen Kontrollinstanzen, die der freien Entfaltung der animalischen Trieblust Einhalt zu gebieten suchen, zugleich aber selbst als habituelle Variante dieser animalischen Trieblust erscheinen (*Venise by night*). Das Persönlichkeitsbild, das Castelli auf diesen Gemälden entwirft, kennt nur das „Es“ und das „Überich“ als prädispositionelle Variablen. Das „Ich“ ergibt sich als konstituierender Überbau gewissermaßen von selbst und wird, wenn man in ikonologischen Kategorien denkt, durch die Gesamtheit des Bildes repräsentiert.

Außer den Selbstbildnissen des Künstlers in seinen Rollen als Hund und als Dompteur schuf Castelli innerhalb der Reihe *Venise* 1984 noch eine zweite Gruppe von Selbstbildnissen, auf denen er sich in der Rolle eines venezianischen Maskenträgers porträtierte (z. B. Abb. 857-861). Auf diesen thematisch indifferent gebliebenen Bildern erscheint Castelli als Halbfigur mit nacktem Oberkörper. Bekleidet ist er lediglich mit einer eng anliegenden schwarzen Hose. Um seinen Hals trägt er das aus den „Hundebildern“ bekannte, mit großen Glasperlen besetzte Halsband, vor sein Gesicht hat er die goldene venezianische Maske gezogen. Auf dem Gemälde *Gitarrist Venise (Selbstportrait)* hält Castelli überdies eine goldgelbe Elektrogitarre in der Hand, die er mit leichtem Ausfallschritt und einem freudigen Lächeln auf seinen Lippen in der Pose eines Rockmusikers spielt (Abb. 859). Dadurch, daß die Gitarre nicht mit dem Hals nach rechts, sondern mit dem Hals nach links gehalten wird, also „falsch“ herum (was sich faktisch aus der spiegelbildlichen Seitenverkehrung der fotografischen Motivvorlage ergeben hat), wird dieses Selbstbildnis ausdrücklich als Rollenselbstporträt ausgewiesen. Es wird so getan, als würde der Musiker sein Instrument nicht beherrschen, ja als sei ihm nicht bekannt, wie es richtig gehalten wird. Dieser allerdings nicht für jedermann auf Anhieb erkennbare Hinweis auf den Rollencharakter des Porträts steht durchaus im Einklang mit der ikonographischen Tradition des Rollenporträts der Alten Meister, für die stellvertretend *Der spanische Sänger* (oder *Der Gitarrenspieler*) von Edouard Manet erwähnt sei²²⁶. Dort wurde dem Musikanten das Instrument gleichermaßen links herum in die Hände gegeben, um dem Publikum zu verdeutlichen, daß es sich bei dem Porträtierten nicht wirklich um einen spanischen Gitarrenspieler handelt, sondern um einen unmusikalischen Dandy, der sein Erscheinungsbild der damals aktuellen Spanienmode angeglichen hat. Während Manet das Rollenporträt dazu verwendete, die modischen Eitelkeiten der Pariser Gesellschaft als oberflächliches Gehabe zu dekuivieren, verfolgte Castelli mit seinen Rollenselbstporträts allerdings andere Ziele. Ihm ging es darum, sich im Rollenspiel in einen anderen Charakter zu versetzen und auf diese Weise die potentielle Vielfalt seiner selbst zu entdecken. Bei dem Selbstbildnis *Gitarrist Venise* fallen gleich mehrere Rollen in einer Person zusammen: die des Rockmusikers (Stichwort *Geile Tiere*), die des Musikclowns im Sinne eines

²²⁶ Edouard Manet, *Der spanische Sänger* (oder *Der Gitarrenspieler*), 1860, Öl auf Leinwand, 147,3 x 114,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Musikanten aus den Schauspielertruppen der *Commedia dell'arte* und die eines Teilnehmers am Karneval in Venedig (siehe hierzu die venezianische Maske).

Auf einigen Brustbildnissen scheint es, als habe Castelli während einer Spielpause seine Maske aus dem Gesicht genommen und in die Stirn geschoben (Abb. 860). Dort legt er seine mit schwarzen Handschuhen bestückten Hände an das breite Halsband, um es zu lockern oder es zu fixieren. Diese Geste hat mit dem Mienenspiel von Castelli in seiner Rolle als Hund zu tun, zeigt allerdings nicht das Rollenspiel selbst, sondern den Moment davor oder danach. So thematisieren diese Bilder – ähnlich wie das Foto *Luciano schminkt sich* (Abb. 7) – den Moment der Transformation. Es geht auf ihnen um den Übergang vom authentischen Ich zur gespielten Rolle und umgekehrt. Ähnlich ist auch das Brustbildnis *Venise (Selbstportrait)* zu verstehen, auf dem sich Castelli mit auf der Stirn sitzender Maske dargestellt hat (Abb. 861). Zwar überwiegt auf diesem Selbstporträt mit geschminktem Gesicht, Ohrclip und hoch geschobener Maske der Aspekt der Kostümierung, doch auch hier präsentiert sich Castelli dem Betrachter nicht in einem habituellem Rollenverhalten, sondern lediglich in seiner kostümischen Aufmachung. So verstehen sich diese Bilder nicht als Rollenselbstporträts, wie wir sie sonst von Castelli kennen, sondern als Kostümporträts, die dem wahren Ich des Porträtierten näher sind als seinem Rollenverhalten und seiner symbolischen Bedeutung.

Entsprechend erweist sich auch der Situationszusammenhang, in die die Bildfigur gebracht wird, als weniger bedeutsam, weshalb auf die gegenständlich verifizierbare Wiedergabe ihrer räumlichen Umgebung weitestgehend verzichtet wurde. Statt vor dem Hintergrund der Silhouette von Venedig zeigt Castelli die nach sich selbst geschaffenen Bildfiguren vor dem motivisch neutral gebliebenen Hintergrund einer abstrakten, meist mit hellblauen und schwarzen Pinselzügen auf weißem Grund ausgeführten Wandfläche, die nur noch rudimentär und eher bewegungsrhythmisch bzw. farbsymbolisch als tatsächlich gegenstandsgebunden an die Lagunen von Venedig erinnern sowie manchmal am oberen Bildrand an die Gebäude dieser ins Meer gebauten Stadt (z. B. Abb. 857 oder Abb. 860). Auf dem Gemälde Abb. 858 wird die Figur von einem schwarzen Strahlenkranz hinterfangen, der wie eine Gloriole anmutet und mit seinen goldenen Sprengseln an eine fedrige Boa erinnert, wie sie beim Karneval in Venedig gerne getragen wird (vgl. hierzu auch Abb. 857). Doch dieser gegenständliche Sinnzusammenhang blieb in seiner gestalterischen Umsetzung so vage, daß der Hintergrund dieser Darstellungen dem Betrachter Freiraum genug läßt, eigene motivische Assoziationen zu entwickeln.

Die Bewegungsrichtungen des mit breitem Pinsel ausgeführten Hintergrunds orientieren sich, wie es bei Castelli oft zu beobachten ist, in der Nähe der Bildfigur an deren Silhouette und in der Nähe zu den Formatgrenzen an deren orthogonalem Richtungsverlauf. Insbesondere dann, wenn sich der Hintergrund großflächig ausdehnt, entwickeln die Pinselschwünge ein rhythmisch bewegtes Eigenleben, das die Bildfläche spannungsgeladen durchwirkt (z. B. Abb. 858 und Abb. 860). Oft wird die Figur aber auch so formatfüllend in die Bildfläche eingepaßt, daß der gestalterischen Entfaltung des Hintergrunds wenig Freiraum bleibt (z. B. Abb. 859 oder Abb. 861). In beiden Fällen erweist sich der Hintergrund als nicht gegenständlich gebundenes, sondern in erster Linie gestalterisch begründetes Beiwerk, das den gestischen Impetus des Gemäldes farb- und bewegungsrhythmisch akzentuiert. Von solchen Rhythmen getragen entwickeln sich auch die gestalterischen Behandlungen der Bildfigur. In aller Regel wurde sie durch eine schwungvoll ausgeführte, oft nur grob skizzierte Umrißlinienzeichnung aus Bleistift (Abb. 859) oder schwarzer Ölkreide (Abb. 857) vorbereitet und anschließend in ihren Binnenbereichen mit Rosa (Inkarnat), Schwarz (Handschuhe, Haare und – sofern innerhalb des Bildes zu sehen – Hose) und Goldgelb (Maske und Gitarre) ausgefüllt. Der Farbauftrag dieser mit Kunstharz- oder Ölfarben auf Papier niedergelegten Malerei erfolgte – ebenso wie im Hintergrund – dünnflüssig und mit eilig über die Bildfläche ge-

fürten Pinselzügen. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels gehorchen auch hier der Umrißzeichnung der Figur und orientieren sich zugleich an den Höhlungen und Wölbungen ihres organischen Oberflächenreliefs – sei es ihres nackten Oberkörpers, ihrer venezianischen Maske oder ihrer schwarzen Hose. Manchmal stärker noch als im Hintergrund blieb im Binnenbereich der Figur das Weiß des Bildträgers ausgespart, so daß diese Gemälde mit ihren einzeln ablesbar gebliebenen, in spontanen Bewegungen skizzenhaft aufs Papier gebrachten Pinselzügen alles in allem wie ins monumentale Bildformat gesteigerte Pinselzeichnungen anmuten. Die Leichtigkeit, mit der diese Malerei ausgeführt wurde, verleiht diesen Bildern etwas Lapidares und unterstützt den Eindruck einer aus dem Augenblick heraus entstandenen Spontanmalerei. Wären da nicht die überlebensgroßen Formate und der teilweise mit Blattgold erfolgte Farbauftrag, würde man meinen, diese Darstellungen seien binnen kürzester Zeit ausgeführt worden. Bei genauerem Hinsehen ist jedoch zu erkennen, daß jeder Pinselhieb mit gestischer Verve, doch wohlüberlegt auf die Bildfläche gebracht wurde.

Nicht nur die gestalterische Umsetzung an sich, auch die szenische Behandlung des figürlichen Motivs vermittelt den Eindruck eines flüchtigen Augenblicks. Die Figur auf diesen Bildern ist wie aus einer momentanen Bewegung heraus gesehen. Dies gilt insbesondere für das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Gitarrenspieler (Abb. 859) und für das aus einer tänzerischen Bewegung heraus entstandene Selbstporträt *Venise* (Abb. 858). Aber auch diejenigen Darstellungen, auf denen sich Castelli als innehaltende Bildfigur porträtierte, sind in ihrer Ausschnitthaftigkeit und in dem unpräzisen Auftritt der Figur von der Unmittelbarkeit des Augenblicks getragen (Abb. 860). Auf nahezu allen diesen Darstellungen scheint es, als würde die Bildfigur die Anwesenheit des Betrachters nicht bemerken. Der Bildraum erweist sich in diesem Sinne als abgeschlossener Handlungsraum. Das Bild wird zum Fenster in die Welt der Phantasie. Obschon der Hintergrund durch die Formatgrenzen jäh überschritten wird, hat man vor dem Original dieser Gemälde keineswegs den Eindruck, der Bildraum würde in den Realraum des Betrachters reichen. Vielmehr scheint er sich, unzugänglich für unsere Blicke, jenseits der Formatgrenzen als imaginärer Handlungsraum fortzusetzen.

Die Auffassung von der Bildoberfläche als Realitätsgrenze stützt den Eindruck der erzählerischen Diesseitsentrücktheit der *Venise*-Rollenselbstporträts, die Castelli als ikonographische Manifestation seiner tagträumerischen Phantasien verstanden wissen wollte. Dabei handelt es sich – wie bei fast all seinen als Serie geschaffenen Rollenselbstporträts – nicht um eine in Etappen aufgelöste, nach dramaturgischen Gesichtspunkten kontinuierlich entwickelte Bildgeschichte, sondern um einzeln für sich stehende Impressionen, die verschiedene Aspekte des Rollenspiels (z. B. den der kostümischen Vorbereitung auf Abb. 860 oder den seiner bewegungsrhythmischen Umsetzung auf Abb. 858) und der an die betreffende Rolle gebundenen Phantasien (der Auftritt des venezianischen Maskenträgers als Rockgitarrist, als Tänzer oder als Mime, Abb. 859, Abb. 858 u. Abb. 861) in schnappschußartig festgehaltenen Momentausschnitten wiedergeben. Diese Darstellungen sind, nicht anders als die Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund oder als Dompteur, ein Ausflug in die Welt der Phantasie, die Castelli zunächst – gestützt durch die Verkleidung und durch das Rollenspiel – habituell für sich selbst vergegenwärtigte (Abb. 841-844) und durch das Gemälde auch für den außenstehenden Betrachter zur szenisch komprimierten Bildwirklichkeit werden ließ: das Bild als Märchen, das Bild als eine mit einer individuellen Symbolsprache besetzte Mystifizierung des Ich, das Bild als sichtbar gemachter Traum.

4.1.3.12 Mozart

Gegen Ende 1984/Anfang 1985 erreichte Castelli die Einladung des Salzburger Galeristen Thaddaeus Ropac, sich an einer Ausstellung zu beteiligen, die thematisch an den Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) gebunden war und vom 27. Juli bis zum 15. September 1985 im „Gotischen Saal“ des Bürgerspitals St. Blasius zu Salzburg gezeigt werden sollte. Der Anlaß zu dieser Ausstellung war nicht ein Jahres- oder Gedenktag, der mit der Biographie des Komponisten oder der Entstehung seiner Werke zu tun hat, sondern war die große Popularität, die Mozart 1984 durch den Kinofilm *Amadeus* erlangt hatte²²⁷. Dieser Film war nicht nur in Amerika, wo er mit acht Oscars ausgezeichnet wurde, ein großer Erfolg, sondern initiierte auch in Europa (zumindest in deutschsprachigen europäischen Ländern) eine wahre Mozart-Euphorie, die selbst solche Bevölkerungssteile erfaßte, die sich ansonsten nur wenig für klassische Musik interessieren.

Namhafte Künstler wurden von Ropac zur Teilnahme an dem Mozart-Projekt eingeladen, darunter Peter Chevalier, Sandro Chia, Rainer Fetting, Martin Kippenberger, Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Arnulf Rainer, Salomé, Ernesto Tatafiore, u.v.a.m. Die Künstler hatten völlig freie Hand darin, wie sie das Thema „Mozart“ behandeln wollten. Jeder von ihnen setzte sich mit einem anderen inhaltlichen Schwerpunkt und auf seine eigene Weise mit Mozart auseinander²²⁸. Die einen befaßten sich mit seiner Musik und zitierten in ihren Zeichnungen und Gemälden entsprechende Partituren oder Notenfragmente (James Brown, Peter Chevalier und Joseph Kosuth beispielsweise), andere beschäftigten sich mit dem geheimnisumwitterten Tod von Mozart (Arnulf Rainer) oder mit der posthumen Verehrung des Komponisten (Julius Deutschbauer und Sandro Chia). In ihren Gemeinschaftsbildern *Der Beweis der proletarischen Herkunft des Wolfgang Amadeus Mozart* und *Die Rache des Salieri* mit den zerdrückten Mozartkugeln hinterfragten Georg Herold und Martin Kippenberger das Image von Mozart als Rokokomusiker und den kommerziellen Mißbrauch seiner Person zum Zweck der Vermarktung von Süßspeisen, alkoholischen Getränken und Zigarren, während Ken Kiff das kleine Wolferl in die Phantasiewelt einer bunten Südseelandschaft transponierte, die er als exotische Kulisse für *Die Zauberflöte* geschaffen hat. Stephen McKenna lieferte das beschauliche Ambiente einer Guckkastenbühne mit illusionistischer Pappkulisse, eng bemessenem Orchestergraben und voll besetztem Zuschauerraum und Salomé verband unter dem Titel *Mozart und der Rosenkavalier* in romantisierender Verklärung Leben und Werk des Komponisten zu einem gesamtkünstlerischen Ganzen.

Castelli hatte sich, als er die Einladung aus Salzburg erhielt, dazu entschlossen, sich im Rollenspiel in Mozart zu versetzen und sich nach den Motiven einiger fotografisch dokumentierter Selbstinszenierungen in eben dieser Rolle zu porträtieren. Die Fotos zeigen Castelli in einer aufwendig dekorierten Umgebung, die mit markanten Requisiten bestückt wurde und in ihrer artifiziellen Aufbereitung wie eine Theaterbühne wirkt (Abb. 862-864). In Abb. 862, die das gesamte Arrangement ohne figurliche Besetzung wiedergibt, läßt sich der Aufbau dieses Ambientes bis ins Detail studieren: Links außen stand ein bildeinwärts in die Schräge gerückter, aus dicken Holzlatten kubisch zusammengeschreinerter und im Bereich des Unterbaus rückseitig mit einer Holzplatte abgeschlossener alter Sägetisch, auf dessen quadratischer, völlig schmucklos gebliebener und scheinbar provisorisch unterlegter Holzplatte sich rechts vorne eine Ansammlung unterschiedlich weit abgebrannter, dicker, weißer brennender Kerzen befunden hat. Auf der Bodenplatte des Holztischs erkennt man den schweren Motorblock, der durch Schwungräder und Lederriemen mit dem weiter hinten auf dem Tisch in die Höhe ragenden kreisrunden Sägeblatt verbunden war. Dem alten, links außen wie eine motivische Einleitung bildeinwärts in die Schräge

²²⁷ Milos Forman, *Amadeus*, USA 1984, nach einem Drehbuch von Peter Shaffer.

gestellten Sägertisch antwortet rechts daneben ein ebenfalls schräg gestellter, jetzt aber in entgegengesetzte Richtung weisender schwarzer Holzstuhl mit flacher Sitzfläche und gerundeter Rückenlehne. Rechts vorne standen, als wären sie versehentlich aufs Bild geraten, zahlreiche in einander gestapelte Farbeimer und Rührschalen am Boden, die als motivischer Hinweis auf die künstlerische Tätigkeit von Castelli zu deuten sind und das Foto kompositorisch nach rechts, also dem „Bildausgang“ entgegen abschließen.

Der Boden wurde mit weißen Papierbögen ausgelegt, die einen harten Kontrast zu den darauf arrangierten Requisiten bilden und der ganzen Szene einen hellen Untergrund verleihen. Am rechten Bildrand erkennt man außen eine mit Zeitungsbögen zugehängte Wandfläche. Sie wurde ausgekleidet, um zu vermeiden, daß sich während des Arbeitens im Atelier Farbkleckse und Rinnsale auf dieser Seitenwand abzeichnen. Die Rückwand hingegen wurde mit einer transparenten Plastikfolie abgedeckt, hinter der die weiße Atelierwand mit ihren farbigen Arbeitsspuren hindurch scheint. An diese Rückwand, die parallel zur Bildfläche verläuft und das bühnenartige Arrangement nach hinten abschließt, wurde eine aus mehreren Papierbögen zusammengesetzte Kulisse appliziert. Dabei handelt es sich um eine barock anmutende zweistimmige Phantasiepartitur, die mit schwarzer Farbe auf weißem Grund niedergeschrieben wurde und außer einigen Viertel-, Achtel- und Sechzehntelnoten (was auf ein sehr schnelles Musikstück hindeutet) auch einige Phantasiezeichen aufweist – etwa einige Schrägstriche, Punkte und Eckklammern sowie am Anfang des Baßlaufs der ersten Zeile anstelle des Baßschlüssels ein Herz. Die zwischen den beiden Läufen der zweiten Zeile gleich zwei Mal eingesetzte Spielanweisung „f“ (für „forte“) deutet darauf hin, daß die zweistimmige, vermutlich fürs Klavier ersonnene Komposition nicht nur schnell, sondern auch kraftvoll gespielt werden soll. Bei dem Versuch, das Stück auf einem Instrument nachzuspielen, erweist sich das Notenmuster allerdings als freie Erfindung, die mit dem kalligraphischen Rhythmus der bald aufsteigenden, bald abfallenden, durch Bögen und Verbindungsstege übergreifend mit einander verbundenen, dann wieder durch Pausenzeichen klar von einander abgesetzten Noten eher bild- als klangästhetischen Gesichtspunkten folgt.

In dieser liebevoll zusammengestellten, phantasievoll arrangierten und mit alten oder alt erscheinenden Requisiten ausgestatteten Umgebung bewegte sich Castelli in spätbarocker Aufmachung (Abb. 863 f). Dabei trug er eine Haarbeutelperücke (eine sog. *Coiffure en bourse*) mit schwarzer Beutelschleife (dem sog. *Crapaud*, der verhinderte, daß das Puder des Nackenhaares den Rock beschmutzt), seitlichen Rollocken (den sog. *Ailes*) und nach hinten toupiertem Stirnhaar auf dem Kopf, wie sie nach der französischen Mode zu Lebzeiten Mozarts en vogue gewesen ist. Bekleidet war er mit einer seitlich geschlitzten, enganliegenden roten Kniehose (der sog. *Culotte*), die in der hier gezeigten Form während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen ist. Charakteristisch für die Culotte aus der Zeit nach 1740 war, daß das Knieband nicht mehr, wie ehemals, mit einer Schnalle geschlossen wurde, sondern mit drei oder vier sichtbaren Knöpfen. Einfacherer Ausführungen hatten kein Knieband mehr. Stattdessen wurde die Hose, wie auf den Fotos von Castelli zu sehen (Abb. 864), im Kniebereich seitlich geschlitzt und dort mit kaum mehr als ein oder zwei Knöpfen sowie einer angenähten Stoffkordel zusammengehalten²²⁹. Die spezifischen Merkmale sowohl der Hose als auch der Perücke machen deutlich, daß Castelli, ehe er sich in die Rolle von Mozart begeben hat, die Mode der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ziemlich genau studierte. Er wollte, zumindest was seine kostümische Aufmachung angeht, möglichst authentisch erscheinen und so, als wäre er aus spätbarocken Zeiten über uns gekommen. Dabei gab er sich als sensible Person von einem feinfühlig sinnierenden Wesen. Um die Figur in ein warmes Licht zu tauchen und auf diese

²²⁸ Galerie Thaddaeus Ropac (Hrsg.), *Wolfgang Amadeus Mozart – Neue Bilder*, Salzburg 1985.

²²⁹ Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1994(3).

Weise den Eindruck einer empfindsamen Persönlichkeit zu unterstreichen, nutzte Castelli den fotografischen Effekt der Gelbtönung des Kerzenlichts, das dann einen goldgelben Schimmer erhält, wenn man anstelle eines speziell beschichteten Kunstlichtfilms einen herkömmlichen Tageslichtfilm benutzt und zusätzlich zu den Kaltlichtlampen der Studioleuchtung eine warm strahlende Lichtquelle einsetzt, wie der Schein der Kerzen eine ist.

Es zeigt sich, daß die Fotos, die Castelli für das Mozart-Projekt per Selbstauslöser angefertigt hat, akribisch vorbereitet wurden. Nicht nur das Outfit, in dem sich der Künstler ablichtete, wurde mit Bedacht ausgewählt, auch das Ambiente, das er sich als Kulisse für seine Selbstinszenierungen geschaffen hat, sowie die fotografischen Effekte, denen er seine Ablichtungen unterworfen hat, wurden bis ins Detail geplant. Nicht anders verhält es sich mit dem körpersprachlichen Ausdruck, zu dem Castelli in seiner Rolle als Mozart auf den fotografischen Selbstaufnahmen gefunden hat. Auf dem Foto Abb. 863 blickt er gedankenversunken und sinnierend in das goldgelbe Kerzenlicht. Das leere Weinglas, das auf dem Holztisch abgestellt wurde, ist – ähnlich wie die schmelzenden Kerzen auch – sowohl wegen seiner zerbrechlichen Materialhaftigkeit als auch wegen des verflüchtigten Inhalts ein Symbol der Vergänglichkeit. Zugleich steht es zugleich für den des Barockzeitalters und für das sinnensfreudige Gemüt von Mozart selbst, das überdies durch die Geschmeidigkeit der Bewegung des zart gegliederten Rückens der Bildfigur und durch die Nacktheit ihres Oberkörpers anschaulich zum Ausdruck gebracht wird. Castelli definiert Mozart als zartes, sensibles und selbstvergessenes Wesen von ernstem und nachdenklichem Charakter. Der Schatten, der sich auf seinem Rücken abzeichnet, wirkt wie versehentlich aufs Bild geraten und vermittelt den Eindruck einer spontan zustande gekommenen Momentaufnahme, die der Vergänglichkeit des Augenblicks Beständigkeit verleiht.

Spontan zustande gekommen wirkt auch das Foto Abb. 864. Dort scheint Castelli in seiner Rolle als Mozart wie aus einer akuten Drehbewegung heraus erfaßt zu sein. Überrascht schaut er dem Betrachter mit großen Augen entgegen. Dabei hat es den Anschein, als wäre er aus der Betulichkeit seines Wirkens jäh herausgerissen worden und als sei er über die Anwesenheit des Zuschauers doch sehr überrascht. Umgekehrt wird der Betrachter dieses Fotos unvermittelt in die Rolle eines unerwarteten Besuchers versetzt. Es scheint, als hätte er gerade das Arbeitszimmer von Mozart betreten und als würde er von diesem, der eben seinen Stuhl herbei zieht, um sich darauf niederzulassen, mit einiger Verwirrung empfangen werden. Ein wenig erinnert die Szene an den Auftritt des mysteriösen Boten des Grafen Franz von Walsegg-Stuppach, der Mozart in seiner Wohnung aufsuchte, um ihm den anonymen Auftrag für das Requiem zu übermitteln. Mozart war über die Erscheinung des Boten mehr als überrascht. Er war erschrocken über den Gesandten mit seiner leisen Stimme, und er fürchtete sich vor dessen mysteriöser, in tristes Grau gewandeter Erscheinung, die ihm in seinem Fieber vorgekommen sein muß, wie eine Inkarnation des Todes²³⁰. Auf eben jene Geschichte aus den letzten Tagen des Komponisten scheint das Foto Abb. 864 thematisch anzuspielden, wobei es hier der Betrachter ist, der in die Rolle jenes Boten versetzt wird, der Mozart in der privaten Umgebung seines Studierzimmers heimsuchte, ihn aus seiner Arbeit herausgerissen hat und zu Tode erschreckte. Die mit schwarzem Lidschatten umrandeten Augen deuten motivisch darauf hin, daß der Musiker zu jener Zeit, auf die sich Castelli mit seiner Selbstaufnahme im Rollenspiel bezieht, bereits schwer krank gewesen ist²³¹. So zeigt sich, daß sich Castelli in seinen Vorbereitungen zu dem *Mozart*-Projekt auch mit der Biographie des Komponisten ausführlich beschäftigt hat, und daß er sich auf seinen fotografischen Selbstinszenierungen sehr darum bemühte, sich nicht nur die äußere Erscheinung des Komponisten zu eigen zu machen

²³⁰ Heinrich Eduard Jacob, *Mozart. Der Genius der Musik*, München 1990 (8), S. 559 ff.

²³¹ Heinrich Eduard Jacob, a.a.O., S. 565 ff.

(vgl. hierzu die Haarbeutelperücke, die Culotte-Hose und die schwarz umrandeten Augen der Bildfigur), sondern sich auch mental in den Seelenzustand der letzten Tage von Mozart und in dessen Gefühls- und Vorstellungswelt hinein zu versetzen.

Die fotografischen Selbstinszenierungen dokumentieren nicht nur das Rollenspiel, durch das sich Castelli in die Person von Wolfgang Amadeus Mozart hineinversetzte, sondern wurden zugleich auch als autonome Kunstwerke geschaffen, die mit eigenständigen bildästhetischen und mit eigenen inhaltlichen Aspekten besetzt sind. Die Möglichkeit ihrer Verwendung als motivische Vorlagen für die gemalten Selbstporträts war dabei zunächst von untergeordneter Bedeutung, was sich nicht zuletzt darin zeigt, daß die Selbstfotografien etwas andere, stärker auf die Figur und ihre räumliche Umgebung ausgerichtete ikonographische Merkmale aufweisen als die anschließend nach ihnen als motivische Vorlagen gemalten Rollenselbstporträts. Diese wurden durchweg als nahansichtig und monumental ins Bild gesetzte Kopf- oder Büstenselbstporträts ausgeführt, die von der räumlichen Umgebung der Figur lediglich einen knappen, angesichts der starken motivischen Fragmentierung gegenständig kaum mehr zu identifizierenden Ausschnitt der monumentalen Partitur im Hintergrund wiedergeben.

Motivisch lassen sich die Selbstporträts von Castelli in seiner Rolle als Mozart in drei Kategorien unterscheiden: in solche Bildnisse, die den Künstler in seiner Rolle als Mozart im Büstenporträt en face wiedergeben (Abb. 865 oder Abb. 867), in solche, auf denen er mit seiner Büste im halben Profil nach rechts zu sehen ist (Abb. 866) und in solche Darstellungen, auf denen er mit mehr oder weniger stark nach unten gerichtetem Kopf im Halb- oder Dreiviertelprofil nach links wiedergegeben wurde (Abb. 868-870).

Auf den Rollenselbstporträts im Halb- oder Dreiviertelprofil nach links, fällt auf, daß sich Castelli die Perücke falsch herum auf den Kopf gesetzt hat, nämlich so, daß der schwarze Haarbeutel über die Schulter fällt und die ansonsten seitlich befindlichen Rollocken jetzt anstelle der toupierten Vorderhaare mit waagrecht statt in die Tiefe fluchtendem Verlauf die Stirn bedecken (Abb. 868-870). Allerdings fallen die Rollocken so natürlich über die Stirn und das Haar des Hinterkopfs mit dem schwarzen Haarbeutel so überzeugend zur Seite, daß der falsche Sitz der Perücke erst nach genauerem Hinsehen auffällt. Dennoch hat die Veränderung der Position der Perücke auf diesen Darstellungen durchaus ihre Begründung – und zwar auf inhaltlicher Ebene ebenso wie auf ästhetischer: Zum einen weist die veränderte Position der Perücke den Betrachter darauf hin, daß es sich bei diesen Selbstbildnissen um Rollenselbstporträts handelt, also um die Darstellung eines spielerisch und schauspielerisch verkörperten Charakters (inhaltlicher Aspekt), zum anderen erzeugt sie mit den über der Stirn sitzenden Rollocken und den seitlich geglätteten Haaren eine stark die Silhouette des Gesichts betonende (daher nur in dieser charakteristischen Profilstellung der Büste zum Einsatz gebrachte) Rahmung sowie mit dem am rechten unteren Bildrand in schwarzer Farbe wiedergegebenen Haarbeutel einen farb- und kompositionsästhetischen Abschluß, der die Gesamtheit des Bildes unten rechts optisch abrundet (ästhetischer Aspekt).

Im Hintergrund der *Mozart*-Selbstporträts erkennt man, gleichermaßen nahansichtig wiedergegeben und infolge des engen Bildausschnitts motivisch nur schwer zu identifizieren, Teile der auf den Fotos als Hintergrundkulisse gezeigten Partitur, die auf den Gemälden meist mit schwarzer Farbe auf weißem Grund (Abb. 865 ff), bisweilen auch mit Schwarz auf blau durchwirktem weißem Grund (Abb. 869 f) oder mit Rot auf gelbem Grund ausgeführt wurde (Abb. 868). In einigen Fällen plazierte Castelli die Büste auch vor motivisch neutral gebliebenem, flächig ausgefülltem farbigem Hintergrund, wie es etwa auf dem Gemälde Abb. 872 zu sehen ist.

Insgesamt schuf Castelli etwa zwei Dutzend *Mozart*-Bilder, von denen einige auf Leinwand, die meisten jedoch auf Papier ausgeführt wurden. Markante stilistische Unterschiede gibt es dabei nicht. Lediglich der Farbauftrag konnte auf den Arbeiten auf Papier etwas leichtfüßiger ausgeführt werden als auf der Leinwand, die

durch ihre raue Oberfläche dem Pinsel einen größeren Widerstand entgegengesetzt. Während auf der Leinwand die Farbe zumal dann, wenn sie, wie etwa im Inkarnat oder auch an einigen Stellen im Hintergrund zu beobachten, dünnflüssig aufgetragen wurde, tief ins Gewebe eindringen und dabei einen gleichmäßigen Deckungsgrad ausbilden konnte, blieb ihr auf der glatten Oberfläche des Papiers ein entsprechendes Durchwirken des Bildträgers versagt, so daß sie dort einige aquarellartige Pfützen ausbildete, die in unterschiedlichen Deckungsgraden und in verschiedenen Hell-Dunkel-Werten auf der Oberfläche angetrocknet sind. Sowohl auf den Leinwandgemälden als auch auf den Arbeiten auf Papier erfolgte die Vorzeichnung der Büste mit schwarzer oder mit farbiger (meist roter oder gelber) Ölkreide. Das Inkarnat wurde in Anspielung auf eine der Lieblingsfarben des Rokoko, die zugleich eine der Lieblingsfarben von Luciano Castelli gewesen ist, meist in zartem Rosa ausgeführt, das in den Schattenbereichen intensiviert wurde (z. B. Abb. 868), bisweilen aber auch ins Hellblaue überspielt (Abb. 867 und Abb. 872) und somit auf einen der bevorzugten Kontraste des Künstlers anspielt: auf den von ihm bereits seit seinen Frühwerken häufig zum Einsatz gebrachten Kontrast von Hellblau und Rosa. Im Fall des Gemäldes Abb. 866 wurde das Inkarnat aus Hellblau und Rosa zu einem charakteristisch schimmernden Violett vermischt, das der Büste im Zusammenspiel mit dem dünnflüssig erfolgten Farbauftrag eine gläserne Erscheinungswirkung verleiht.

Doch auch vor dem Einsatz leuchtender Farben war Castelli auf seinen *Mozart*-Bildern nicht bang. Das auf Leinwand ausgeführte Gemälde Abb. 865 zeigt die Büste in einem kräftig strahlenden Orange, das an seinen schattigen Partien mit einem zarten Rosa oder einem intensiv schimmernden Türkis unterlegt wurde. Spuren von goldgelber Farbe und von Türkis finden sich auf diesem Gemälde auch im Bereich der Perücke wieder, während das Haarteil der übrigen Darstellungen von der mit Ölkreide erfolgten Umrißzeichnung abgesehen gestalterisch meist unbehandelt und so weiß wie der Bildgrund selbst geblieben ist (z. B. Abb. 866 und Abb. 872) oder bestenfalls zurückhaltend mit weißer und schwarzgrauer (Abb. 868) oder mit gelber Farbe koloristisch akzentuiert wurde (z. B. Abb. 870 f). Im Fall des Büstenporträts Abb. 871 wurde das Inkarnat in einem feurigen Cyanblau ausgeführt, einer Farbe, die auf den übrigen Gemälden dieser Reihe in gemilderter Form bestenfalls im Hintergrund zu sehen ist (z. B. Abb. 869 f). Auch hier wirkt das Gemälde skizzenhaft und mit der nur vage erfolgten koloristischen Behandlung der Perücke wie unvollendet. Das *Lapidare*, das *Skizzenhafte*, das *Unvollendete* wurde von Castelli für seine *Mozart*-Selbstporträts zum Stilprinzip. Es steht im Sinne des *non finito* für den frühen Tod des Komponisten, dessen Leben und dessen musikalisches Œuvre durch sein abruptes Ableben ebenfalls ungeschlossen, im übertragenen Sinne „nicht zu Ende gebracht“ zu sein scheinen.

Die *Mozart*-Bilder, die nicht selten wie überdimensionale Entwurfszeichnungen anmuten, sind angesichts der Flüchtigkeit ihrer gestalterischen Behandlung und der stilisierten Darstellung des Gesichts von nur wenig porträthaftem Charakter. Wohl nähern sie sich mit den großen Augen, den leicht geschwungenen Brauen, der spitzen Nase und dem eher schmalen Gesicht an die individuellen Züge von Castelli an, doch auf Anhieb als Selbstbildnisse zu erkennen sind diese Darstellungen nicht. Mit der Physiognomie von Mozart haben diese Büstenporträts allerdings noch weniger gemein. Soweit sich dies nach den überlieferten Porträts beurteilen läßt, hatte Mozart ein rundliches Gesicht mit hervortretenden Augen, dicklichen Pausbacken und einem leichten Doppelkinn²³². Nicht auf solche physiognomische Eigenarten, wohl aber auf die typologischen Besonderheiten eines der berühmtesten Mozartporträts bezog sich Castelli auf seinen *Mozart*-Bildern allerdings durchaus: nämlich auf das unvollendet (sic!) gebliebene Gemälde *Mozart am Klavier* von Joseph Lange, auf dem die Büste des Komponisten vor einem motivisch ausgespart gebliebenen flachen Hintergrund mit gesenktem Haupt im Profil nach

²³² Gernot Gruber, *Mozart. Leben und Werk in Bildern und Texten*, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, S. 177-181.

links zu sehen ist²³³. Der nach unten gerichtete Blick des Porträtierten gilt dort der Partitur, die der am Klavier sitzende Mozart links unten vor sich hat (unausgeführt). Eine ähnliche motivische Auffassung findet sich bei Castelli auf den gleichermaßen im Profil nach links gezeigten Mozart-Büsten Abb. 868-870, wobei der Blick des Porträtierten hier kein zielgerichteter ist, sondern ein träumerisch im Nichts sich verlierender (Abb. 869) oder ein visionär in die Höhe gerichteter „seherischer“ Blick (Abb. 870). Auf dem Gemälde Abb. 868 hat man angesichts des ausgeleuchteten Gesichtsfeldes gar den Eindruck, Castelli sähe in seiner Rolle als Mozart in ein geheimnisvolles helles Licht, das sich faktisch auf die Kerzen seiner fotografischen Selbstinszenierungen bezieht (Abb. 863), inhaltlich jedoch im Sinne eines transzendentalen Schimmers als das mystische Licht der Vergangenheit bzw. als das mystische Licht des Wolfgang Amadeus Mozart und seines musikalischen Œuvres zu deuten ist. Auch das Gestaltungsprinzip des *non finito* der Bilder von Castelli scheint in dem unvollendet gebliebenen Gemälde von Joseph Lange seine gestaltungstypologische Vorläuferschaft zu finden.

Das Wesen, das Castelli in seiner Rolle als Mozart verkörpert, ist von ernster, nachdenklicher und sensibler Art. Selbst dann, wenn sich der Porträtierte dem Betrachter frontal gegenüber befindet und er ihm mit großen Augen entgegen blickt, wirken die Züge seines Gesichts sanft und zurückhaltend, ja beinahe etwas scheu. Die Nacktheit seines Oberkörpers verleiht ihm den Ausdruck von Zartheit und von ungekünstelter Echtheit. Diese Bilder sind getragen von einer privaten Atmosphäre, die weit entfernt ist von dem Bildnistyp eines repräsentativen Standesporträts. Daß es sich bei diesen Porträts um aufwendig inszenierte Selbstdarstellungen handelt, bei denen jedes scheinbar noch so geringe motivische Detail – etwa der bisher unerwähnt gebliebene, für die hohe Barockzeit charakteristische „Schönheitsfleck“, der auf fast allen Gemälden dieser Reihe unterhalb des rechten oder unterhalb des linken Auges des Porträtierten zu sehen ist und ihn als *Homme galante* charakterisiert²³⁴ – bis ins Letzte geplant wurde, ist ihnen nicht anzusehen. Stattdessen wirken diese Darstellungen wie spontan zustande gekommene Momentaufnahmen, die erst dann einen halb offiziellen Charakter erhalten, wenn sie die Büste in dem auch für das Standesporträt geläufigen, heute noch im Zusammenhang mit der Paßbildfotografie gebräuchlichen Typus des in aufrechter Position ins halbe Profil nach rechts gewendeten Brust- oder Büstenporträts wiedergeben (z. B. Abb. 866 oder Abb. 872). Doch selbst auf diesen halb offiziellen („halb“ offiziell deshalb, weil zu dem offiziellen Outfit der Bildfigur mit Haarbeutelperücke, dem manchmal gepudert erscheinenden Gesicht und dem typisch barocken Schönheitsfleck die Nacktheit des Porträtierten auffällig kontrastiert), die Büste im halben Profil nach rechts wiedergebenden Darstellungen wirkt die Bildfigur wie ein sensibles und zurückhaltendes Wesen, das seherisch und mit visionärem Blick, als befände es sich gedanklich in einer anderen Welt, ins Jenseits schaut.

Über das Rollenspiel ist Castelli, stimuliert durch eingespielte Mozartmusik und das historisch anmutende, von der Partitur an der Atelierwand hinterfangene Ambiente, gewissermaßen zu Mozart geworden. Während seiner Selbstinszenierungen versuchte er so zu denken, zu fühlen und sich so zu verhalten, wie er glaubte, daß Mozart an seiner Stelle wohl gedacht, gefühlt oder sich verhalten habe. Gegenwart und Vergangenheit, Castelli und Mozart verschmolzen zu einer virtuellen, kognitiv wie habituell zustande gekommenen Einheit, die auf den Fotos und auf den gemalten Selbstporträts für den Betrachter und für den Künstler gleichermaßen anschauliche Wirklichkeit geworden ist. Einfühlsam und mit schauspielerischem Können ist es Castelli gelungen, sich und den Betrachter die Gegebenheiten seiner realweltlichen Sinn- und Bedeutungszusammenhänge vergessen zu machen und ihn in die Welt der Phantasie zu entführen – in eine Welt, in der jedermann jeder sein kann: Castelli

²³³ Joseph Lange, *Mozart am Klavier*, 1784/85, Öl auf Leinwand, unvollendet, Salzburg, Mozart-Museum.

²³⁴ Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1994 (3), S. 412.

Wolfgang Amadeus Mozart, der Betrachter Salieri, Graf Walsegg-Stuppach bzw. dessen Bote, ein anonymer Zuschauer oder sonst wer, Zeitgenosse oder nicht, jemand, der bewundernd das Genie erblickt, das der Künstler in seiner Rolle als Mozart wie ein geheimnisvolles Licht zu sehen und zu verstehen scheint. Das zentrale Thema der gemalten Büstenselbstporträts ist in diesem Sinne – anders im übrigen, als auf den meisten anderen Rollen- selbstporträts des Künstlers – nicht die Mystifizierung des Ich, sondern die Glorifizierung eines der bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte: die Glorifizierung von Wolfgang Amadeus Mozart, dessen Leben und Werk unabhängig von Zeit und Raum, unabhängig auch von äußeren Dispositionen bis in unsere Tage und darüber hinaus eine mental nachvollziehbare, durch die modernen Medien jederzeit abrufbare und geradezu physisch erlebbare Gültigkeit besitzt. In dieser geistigen wie physischen Durchdringung der eigenen Person durch das Genie des Komponisten liegt der Schlüssel für das Verständnis der Selbstdarstellungen von Luciano Castelli in seiner Rolle als Mozart. Das Ich und der andere sind zu einer untrennbaren Einheit geworden, zu einer übergeordneten Identität, die zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zwischen der historischen Musikerpersönlichkeit und dem aktuellen Ich des Künstlers changiert und beides in einem ist: Selbstbildnis und imaginäres Musiker- porträt zugleich.

4.1.3.13. *Castelli abstract*

Erfüllten die Selbstporträts von Castelli bis dahin die Funktion, im Rollenspiel ausgelebte Phantasien auch für den Betrachter anschauliche Bildwirklichkeit werden zu lassen (sei es auf Fotos, in Filmen oder auf gezeichneten und gemalten Bildern), beschäftigte sich der Künstler 1986 immer öfter mit der Frage nach der ikonographischen und gestalterischen Auflösung des eigenen Abbildes. Dabei interessierte ihn nach dem Vorbild der Gemälde von Sonia Delaunay und in Anlehnung an deren Bilder im Stil des orphistischen Kubismus die farbgestalterische Zerlegung des figürlichen Motivs. Als Sujet für diesen Ausflug in die Abstraktion wählte Castelli das Thema *Luciano + Salomé*, dessen Bildfiguren er schon 1981 begonnen hatte, in einzeln ablesbar gebliebene, einen eigenen Rhythmus ausbildende farbige Pinselzüge aufzulösen (Abb. 720- 723).

Die Darstellungen, die 1986 im motivischen Rückgriff auf die Doppelporträts von 1981 entstanden sind, behandeln nicht nur inhaltliche Aspekte (nämlich das Beziehungsverhältnis zwischen Luciano Castelli und Salomé, wie es Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre bestanden hat), sondern wurden insbesondere unter dem Aspekt ihrer gestalterischen Behandlung geschaffen. Auf deutlich verkleinerten Formaten reduzieren sie das vormals dreiviertelfigurig dargestellte Motiv der beiden Schulter an Schulter sich an einander schmiegenden Bildfiguren auf die jetzt allerdings monumental ins Bild gesetzte Büsten der Künstlerfreunde. Dabei lassen sich zwei Hauptgruppen unterscheiden: solche Darstellungen, auf denen die mit bunten Ölkreiden erfolgte Umriß- zeichnung der Büsten als eilig dahin geworfene Skizze ausgeführt und mit breiten gelagerten Pinselhieben in dynamischen Bewegungen farbig akzentuiert wurde (Abb. 874 f und Abb. 877), und solche Darstellungen, auf denen die mit schwarzer Ölkreide angelegte Umrißzeichnung in graphischer Glätte ausgeführt wurde und die farbliche Ausgestaltung mit breit gelagerten, dabei scharfkantig und sorgfältig geführten Pinselzügen erfolgte (Abb. 879 und Abb. 882). Bei den Bildern der zuletzt genannten Gruppe tritt die gegenständliche Identifizierbarkeit hinter der farbigen Gestaltung des Bildes oft so weit zurück, daß das Doppelporträt unter seiner gestalterischen Behandlung zu eskamotieren beginnt. So erweisen sich diese Darstellungen im Sinne des *l'art pour l'art* als

schiere Formgelegenheit, anhand derer der Künstler mit den Möglichkeiten der Abstraktion zu experimentieren und auszuprobieren begonnen hat, wie weit er die gestalterischen Mittel sich verselbständigen lassen kann, ehe sich das figürliche Motiv in den farbigen Pinselzügen verliert (Abb. 880 f).

Dabei ging Castelli, wie es für viele Künstler der abstrakten Malerei charakteristisch ist (denke man etwa an das Schritt für Schritt vom Gegenständlichen zum Abstrakten sich entwickelnde Œuvre von Wassily Kandinsky, dessen Strukturen Castelli auf dem Gemälde Abb. 880 ganz bewußt zitiert, oder denke man an die zunehmend geometrisch und in ihren Farben immer reiner gewordenen Gemälde von Piet Mondrian), überraschend systematisch vor. Bild für Bild läßt sich beobachten, wie Castelli in seiner Zeichnung immer strenger wurde, in den Formen immer klarer und in den Pinselrhythmen immer eigenständiger. Dies gilt für die expressiven Zeichnungen auf Papier (Abb. 873-877), vor allem aber für die explizit als Hommagen an Sonia Delaunay konzipierten, teilweise auf Papier, überwiegend jedoch auf Leinwand ausgeführten Gemälde, die überdies in ihren Valeurs immer reiner, in ihren Kontrasten immer intensiver und, was die Blau-, die Rot- und die Grüntöne angeht, in ihren Farben immer dunkler wurden (Abb. 878-882). Durch die zunehmende Stilisierung des figürlichen Motivs von einem Bild zum nächsten verlieren diese Darstellungen nach und nach ihren porträthaften Charakter. Statt in erster Linie Bildnis zu sein, wurden auf ihnen Aspekte des Gestalterischen immer wichtiger. Die Porträtierten selbst büßen ihre individuellen Erscheinungsformen ein und mutieren zu Maschinenmenschen, deren stilisiertes Äußeres ihnen roboterhafte Züge verleiht (Abb. 881 f). Zu gefühlsmäßigen Regungen scheinen die Figuren der letzten Bilder dieser Serie kaum mehr imstande zu sein. Stattdessen wirken sie seelenlos und abgeklärt, ohne emotionale Tiefe und mechanisch in ihren Bewegungen. Sie sind Puppen geworden, entindividualisierte Schauobjekte, an denen der Künstler seine Experimente mit der von breiten Pinsellinien getragenen, dabei flächig sich ausbreitenden Abstraktion vorgenommen hat. Nicht die Wesenseigenschaften der Bildfiguren, sondern die gestalterischen Mittel an sich (nämlich der Zerlegung des figürlichen Motivs in ein rhythmisches Spiel aus Farben und Formen, die sich als teilweise konisch verjüngte Verdichtungen von breit gelagerten Liniendübeln und Kurven erweisen) ist das eigentliche Thema dieser Bilder.

Auf den stärker expressiven, überwiegend von der Zeichnung in Ölkreide getragenen und unter dem Titel *Luciano + Salomé (Doppelportrait)* auf Papier ausgeführten Arbeiten hingegen blieb den Bildfiguren ihr unverwechselbares Äußeres und der körpersprachliche Ausdruck ihrer inneren Befindlichkeiten sehr wohl erhalten (Abb. 873-877). Zwar läßt sich auch hier im Hinblick auf die Umrißzeichnung und auf die farbige Akzentuierung des Motivs von Bild zu Bild eine zunehmende Purifizierung der gestalterischen Mittel beobachten, doch die physiognomische Individualität der Porträtierten und der spezifische mimische Ausdruck ihrer Gesichter geben den Büsten den Anschein von Lebensnähe und Unmittelbarkeit. Sie wirken von tiefen seelischen Empfindungen durchdrungen und verstehen es, mimisch und körpersprachlich ihre Empfindungen nach außen zu tragen. Während Salomé mit seinem ins Profil genommenen, leicht nach unten geneigten Kopf als gedankenversunkene und von zärtlichen Gefühlen geleitete Persönlichkeit geschildert wird, wirkt Castelli mit dem sanften Lächeln auf seinen Lippen und der kokett angehobenen rechten Schulter, über die hinweg er Salomé tief in die Augen (z. B. Abb. 873) oder aber dem Betrachter entgegen schaut (z. B. Abb. 874), lasziv und verführerisch. Trotz der dynamisch bewegten expressiven Handschrift, mit der diese Bilder ausgeführt wurden, ist den Bildfiguren der Ausdruck von Sanftmut und Eintracht zu eigen. Die Formatgrenzen, die die beiden dicht an einander gerückten, mit ihrer Stirn sacht sich berührenden Büsten eng umschließen, unterstützen den Eindruck von intimer Vertrautheit und lassen die Bildfiguren als unzertrennliches Freundespaar erscheinen. Daß sich Castelli und Salomé inzwischen nur noch selten sahen und jeder von ihnen, künstlerisch wie privat, seine eigenen Wege ging, ist diesen

Bildern, die selbst noch nach sieben Jahren der Entstehung des fotografischen Ursprungsmotivs (Abb. 120) frisch und lebendig wirken, nicht anzusehen. Sie sind eine liebevolle Erinnerung des Künstlers an seine Zeit mit Salomé und eine Hommage an deren in der Gefühlswelt von Castelli noch immer gegenwärtiges Miteinander, das die Entwicklung der Bildsprache beider Künstler und die Malerei der *Neuen Wilden* nachhaltig beeinflusst hat.

Andererseits können diese Darstellungen aber auch als Statusbericht aufgefaßt werden, mit dem Castelli sieben Jahre nach seiner Zusammenarbeit mit Salomé sich und dem Betrachter Rechenschaft über seine künstlerische Weiterentwicklung ablegt. Man könnte sie als „Nahtstellen-Bilder“ bezeichnen, die ikonographisch die eigene künstlerische Vergangenheit thematisieren und gestalterisch den gegenwärtigen Stand der Bildsprache von Castelli dokumentieren. Überdies versuchen sie zu antizipieren, in welche Richtung sich die Malerei von Luciano Castelli in Zukunft weiterentwickeln *könnte*: nämlich in Richtung Abstraktion. Dabei spielen auf den auf Papier ausgeführten Arbeiten die mit breitem Pinsel in reinen Farben grob auf die Bildfläche geklatschten Pinselzüge eine entscheidende Rolle, die sich mit ihren Richtungsbewegungen zwar vom figürlichen Motiv ableiten, sich gestalterisch jedoch zunehmend verselbständigen und ein rhythmisches Eigenleben zu führen begonnen haben. Sie deuten auf eine immer stärkere Lösung der Pinselführung von ihren deskriptiven Funktionen hin und bewegen sich mit den auf Leinwand ausgeführten Arbeiten in Richtung einer zunehmend vom Gegenständlichen befreiten reinen Malerei.

Auf den Leinwandarbeiten haben sich die stilisierten, „graphisch“ geglätteten Pinselbewegungen so weit verselbständigt, daß kaum mehr zu erkennen ist, woher sie sich stilistisch ableiten und wie Castelli gestalterisch auf sie gekommen ist. Erst der Blick auf die Papierarbeiten und weiter ein Vergleich dieser Bilder mit anderen figürlichen Darstellungen verrät, daß es sich hierbei um eine konsequente, dabei stringent systematisierte Weiterentwicklung jenes seit Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre eingesetzten Stilmittels handelt, das figürliche Motiv gestalterisch mit einigen den Umrißlinien entsprechenden farbigen Pinselzügen auszufüllen bzw. zu umgeben (vgl. hierzu etwa Abb. 225, Abb. 257, Abb. 720 ff oder Abb. 765 ff). Auch das Prinzip der Auflösung des figürlichen Motivs in gestalterisch verselbständigte, dabei gleichermaßen ins Abstrakte überspielende und die Figur eskamotieren lassende farbige Pinselrhythmen hat in des Künstlers eigenem Œuvre seine unmittelbaren gestalterischen Voraussetzungen (vgl. auch hierzu Abb. 721-723 oder die Selbstbildnisse Abb. 746 ff und Abb. 767-775 sowie einige Frauenbilder aus der Zeit anfangs der 80er Jahre, darunter beispielsweise Abb. 219, Abb. 240 oder Abb. 299). So zeigt sich bei genauerer Betrachtung, daß das auf den Papierarbeiten gestalterisch vorbereitete, auf den Leinwandbildern konsequent weiterentwickelte Schema der Auflösung des figürlichen Motivs in ein Muster aus einzeln ablesbar gebliebenen, farblich von einander unterschiedenen und bewegungsrhythmisch schematisierten Pinselzügen eine stringente Fortsetzung der bereits früher zum Einsatz gebrachten Stilmittel darstellt und daß sich die gestalterische Wendung ins Abstrakte als konsequente Weiterentwicklung der eigenen gestalterischen Mittel des Künstlers ergeben hat. Die auf Leinwand als Hommagen an Sonia Delaunay ausgeführten Bilder mögen stilistisch an die Ausdruckssprache der Malerei des Orphismus anspielen; entstanden sind sie jedoch nicht im Sinne einer voraussetzungslosen Stiladaptation, sondern als systematische Weiterentwicklung einiger eigener gestalterischer Ansätze der früheren Werke des Künstlers selbst. Die Ableitung neuer Darstellungsformen aus dem eigenen Werk ist für die Malerei von Luciano Castelli charakteristisch und zeigt einmal mehr, wie sehr sich sein Œuvre nicht unter dem Einfluß der Stilsprache anderer Künstlerinnen oder Künstler, sondern in erster Linie aus sich selbst heraus entwickelt hat und bis heute entwickelt.

4.1.3.14 Japanese Revival: Chinesische Selbstporträts

1986 war nicht nur ein Jahr, in dem Castelli nach neuen gestalterischen Ausdrucksformen suchte, sondern es war vor allem ein Jahr, das ganz unter dem Eindruck des zweiten Aufenthalts des Künstlers auf den Philippinen stand. So schuf er nach seiner Rückkehr nach Berlin zahlreiche Darstellungen asiatischer Frauen und Männer (z. B. Abb. 395 ff, Abb. 641 ff oder Abb. 645 ff), aber auch etliche Selbstporträts, die ihn erneut in der Rolle eines Japaners zeigen oder, und dies war ein neues Thema im Œuvre von Castelli, in der Rolle eines Chinesen. Motivischer Ausgangspunkt für diese japanischen und chinesischen Selbstporträts war das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Hund, wobei Vorstellungen aus der Performance *The bitch and her dog* und der 1984/85 geschaffenen Serie *Venise* in die jetzt entstandenen Bilder mit eingeflossen sind: Castelli porträtierte sich im simultanen Nebeneinander als Rudel streuender Hunde, die auf allen Vieren am Boden kriechen oder mit exaltiertem körpersprachlichem Ausdruck tief in die Hocke gegangen sind.

Auf dem Gemälde *Zwei Hunde* (Abb. 883) erfährt, wie die abstrakten Formen im Hintergrund zu erkennen geben, die Beschäftigung des Künstlers mit den gestalterischen Mitteln des Orphismus und der Bildsprache von Sonia Delaunay eine deutliche Nachwirkung. Das Gemälde zeigt im Vordergrund zwei barfüßig am Boden kriechende Figuren mit nacktem Oberkörper und weiß gepudertem Gesicht. Ihre Lippen sind rot geschminkt, die Augen mit schwarzer Wimperntusche dunkel gefärbt. Beide Figuren sind mit einer eng anliegenden weißen Hose bekleidet und tragen lange schwarze Haare, die durch ein weißes Stirmband aus dem Gesicht gehalten und zu einem langen, seitlich über die Schulter fallenden Zopf zusammengefaßt werden²³⁵. Nicht nur die identische kostümische und schminktechnische Aufmachung, auch die porträtgenaue Wiedergabe der Gesichter geben auf Antrieb zu erkennen, daß es sich bei den Figuren um das Doppelbildnis ein und der selben Person handelt: um das Selbstporträt von Luciano Castelli, der in seiner Rolle als Hund den Bildraum auf allen Vieren durchmißt. Die Bewegungen, die er dabei vollführt, sind graziös und geschmeidig und erinnern, wie es so häufig auf den „Hunde“-Bildern von Castelli zu beobachten ist, eher an die gleißenden Bewegungen von Raubkatzen oder Reptilien. Sie zeugen von einem ausgeprägten Körperbewußtsein und von der Fähigkeit des Künstlers, sich kraft seiner Phantasie in ein anderes Wesen hinein zu versetzen: in das Wesen eines von animalischen Instinkten getriebenen Tieres, das neugierig und behutsam zugleich seine Umgebung erkundet.

Der Hintergrund, vor dem sich die Bildfiguren befinden, ist nicht gegenständlich definiert, sondern eine abstrakte Komposition, die keinen Horizont und keine Trennung zwischen Boden und Wand erkennen läßt. So wurden die Figuren nicht in ein realweltliches oder virtuelles Ambiente eingebunden, sondern von einer abstrakten Gestaltung umgeben, die mit ihren breiten Pinsellagen wie ein formfarbliches Kraftfeld anmutet. Dabei ergibt sich der Eindruck des Spannungsgeladenen durch die starken Kontraste scharfkantig neben einander gesetzter Bögen und Linien sowie durch die Orientierung der Bewegungsrichtungen der in geometrischer Glätte ausgeführten und in rhythmischen Bündeln in Konkurrenz zu einander tretenden Pinselzüge an den Umrissen der Bildfiguren. Insbesondere in der oberen Bildhälfte ist deutlich zu erkennen, wie sich die parallel neben einander gesetzten bzw. konzentrisch an einander gereihten Balken und Bögen von den Umrissen der Bildfiguren ableiten. Während dort gerundete Segmentbögen überwiegen, deren Verlaufsrichtungen die Kurven des Rückens der Bildfiguren wiederholen, die Rundungen ihres Gesäßes und die der Köpfe, dominieren links unten einige waagrecht angeordnete Balken, deren horizontale Ausrichtung das Vorhandensein eines Bodens andeuten. Rechts da-

²³⁵ Der Vergleich mit einigen Fotos, die Castelli kurz zuvor von sich aufgenommen hat, gibt zu erkennen, daß er, als das hier in Rede stehende Gemälde entstand, nicht wirklich solche langen Haare trug, sondern es sich hierbei um einen künstlichen Zopf handelt, den der Künstler mit einer Spange an seinem Hinterkopf befestigt hat (Abb. 899 f).

neben erstrecken sich flächig angelegte Formationen, die sich im wesentlichen aus den Zwischenbereichen zwischen den Bildfiguren und der unteren Formatgrenze ergeben haben. Rechts außen herrschen vertikale Strukturen vor, die als Antwort auf die Silhouette des aufgestützten linken Arms der rechten Bildfigur zu verstehen sind. Auch entlang der Außenseite des aufgestützten linken Arms der daneben gezeigten Bildfigur finden sich zwei allerdings etwas schmaler ausgefallene Balken: ein dunkelblauer und ein dünnflüssig ausgeführter grüner. Die gerade verlaufenden oder nur leicht gekrümmten Balken sowie die rundlich gekrümmten Segmentbögen wurden meist aus zwei neben einander gesetzten farbidentischen Pinselzügen gebildet. Die als Negativformen flächig angelegten Farbfelder hingegen bestehen in aller Regel aus mehreren Pinselzügen, die zunächst scharfkantig die Umrisse beschreiben und anschließend die Binnenbereiche ausfüllen.

Die Farben, mit denen Castelli den Hintergrund ausführte, sind ein stark deckendes reines Gelb, ein kraftvoll leuchtendes Zinnober, ein dünnflüssig aufgetragenes, daher halb transparent schimmerndes und vergleichsweise helles Chromoxidgrün, ein ebenfalls halb transparent schimmerndes Hellblau, das aus feurigem Cyan gebildet wurde, sowie schließlich ein deckend aufgetragenes, im Vergleich zu den anderen Farben dunkel wirkendes Ultramarin. So finden sich im Hintergrund also die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau (in den zwei Abstufungen Hellblau und Ultramarin) sowie die Sekundärfarbe Grün – alles leuchtstarke intensive Töne, die sich kraftvoll vom Kolorit der Bildfiguren unterscheiden. Die Figuren selbst wurden hingegen überwiegend in Weiß (Gesicht, Stirnband und Hosen), Schwarz (Haare) und einem dünnflüssig aufgetragenen hellen Braun ausgeführt, der das Inkarnat der Oberkörper bezeichnet und an seinen schattigen Stellen jeweils mit Schwarz abgedunkelt wurde. Die weiß gemalten Partien – dies gilt für die Darstellung der weiß gepuderten Gesichter, der weißen Stirnbänder und der weißen Hosen gleichermaßen – wurden an ihren schattigen Stellen in unterschiedlichen Ausprägungsgraden grau abgedunkelt. So unterscheidet sich das Kolorit der Bildfiguren deutlich von dem des abstrakten Hintergrunds. Dennoch ist es Castelli gelungen, die Figuren mit ihren vergleichsweise zarten Valeurs vor dem stark farbigen Hintergrund optisch nicht untergehen zu lassen. Dies liegt zum einen an der weitflächigen Verteilung der weißen Farbe im Binnenbereich der Figuren, ferner an dem intensiven Kontrast zwischen dem Schwarz der langen Haare und den weiß gepuderten Gesichtern, darüber hinaus an der plastischen Durchbildung der Figuren, deren natürliches Oberflächenrelief durch den organischen Wechsel von Hell und Dunkel, von lichtbeschienenen und schattigen Partien realitätsnah wiedergegeben wurde, und schließlich an den gegenüber den Bildfiguren deutlich kleinteiliger aufgelösten Strukturen des Hintergrunds, die wahrnehmungspsychologisch insbesondere dann als räumlich weniger nach vorne drängend wahrgenommen werden, wenn sie, wie hier durch die vorgelagerten Figuren, von großflächigen Kompartimenten überschritten werden.

Was die Überschneidung des abstrakt strukturierten Hintergrunds durch die davor wahrgenommenen Figuren betrifft, kommt der Kontur eine nicht unbedeutende Rolle zu: Während die Bildfiguren im Umrißlinienstil von einer mit schmalen Pinsel durchgehend gezogenen schwarzen Kontur eingefasst und so gegenüber ihrem Umfeld physisch abgegrenzt wurden, sind vergleichbare Umrißlinien im Hintergrund nicht zu finden. Dort grenzen die farbigen Bögen und Balken in scharfen Kanten an einander. Statt durch Umrißlinien gegen einander abgegrenzt zu werden, tritt zwischen ihnen das Weiß der Leinwand hervor. Obwohl sich die kurvig gebogenen, manchmal kantig geknickten, oft auch gerade verlaufenden, in einigen Fällen zu polymorphen Flächen erweiterten Strukturen wie eine Negativform um die Figuren herum entwickeln, hat man insgesamt eher den Eindruck eines räumlichen Dahinters, das sich erst im unteren Bildbereich (dort, wo man glaubt, die beiden Bildfiguren befänden sich mit allen Vieren auf dem Boden) als Basisebene räumlich in den Vordergrund schiebt.

Bemerkenswert an dem Gemälde ist auch seine kompositionsästhetische Gesamtanlage. Statt das Figuren-paar in der Mitte des Bildes zu plazieren, wurde es von Castelli gegenüber der Mittelachse nach links zur Seite geschoben, so daß die linke Figur mit ihrem rechten Arm jäh durch den linken Bildrand überschritten wird, sich rechts hingegen ein Freiraum ergeben hat, der von den abstrakten Strukturen des Hintergrunds beherrscht wird. Diese asymmetrische Verschiebung der Bildfiguren läuft traditionellen akademischen Regeln zuwider, denen zufolge der Hauptgegenstand eines Bildes vorzugsweise in dessen Mitte wiedergegeben werden sollte. Allerdings handelt es sich bei der von Castelli vorgenommenen Verschiebung der Bildfiguren weder um den gestalterischen Ausdruck einer antiakademischen Grundhaltung, noch um eine kompositionsgestalterische Ungeschicklichkeit des Künstlers, sondern um die gezielte ikonographische Umsetzung jenes Prinzips, das Castelli auf vielen Porträts (nicht nur, aber auch und gerade auf seinen Selbstbildnissen) verfolgte: Es ging ihm um die Darstellung einer wie bei einem fotografischen Schnapsschuß spontan zustande gekommenen, dabei unspektakulär aber doch authentisch wirkenden Szene, die dem Betrachter suggeriert, daß es sich um den motivischen Ausschnitt einer realwirklichen Alltagsbegebenheit handelt. Je unpräziser das Motiv in Szene gesetzt wird, je unspektakulärer, je spontaner und je schnapsschußartiger es erscheint, desto authentischer und desto plausibler wirkt es auf den Betrachter. Diesem Anspruch, dem Betrachter die Phantasie des Künstlers als realweltliche Wirklichkeit vorzustellen, ordnet sich auch der ungekünstelte körpersprachliche Ausdruck der Figuren unter, der den Umständen einer bewußt inszenierten und mit einigem kostümischem bzw. schminktechnischem Aufwand betriebenen Selbstdarstellung zuwider läuft. Ebenfalls diesem Anspruch entsprechend versteht sich die schnapsschußartige ikonographische Umsetzung des Rollendoppelporträts. Es wird so getan, als handele es sich bei der dargestellten Szene um den Ausschnitt eines tatsächlich gelebten Lebens.

Eine genauere Betrachtung der Figuren gibt zu erkennen, daß sie in jener Gleichzeitigkeit, in der sie auf dem Bild neben einander erscheinen, nicht wirklich gesehen werden konnten, sondern daß sie nach dem Prinzip der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“²³⁶ wie bei einer Collage additional neben einander gesetzt wurden. Dies zeigt sich nicht nur in der personalen Identität der beiden Bildfiguren, die durch deren porträtgenaue Wiedergabe und durch deren identische kostümische und schminktechnische Aufmachung kaum zu übersehen ist, sondern auch in ihrer jäh motivischen Überschneidung sowie in dem an den Nahtstellen der Figuren deutlich erkennbaren perspektivischen Bruch, der den Betrachter keineswegs darüber hinweg zu täuschen versucht, daß es sich um die Darstellung zweier ursprünglich vereinzelt gesehener, auf der Leinwand synthetisch mit einander in Verbindung gebrachter Figuren handelt. Dabei wurde keine Anstrengungen unternommen, dem Betrachter eine virtuelle Wirklichkeit vorzugaukeln, sondern es ging Castelli mit diesem Gemälde darum, das Changieren zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen des Realen und des Fiktiven kenntlich zu machen und auf diese Weise das Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie als zulässige Methode der Selbsterfahrung und des Schöpferischen auszuweisen. Das realweltlich gelebte Leben und die virtuelle Welt der Phantasie erweisen sich im Denken von Luciano Castelli als gleichberechtigte Formen der Existenz.

Obschon es sich bei dem Gemälde *Zwei Hunde* faktisch um ein Rollenselbstporträt handelt, genauer gesagt um ein fiktionales Rollendoppelselbstporträt, entsprechen die Charaktere, die Castelli in den „Hunden“ zum Ausdruck bringt, durchaus seinem wahren Ich. Dabei schilderte sich der Künstler in seiner Rolle als ein von animalischen Instinkten beseeltes, zu exotischen Erscheinungsformen neigendes Wesen mit einem sanften, zurückhaltenden, sensiblen, aber auch offenen Gemüt. Die ungekünstelte Art, mit der die linke Bildfigur dem Be-

²³⁶ Karl Mannheim, *Das Problem der Generationen*, in: Karl Mannheim, *Wissenssoziologie*. Eingeleitet und herausgegeben von Kurt H. Wolff, Neuwied 1964, dort insbesondere die Seiten 518-522.

trachter entgegen blickt, erzählt von einem unverdorbenen, aber auch kritischen (bzw. selbstkritischen, schließlich war es der Maler selbst, der sich hier porträtierte) Charakter. Die rechte Bildfigur verhält sich natürlich und so, als würde sie die Anwesenheit des Betrachters überhaupt nicht bemerken. Von einer publikumsgerichteten Selbstinszenierung kann hier keine Rede sein. Es geht diesen Figuren nicht darum, sich vor dem Betrachter ostentativ zur Schau zu stellen, nicht darum, ihr wahres Ich schauspielerisch hinter einer Rolle zu verbergen, sondern – ganz im Gegenteil – darum, sich natürlich, ungekünstelt, frei von Allüren oder sonstigen Erscheinungsformen der Selbstinszenierung so zu geben, wie sie sind. So erzählt dieses Gemälde von dem wahren Ich des Künstlers bzw. von seinem Selbstkonzept und zugleich von seiner Neigung, sich in exotische Wesen hinein zu träumen und dabei doch niemand anderes zu sein und zu bleiben als er selbst.

Motivisch, inhaltlich und gestalterisch von anderer Art ist das große Gemälde *The bitch and her dogs* (Abb. 884). Auf ihm zeigt Castelli sein Selbstporträt gleich fünffach auf dem selben Bildgeviert. Statt auf allen Vieren in schleichenden Bewegungen den Bildraum zu durchmessen, sind die Figuren hier auf fest eingenommenen Plätzen tief in die Hocke gegangen. Dabei stützen sie sich mit einem Knie vom Boden ab, während das andere spitz in die Höhe ragt. In einer bedeutsamen Geste haben sie, posierenden Opernsängern ähnlich, mit angewinkelten Unterarmen und ausgestellten Ellbogen ihre Hände in einander gelegt und bald links, bald rechts seitlich vor den Oberkörper genommen. Ausdrucksstärker noch als diese wiegende Geste erscheinen die mimischen Exaltationen der Gesichter dieser Figuren. Ihr Kopf ist in schräger Position gegenüber der Körperachse zur Seite genommen und zugleich geltungsbedürftig in die Höhe gereckt. Mit hingebungsvoll geschlossenen Augen und voller Inbrunst haben sie, emphatischen Sängern gleich, ihre Münder weit aufgerissen. Es scheint, als würden sie in diesseitsentrückter Verzückung laute und heitere Gesänge zum besten geben, doch angesichts der unterschiedlichen Richtungen, in die sie sich mit ihren Körpern und mit ihren Gesichtern jeweils wenden, angesichts auch des collageartigen Neben- und Hintereinanders, das die Figuren nicht als zusammengehörige Gruppe erscheinen läßt, sondern wie eine Ansammlung ursprünglich vereinzelt gesehener Bildfiguren, ahnen wir, daß es kein synchrones Miteinander ist, das den Gesang dieses Chores kennzeichnet, sondern ein unorganisiertes polyphones Durcheinander.

Die einzige Person, deren körpersprachlicher Ausdruck sich von dem der anderen unterscheidet, ist die in der Mitte des Bildes im Vordergrund gezeigte Figur. Auch sie hat ihren Kopf leicht zur Seite genommen, reckt ihn aber nicht in die Höhe, sondern hält ihn gerade und schaut mit zurückhaltender Mimik und fest verschlossenen Lippen aus den Winkeln ihrer großen dunklen Augen heraus bildauswärts. Anders als die übrigen Figuren, ist sie nicht im Dreiviertelprofil nach rechts oder nach links wiedergegeben, sondern in nur leicht nach links gekehrter Vorderansicht. Aber nicht nur durch ihr stilles, bildauswärts gerichtetes Verhalten, auch durch ihre Aufmachung unterscheidet sich diese Gestalt von den anderen Figuren dieses Bildes. Sie ist, wie diese, bei bloßen Füßen und bei nacktem Oberkörper mit einer eng anliegenden weißen Hose bekleidet und im Gesicht, ebenfalls wie die übrigen Figuren dieses Bildes auch, nach der Art der Masken des japanischen Nô-Theaters geschminkt: Ihre Lippen sind rot gefärbt, ihre Augen mit schmalen schwarzen Lidstrichen umrandet und im Bereich der Wimpern schwarz getuscht; das Antlitz selbst ist weiß gepudert. Statt, wie es bei den anderen Figuren der Fall ist, ihre nach hinten gekämmten Haare mit einem weißen Stirnband aus dem Gesicht zu halten, trägt sie eine hoch aufragende schwarze Haube auf dem Kopf, die über der Stirn ein großes weißes Signet aufweist und an deren Hinterseite zwei waagrecht abstehende, mit hellblauer Farbe im Umrißlinienstil wiedergegebene weiße Flügel befestigt sind. Ornamentiert sind diese Flügel mit linienförmig stilisierten abstrakten Zeichen, die ebenfalls mit hellblauer Farbe ausgeführt wurden. Bei dieser charakteristisch geformten und im hinteren Bereich mit seit-

lich abstehenden Flügeln ausgestatteten Kopfbedeckung handelt es sich um den Hut eines Mandarins, wie er von den Darstellern des Nô-Theaters und der Pekingoper getragen wird. Auf seiner letzten Philippinenreise konnte Castelli solch einen Hut als Souvenir erwerben, den er in Berlin für seine „japanischen“ und „chinesischen“ Rollenspiele als Requisit verwendete und abwechselnd sich selbst und seiner damaligen Lebensgefährtin Birgit wie eine Krone aufs Haupt setzte (Abb. 885 f).

Auf dem Gemälde *The bitch and her dogs* wird die zentrale Bildfigur nicht nur durch ihre prominente Position in der Mitte des Vordergrunds und durch ihr bildauswärts orientiertes Verhalten, sondern insbesondere durch ihre hoheitsvolle Kopfbedeckung als etwas Besonderes ausgewiesen, als ranghöherer Anführer, der dem Rudel der singenden Hunde vorsteht. Mit „The bitch and her dogs“ ist hier nicht die Darstellung einer japanischen Kurtisane und ihrer Wachhunde gemeint, sondern die Darstellung einer Führungsperson mit ihrem Gefolge. Daß „the bitch“, anders als die Geisha der Performance *The bitch and her dog* und der daraus abgeleiteten Darstellungen, hier nicht als Frau wiedergegeben wurde bzw. nicht als Mann im Frauenkostüm, leistet der Bedeutung dieser Figur als Herrscher über die umgebenden Hunde keinen Abbruch. Es geht auf diesem Gemälde nicht um Transvestitismus und nicht um die Frage „Mann oder Frau“, sondern darum, daß die zentrale Bildfigur diejenige ist, die dem Rudel der Hunde vorsteht und deren Schutz und deren Frohlocken entgegennimmt. Entfernt erinnert das Gemälde an die Darstellungen eines Engelskonzerts, auf denen (insbesondere auf Darstellungen aus der Zeit der Spätgotik und der Frührenaissance) singende oder musizierende Engel oft ganz ähnlich wie hier über einander gestaffelt rechts und links die Muttergottes flankieren und der heiligen Jungfrau bzw. dem Jesuskind zum Lob ihre elysische Melodien anstimmen. Aus den uniform sich verhaltenden himmlischen Heerscharen ist bei Castelli ein unorganisierter Haufen lauthals tirilierender „Hunde“ geworden, aus der umjubelten Muttergottes der Anführer dieser körpersprachlich sehr individuell sich exaltierenden Horde.

Ähnlich wie auf dem Gemälde *Zwei Hunde* werden die Figuren auch hier von einer abstrakten Umgebung hinterfangen, allerdings nicht von einer durch scharfkantige Ränder streng stilisierten und in farbiger Buntheit unter der Ausbildung intensiver Kontraste nach der Art der gestalterischen Mittel des Orphismus ausgeführten geometrischen Abstraktion, sondern von einer an die Erscheinungsformen des Abstrakten Expressionismus erinnernden, dabei an die Molinier-Bilder anknüpfenden (vgl. Abb. 811-818), nämlich mit kalligraphischer Verve in bewegten Rhythmen eilig dahin geworfenen Pinselzügen, deren Verlaufsrichtungen sich – dies allerdings wiederum ähnlich wie auf dem Gemälde *Zwei Hunde* – an den Umrissen der Bildfiguren orientieren. Die breiten Pinselzüge liegen dabei so weit von einander entfernt, daß das Weiß der Leinwand großflächig zutage tritt. Diese Art der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds wirkt organisch und spannungsgeladen zugleich. Eine motivische Begründung hat sie nicht. Ähnlich wie auf dem Gemälde *Zwei Hunde* wird zwischen Bodenfläche und oberer Hintergrundregion nicht unterschieden. Alleine entlang des unteren Bildrandes dominieren einige horizontale Pinselzüge, die dem Betrachter das Vorhandensein einer ebenen Bodenfläche suggerieren. Allerdings entsprechen diesen waagerechten Pinselzügen entlang des unteren Bildrandes einige ebenfalls waagerecht angeordnete Pinselzüge am oberen Bildrand, die dort als Abschluß der Komposition fungieren und sich einer gegenständlichen Deutbarkeit weitestgehend entziehen. Am rechten und am linken Bildrand korrespondieren mit diesen Horizontalbewegungen einige vertikale Pinselzüge, so daß der Hintergrund insgesamt entlang der Formatgrenzen nach allen vier Seiten optisch abgeschlossen wurde und sich auch die Waagerechten am unteren und oberen Bildrand eher als kompositorisch begründete denn als tatsächlich von gegenständlichen Bedeutungsebenen abgeleitete Rhythmen erweisen.

Die Figuren selbst wurden mit verhältnismäßig schmalem, teilweise halb trocken geführtem Pinsel im Umrißlinienstil mit schwarzer Farbe wiedergegeben. Im Bereich ihrer nackten Oberkörper wurden sie mit breitem, halb trocken und trocken geführten Pinsel gestalterisch akzentuiert, wobei sich die Bewegungsrichtungen des Pinsels am Oberflächenrelief der Figuren orientieren. Auch innerhalb der Gesichter ist diese halb trocken bzw. trocken erfolgte Pinselführung zu erkennen, allerdings sparsamer dort und beinahe ausschließlich im Bereich der Schattenregionen, so daß die Gesichter insgesamt heller wirken als das Inkarnat der Oberkörper und so, als wären sie nach der Art der Gesichter japanischer Schauspieler weiß gepudert. Ähnlich verhält es sich mit der gestalterischen Behandlung des Binnenbereichs der eng anliegenden Hosen, deren halb trocken bzw. trocken geführte schwarze Pinselzüge gleichermaßen beinahe ausschließlich die schattigen Zonen bezeichnen. Ansonsten blieben die Hosen in weiten Bereichen gestalterisch unbehandelt, so daß sie ebenfalls wirken als wären sie weiß. Die Lippen und die Brustwarzen hingegen, überdies die lackierten Zeh- und Fingernägel wurden in einem strahlenden, mit nassem Pinsel deckend aufgetragenen Karminrot ausgeführt, das der ansonsten überwiegend durch den Kontrast von Schwarz und Weiß getragenen Gesamtkomposition eine farbige Note verleiht und die betreffenden Regionen als erotisch konnotierte Körperstellen signalhaft akzentuiert.

Das hauptsächlich auf den Kontrast von schwarzer Farbe auf weißem Grund reduzierte, nur wenige rote Akzente aufweisende Kolorit dieses Gemäldes ist charakteristisch für die „japanischen“ Bilder von Luciano Castelli und gelangte bereits seit den ersten Selbstbildnissen des Künstlers in seiner Rolle als Japaner in ähnlichen Konstellationen zur Anwendung (vgl. hierzu etwa Abb. 745 oder Abb. 750). Die farbliche Behandlung spielt auf die Tradition japanischer Feder- oder Pinselzeichnungen an, die mit schwarzer Tusche auf weißem Grund ausgeführt wurden und durch entsprechende koloristische Überarbeitungen, nicht selten aber auch durch Stempelmarken oder aufgedruckte Siegel gleichermaßen mit roter Farbe akzentuiert wurden. Unter dem Aspekt der Rezeption japanischer Pinselzeichnungen ist aber auch die abstrakte Gestaltung des Hintergrunds zu sehen, die sich nicht als schiere Malgelegenheit versteht, sondern zugleich als Anspielung auf die Kunst der Kalligraphie des Fernen Ostens zu sehen ist und sich in diesem Sinne auf die aus dem Geist des Zen-Buddhismus hervorgegangene Praxis der eruptiven Entladung des nach einem Moment der kontemplativen Besinnung spontan über die Bildfläche geführten Pinsels bezieht. „Japanisch“ bzw. „japonistisch“ an dem Gemälde *The bitch and her dog* ist also nicht nur das Sujet an sich, sondern ist auch die Machart dieses Bildes, die, wie so oft auf den japanischen Gemälden von Castelli, mit der kalligraphischen Pinselführung und mit dem verminderten Kolorit eher an eine überdimensionale Tuschzeichnung erinnert als an ein flächendeckend mit bunten Farben geschaffenes Gemälde.

Darüber hinaus weist auch die Komposition dieses Bildes einige Parallelen zu den Darstellungen aus der Kunst des Fernen Ostens auf: etwa die beinahe aperspektivisch erscheinende Hintereinanderstaffelung der seitlichen Selbstporträts, die hier allerdings nicht aus stilistischen Gründen erfolgte, sondern sich aus dem Prinzip der simultanen Zusammenfügung ursprünglich vereinzelt gesehener Bildfiguren ergeben hat, oder die optische Einbindung der Hauptfigur in ein zwar nicht aus architektonischen Elementen gebildetes, stattdessen figürlich besetztes geometrisches Grundgerüst (gemeint ist die rautenförmige Anordnung der Figurengruppe). Auch die Ausschnitthaftigkeit, mit der die figürliche Szene wiedergegeben wurde, findet in der Kunst des Fernen Ostens (insbesondere im japanischen Holzschnitt) ihre unmittelbare ikonographische Entsprechung. Erzielt wird der Eindruck des Ausschnitthaften auf dem Gemälde von Castelli durch die jähe Überschneidung der links außen gezeigten hinteren Bildfigur durch die seitliche Formatgrenze sowie durch das seitliche Versetzen der hintereinander gestaffelten Figuren insgesamt, was für eine optische Unordnung sorgt und für den Eindruck, als wäre die

figürliche Szene der (zentrale) Ausschnitt eines jenseits des Bildes die Hauptfigur umgebenden Rudels. Ausgesprochen „europäisch“ hingegen ist die Plazierung der Hauptfigur im Vordergrund des Bildes und dort in der Mitte, wohingegen die Hauptfigur auf mehrfigurigen Darstellungen der japanischen Holzschnittkunst meist im Mittelgrund erscheint und dort aus dem Zentrum gerückt und auf die eine oder andere Seite geschoben wurde. Auf die Mitte des Bildes ausgerichtete Zentralkompositionen sind bei mehrfigurigen Darstellungen in der traditionellen Kunst des Fernen Ostens kaum anzutreffen. Man begegnet ihnen am ehesten auf einfigurigen Darstellungen. So erweist sich das Gemälde *The bitch and her dogs* als ikonographisches Synthetikon, bei dem europäische und fernöstliche Motive (die Selbstbildnisse des Künstlers in der Aufmachung eines japanischen Bühnenschauspielers), aber auch europäische und fernöstliche Malweisen (siehe hierzu die europäische „wilde“ Malerei unter dem Einfluß der Pinselführung und des Kolorits japanischer Tuschzeichnungen) sowie europäische und fernöstliche Kompositionsprinzipien zu einer neuen ästhetischen Ganzheit verschmelzen.

Zwei Rollen sind es, die Castelli auf *The bitch and her dog* verkörperte, und zwei unterschiedliche Temperamente, die er im simultanen Nebeneinander gleichzeitig repräsentiert. Da sind zum einen die vier „Hunde“, die zugleich als gutgelaunte Sänger in Erscheinung treten. Ihre freudig dargebotene Sangeskunst, ihr inbrünstiger körpersprachlicher Ausdruck und ihre bisweilen keß sich in Szene gesetzten Leiber erzählen von einem unbeeinträchtigten und hingebungsvollen Naturell, mit dem sie sich emphatisch und voller Leidenschaft ihrem Gesang widmen. Sie bilden eine locker zusammengewürfelte Truppe, die die als ebenso treue wie ausgelassene Horde die zentrale Bildfigur umgibt. Von den animalischen Triebkräften, von denen die „Hunde“ der früheren Selbstbildnisse oft durchdrungen gewesen sind, und von der Instinkthaftigkeit der Figuren des Doppelsebstporträts *Zwei Hunde* (Abb. 883) ist hier nur noch wenig geblieben. Überhaupt verhalten sich die Figuren hier tatsächlich kaum noch wie Hunde oder wie andere Tiere, sondern ganz und gar menschlich und mit ihren Körperhaltungen so, wie man es von ambitionierten Sängern kennt, die ihre Lieder durch leidenschaftliche Exaltationen körpersprachlich unterstützen. Trotzdem stehen auch sie für das Seelenleben des Künstlers und seine inneren Affekte, während die zentrale Bildfigur mit ihrer zurückhaltenden und überlegten Art mehr die rationalen Anteile der Persönlichkeit des Künstlers repräsentiert.

Mit neutralem mimischem Ausdruck und leicht zur Seite gewendetem Kopf schaut die zentrale Bildfigur aus ihren Augenwinkeln heraus in den Raum des Betrachters. Dabei blickt sie ihm nicht wirklich entgegen, sondern seitlich an ihm vorbei: aufmerksam, mit kritischer Distanz und verhaltenem körpersprachlichem Ausdruck. Während die Posen der übrigen Bildfiguren überwiegend von ihren Gesängen getragen zu sein scheinen, hat man bei der mittleren Bildfigur eher den Eindruck, sie würde sich und ihre äußere Erscheinung stark kontrollieren. Dabei ist es, abgesehen von der zurückhaltenden Mimik dieser Hauptfigur, nur ein kleines körpersprachliches Detail, das sie so viel ruhiger erscheinen läßt und so viel kontrollierter als die übrigen Figuren: Letztere nämlich haben meist eine ihrer Schulterseiten angehoben, so daß sich eine schräg gestellte Brustachse ergeben hat, die dem Oberkörper den Anschein von Bewegung verleiht. Hinzu kommen die seitlich in die Höhe gereckten Gesichter dieser Bildfiguren, die sie in einer oszillierenden Drehung aus der Körperachse gewendet haben und die ihnen im Zusammenspiel mit dem einen aufgestellten und dem anderen nach unten gewinkelten Knie insgesamt ein Wechselspiel von aufwärts und abwärts gerichteten, nach links und nach rechts sich kehrenden Bewegungen verleihen. Wieviel gemäßigter verhält sich demgegenüber die zentrale Bildfigur: Ihre Schulter und ihre Brustachse sind in der Waagerechten gehalten, die sich zwar infolge der Schrägstellung des Oberkörpers perspektivisch von rechts nach links etwas hebt, körpersprachlich jedoch insgesamt den Eindruck von entspannter Unbewegtheit vermittelt. Ihren Kopf hält diese Figur nicht in die Höhe, sondern gelassen und ohne mimische Exalta-

tionen in der Aufrechten. So strahlt sie Ruhe, Entspanntheit und Gelassenheit aus, mit dem ausgestellten linken Ellbogen aber auch ein gewisses Maß an Selbstsicherheit und an Souveränität. Trotz ihrer überlegenen Gefäßtheit und obschon sie faktisch in vorderster Reihe gezeigt wird, ist diese zentrale Bildfigur doch keine, die sich in den Vordergrund spielt und die übrigen Figuren zu dominieren versucht, vielmehr ist sie eine, die sich in ihrer Kontrolliertheit zurückhaltend und natürlich gibt. Alles in allem, so könnte man zusammenfassen, zeigt dieses Gemälde zwei unterschiedliche Aspekte des Ich von Luciano Castelli: sein rationales, kontrolliertes, selbstdiszipliniertes und überlegtes Wesen in der Mitte und sein leidenschaftliches, hingebungsvolles und stark von emotionalen Affekten getragenes Wesen darum herum.

Auch nach diesen neuerlichen „japanischen“ Selbstporträts beschäftigte sich Castelli mit der Inszenierung seiner selbst als ostasiatische Bildfigur. Dabei entschloß er sich jetzt dazu, statt in die Rolle eines Japaners in die eines Chinesen zu schlüpfen. Die kostümische Aufmachung, die er dabei wählte, unterscheidet sich nicht von der der eben genannten japanischen Selbstporträts. Ähnlich wie in der mittleren Figur des Gemäldes *The bitch and her dogs* (Abb. 884) porträtierte sich Castelli auch auf den *Chinesischen Selbstportraits* mit nacktem Oberkörper und eng anliegender weißer Hose als barfüßige Bildfigur mit weiß gepudertem Gesicht und mit der bekannten schwarzen Haube auf dem Kopf (Abb. 887-890). In dieser Aufmachung sitzt Castelli vor einer motivisch besetzten Kulissenwand am Boden – das linke Bein in seitlich gelegener Position an-, das rechte Bein nach hinten abgewinkelt und sich dabei mit der linken Hand bei ausgestrecktem Arm vom Boden abstützend (Abb. 887 f) oder aber mit in seitlich gelegener Position angewinkeltem rechtem, zur Seite abgewinkeltem linkem Bein und mit selbstbewußt bei ausgestellten Ellbogen auf die Oberschenkel gestemmtten Händen (Abb. 889 f). Im zuerst genannten Fall hat Castelli seinen Kopf kaum merklich nach unten genommen. Dabei blickt er entweder gedankenverloren ins Nichts (Abb. 888) oder hat er seine Augen wie im Zustand kontemplativer Besinnung geschlossen (Abb. 887). Im zweiten Fall hingegen hat er seinen Kopf leicht in die Höhe gereckt und blickt er mit einem Anflug von eitler Überlegenheit selbstbewußt in die Ferne (Abb. 889). Diese Darstellungen wirken ausgesprochen körperbewußt, was sich einerseits in der lasziven Körperhaltung der Bildfigur manifestiert, andererseits durch den Kontrast zwischen der Nacktheit des Oberkörpers und der eng anliegenden weißen Hose bzw. dem weiß gepuderten Gesicht getragen wird.

Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als würde Castelli in seiner Rolle als Chinese mit dem Rücken an der hinter ihm aufragenden Wandfläche lehnen, doch der starke Schlagschatten, den die scharf beleuchtete Bildfigur hinter sich wirft, sowie der räumliche Abstand zwischen der Sitzfläche und der schräg den Bildraum durchmessenden Trennlinie zwischen Boden und Wandfläche geben zu erkennen, daß er sich tatsächlich etwa einen halben Schritt weit von der Kulissenwand entfernt befindet. Insgesamt wurde die Szene so grell ausgeleuchtet, daß – abgesehen von dem schwarzen Schlagschatten – weder Boden und Rückwand noch die Bildfigur selbst schattige Zonen aufweisen. Lediglich der Schlagschatten macht deutlich, wie hell das Licht tatsächlich gewesen ist, mit dem Castelli die Szene für die Herstellung einer fotografischen Motivvorlage ausgeleuchtet hat. Ein weiterer dunkler Streifen entlang des linken Bildrands auf den Gemälden Abb. 888-890 läßt darauf schließen, daß diese Beleuchtung sehr punktuell gewesen ist und im wesentlichen der Bildfigur selbst gegolten hat, die auf diese Weise wie durch das Bühnenlicht eines Theaters beschienen wurde. Der bühnenartige Aufbau der Szene war ein fester Bestandteil des künstlerischen Konzepts dieser „chinesischen“ Selbstporträts. Dabei ging es Castelli darum, sein Selbstbildnis explizit als Rollenselbstporträt auszuweisen: als bewußt arrangierte, publikumsgerichtete und in diesem Zusammenhang wie auf einer Bühne den Blicken des Betrachters dargebotene Selbstinszenierung, die den Künstler im übrigen nicht in einer Rolle als Chinese, sondern in der Rolle eines chi-

nesischen Schauspieler zeigt. Diese doppelte Travestie motivisch zum Ausdruck zu bringen, spielte Castelli in seinen chinesischen Selbstporträts auf den ikonographischen Typus des japanischen bzw. des chinesischen Schauspielerporträts an. Zugleich erinnern diese Darstellungen mit dem manchmal melancholisch wirkenden Blick der Bildfigur auf den europäischen Typus des schwermütigen Pierrot²³⁷. Die Art der schminktechnischen Aufbereitung des Gesichts bezieht sich, wie bereits an früherer Stelle ausgeführt, auf die Tradition der Masken des japanischen Nô-Theaters und der Pekingoper, während das sparsame Outfit der Figur die kostümischen Aufmachungen der Handlungsfiguren des modernen Bühnen- oder Tanztheaters zitiert, wie es sich heute im asiatischen Raum kaum anders präsentiert als in Europa oder in Amerika.

Mit ihren motivischen Anleihen aus der Welt des Theaters sind die *Chinesischen Selbstportraits* deutlich als Rollenselbstporträts gekennzeichnet. Dabei präsentiert sich Castelli dem Betrachter als Schauspieler einer exotischen Rolle, die er vor dem Hintergrund des ebenfalls in Anlehnung an die Bildästhetik des Fernen Ostens auf Pergament ausgeführten Gemäldes *Krieger* (Abb. 906) in eigener Regie übernommen hat. Dieses großformatige Gemälde *Krieger*, auf dem die in ihrer Kostümierung und in ihren Körperhaltungen stark einander ähnelnden, dem militärischen Sujet entsprechend gleichförmig dargestellten Figuren nach dem Vorbild japanischer Stellschirme in perspektivischer Reihung stereotyp neben und hinter einander angeordnet wurden, wurde von Castelli ursprünglich dazu geschaffen, als Kulisse für seine Selbstdarstellungen in der Rolle eines Chinesen zu dienen. Die Travestie, die durch die Inszenierung vor einer japonistischen Kulisse entstanden ist, ist dabei eine doppelte: Castelli „spielt“ einen Schauspieler in chinesischer oder japanischer Aufmachung und tut so, als befände er sich auf einer hell beleuchteten, mit einer figürlichen Kulisse nach hinten abgeschlossenen Bühne. In Wirklichkeit jedoch handelt es sich sowohl bei der Bildfigur als auch bei ihrer räumlichen Umgebung jeweils um ein ebenso ephemeres wie artifizielles, dabei phantasiegeborenes und in diesem Sinne virtuelles Arrangement.

Inhaltlich steht die Rolle des Schauspielers in Annäherung an die Tradition des Schauspieler-, des Artisten- oder des Gauklerporträts metaphorisch für das Selbstverständnis des Künstlers als Außenseiter der Gesellschaft. Als vereinsamter, von einer Scheinwelt umgebener Exot hockt er am Boden und schaut, eingebunden in die selbst erschaffene künstliche Umgebung, gedankenverloren und melancholisch ins Leere (Abb. 888). Zugleich bezieht sich das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Schauspieler aber auch auf seine schöpferische Tätigkeit, mit der er sich und den Betrachter in eine andere Welt entführt. Er tut dies in dem künstlichen Ambiente der Bühne und durch das kontemplative sich hinein Versetzen in seine Rolle (Abb. 887) bzw. durch ausdrucksvolle körpersprachliche Exaltationen (Abb. 889). Dabei erschafft er eine Welt, die beides ist: Spiegel der realen Wirklichkeit und Gegenwelt zur realen Wirklichkeit zugleich:

Spiegel der realen Wirklichkeit ist sie insofern, als sie die räumlichen Verhältnisse des Ateliers von Castelli, im Hintergrund sogar eines seiner zuletzt geschaffenen Werke, zumindest andeutungsweise wiedergibt und sich faktisch auf seine Neigung zum Rollenspiel bezieht, somit empirisch verifizierbare und zugleich autobiographisch begründete Lebenszusammenhänge thematisiert. In diesem Sinne ist auch das Eigenzitat des Gemäldes *Krieger* zu verstehen, mit dem Castelli im Hintergrund explizit auf sein künstlerisches Schaffen anspielt. Die Bildfigur ist trotz des geschminkten Gesichts mit wiedererkennbarer Porträtgenauigkeit wiedergegeben und kehrt unter der exotischen Rolle mit unverstelltem körpersprachlichem Ausdruck ihre tatsächliche innere Gestimmtheit zum Vorschein.

Gegenwelt ist sie insofern, als das Atelier des Künstlers zu einem Theater mit Bühnenlicht und Kulissenwand umgedeutet und die Bildfigur an sich mit ihrer exotischen Kostümierung in diese artifizielle Welt hinein

²³⁷ Thomas Kellein, *Pierrot. Melancholie und Maske*, München 1995.

versetzt wurde. Dadurch aber, daß die aus der realweltlichen Wirklichkeit abgeleitete Gegenwelt als virtuelle Theaterkulisse erkennbar bleibt und nicht den Eindruck erweckt, illusionistisch verplausibilisierte Realität zu sein, dadurch auch, daß sie sich metaphorisch auf die tatsächlichen Verhältnisse von Castelli bezieht (auf sein durch das Motiv des Schauspielers personifiziertes Künstlertum, auf seine durch das Rollenspiel symbolisierte schöpferische Kraft und auf seine durch das Gemälde im Hintergrund stellvertretend repräsentierte Malerei, aber auch auf seine durch das Outfit zum Ausdruck gebrachte Begeisterung für das Exotische usw.), ist diese Gegenwelt der *Chinesischen Selbstportraits* näher an den tatsächlichen Lebensumständen des Künstlers angesiedelt als andere Rollenselbstporträts, mit denen sich Castelli kraft seiner Phantasie in ein anderes Leben hineinversetzt.

So poetisch und so stimmungsvoll die Selbstbildnisse von Castelli in seiner Rolle als Chinese auf den Betrachter wirken mögen, so prosaisch und so wirklichkeitsnah sind sie doch in ihrer letzten inhaltlichen Bedeutung. Auf ihnen setzt sich Castelli mit allem auseinander, was seine Kunst ausmacht: mit der Malerei an sich (siehe hierzu das monumentale Gemälde im Hintergrund), mit seiner Begeisterung für die Kulturen des Fernen Ostens, mit seiner exotischen, nicht selten wie in einem Theaterstück inszenierten Themenwelt, mit den praktischen und situativen Rahmenbedingungen seiner Selbstinszenierungen, mit seinem schauspielerischen Können dabei und mit seinem Hang zum Spielerischen ganz allgemein, aber auch mit dem „wahren Ich“, seinem ernsten, nachdenklichen und sensiblen Wesen, das es ihm ermöglicht, sich mit allen Konsequenzen in die von ihm gewählte Rolle einzufühlen. So sind diese Gemälde, anders als die meisten anderen Rollenselbstporträts von Castelli, nicht zwingend unter dem Aspekt „ein Maler träumt sich“ zu sehen, sondern verstehen sich vor allem als eine Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst. Sie können als künstlerisches Manifest verstanden werden und zählen ungeachtet der stilistischen Blüte, zu der Castelli auf diesen Darstellungen gelangt ist, in diesem Sinne mit zu den bedeutendsten Werken seiner Kunst der 80er Jahre.

Stärker noch, als die *Chinesischen Selbstportraits* mit der Darstellung einer am Boden hockenden Bildfigur, befassen sich die etwa zur gleichen Zeit als Kopf- oder Büstenporträts geschaffenen, manchmal als „japanische“, manchmal als „chinesische“ Selbstbildnisse betitelten Rollenselbstporträts von Castelli mit der Befragung des Ich des Künstlers. Sie zeigen sein Porträt aus schonungsloser Nahansichtigkeit und sind mit ihren monumentalen Formaten und dem bildauswärts gerichteten Blick von einer starken physischen und psychischen Präsenz (Abb. 895-897). Dabei kommt es oft zu einer eigentümlichen Verkehrung des Beziehungsverhältnisses zwischen Bildfigur und Betrachter, der seinerseits selbst mindestens ebenso intensiv, wie er das Gemälde studiert, von dem Porträtierten angesehen wird: durchdringend, skeptisch und mit analytischer Schärfe. Andererseits stellt sich die Frage, wem Castelli auf diesen Bildern eigentlich so skeptisch entgegen sieht: dem Betrachter seiner Werke oder sich selbst, den er wie ein Foto von sich bzw. wie sein eigenes Spiegelbild studiert.

Vorausgegangen ist diesen Selbstporträts eine Serie fotografischer Selbstinszenierungen, die Castelli in seiner Aufmachung als „japanischer“ bzw. als „chinesischer“ Schauspieler in seinem Berliner Atelier aufgenommen hat (Abb. 898-904). Auf einigen dieser Aufnahmen erkennt man im Hintergrund an der weiß getünchten Wand und zu drei Vierteln mit rotem Seidenpapier vor Verschmutzung geschützt eines der Gemälde aus der Reihe der *Chinesischen Selbstportraits*. Die Fotos selbst zeigen Castelli in seiner Aufmachung als „japanischen“ oder als „chinesischen“ Schauspieler mit nacktem Oberkörper. Sein Gesicht ist weiß gepudert, die Lippen sind rot geschminkt und die Augen schwarz umrandet. Seine halblangen schwarzen Haare werden mit einem weißen Stirnband aus dem Gesicht gehalten. Die Unschärfen im Hintergrund lassen darauf schließen, daß die Fotos aus unmittelbarer Nähe aufgenommen wurden. Dazu hatte Castelli die Kamera auf ein Stativ montiert und dort unter der Zuhilfenahme eines Fern- bzw. Selbstausslösers bedient. Die Aufnahmen, die dabei entstanden sind, geben

die Büste des Künstlers in einem engen Ausschnitt wieder. Oft nimmt sein Kopf die gesamte Höhe dieser Fotos ein, während die Schultern bzw. der nackte Oberkörper der Figur durch den unteren Bildrand, teilweise auch durch die seitlichen Formatgrenzen jäh überschritten werden. Meist wird das Gesicht im halben Profil nach links oder nach rechts, gelegentlich auch streng von der Seite wiedergegeben. Frontale Ansichten sind eher selten. Meist ist das Antlitz von Castelli zur Hälfte in Schatten getaucht, was dadurch zustande kam, daß der Künstler für seine Aufnahmen auf die Verwendung künstlichen Strahler- oder Blitzlichts verzichtet hat. Stattdessen nutzte er die natürlichen Verhältnisse des hellen, durch das große Atelierfenster in den Raum fallenden Tageslichts. Dazu begab er sich so neben oder schräg vor das große Atelierfenster, daß eine Hälfte seines Gesichts von dem einfallenden Tageslicht getroffen und die andere Gesichtshälfte dunkel abgeschattiert wurde. Meist zeigen die Fotos das Porträt nicht in der Mitte des Bildes, sondern nach rechts, öfter hingegen nach links an den seitlichen Bildrand gerückt. Nicht selten kommt es am linken Bildrand zu einer jäh motivischen Überschneidung, was von Castelli in Anlehnung an die Kompositionsprinzipien der Kunst des Fernen Ostens ganz bewußt so konzipiert wurde.

Die Breite der in aller Regel querformatig aufgenommenen Fotos bringt es mit sich, daß neben dem Kopf bzw. der Büste Platz genug geblieben ist, die räumliche Umgebung wiederzugeben. Dort dominieren schwarze, weiße und rote Elemente und mit ihnen jene Farben, die Castelli in Anlehnung an das Kolorit fernöstlicher Tuschzeichnungen von Anfang an für seine „japanischen Selbstporträts“ verwendet hatte und die auch jetzt seine „japanischen“ und „chinesischen“ Selbstporträts beherrschen sollten. Dabei erkennt man außer der weiß getünchten Atelierwand und dem hellen Licht des Fensters auf einigen Aufnahmen einen großflächig über den Hintergrund gespannten weißen (Baumwoll-)Vorhang, ferner die schwarzen Sprossen des am seitlichen Bildrand motivisch angeschnittenen Atelierfensters und den schwarzen Holzrahmen des an die Wand gelehnten *Chinesischen Selbstporträts* sowie schließlich als rote Elemente das im Hintergrund zu drei Vierteln das *Chinesische Selbstportrait* zudeckende rote Seidenpapier und als Rahmung des großen Atelierfensters einen im oberen Bereich stark gebauschten, in der Mitte gerafften und schließlich faltig nach unten fallenden roten Vorhang. Wieder einmal zeigt sich, daß Castelli seine Selbstaufnahmen bis ins Detail organisiert und er nicht nur sein eigenes Outfit, sondern auch die räumliche Umgebung, in der er sich fotografierte, mit großer Sorgfalt arrangiert hat.

Die Gemälde, die Castelli nach diesen Selbstaufnahmen schuf, geben ihn in einem engeren motivischen Ausschnitt wieder, als es durch die Fotos vorgegeben war (vgl. hierzu etwa Abb. 897 mit Abb. 898, oder Abb. 896 mit Abb. 903). Der Kopf wurde auf ihnen monumental ins Bild gesetzt und nicht selten jäh vom oberen und unteren bzw. von den seitlichen Bildrändern überschritten. Auf diese Weise ergab sich nicht nur der Eindruck eines spontan gesehenen, schnappschußartig festgehaltenen Ausschnitts aus einem weiter reichenden szenischen Ganzen, sondern auch der von einer intimen räumlichen Nähe zwischen Bildfigur und Betrachter sowie – gestützt durch den intensiven Blick, den der Porträtierte dem Betrachter entgegen bringt, und gestützt durch das überlebensgroße Bildformat, auf dem sein Gesicht dem Betrachter vor Augen geführt wird – der Eindruck einer starken physischen Präsenz. Beinahe scheint es, als würde Castelli mit seiner charismatischen Ausstrahlung aus der zweidimensionalen Bildfläche in den Realraum des Betrachters reichen, was durch die ebenso breite wie schwungvolle Pinselführung und durch die satte Farbigkeit dieser durch den Kontrast von Schwarz und Rot auf weißem Grund dominierten Gemälde seine gestalterische Unterstützung findet. Auch die grauen Abschattierungen des von einem hellen Streiflicht seitlich beschienenen Antlitzes und die daraus sich ergebende plastische Durchbildung des Gesichts tragen dazu bei, den Porträtierten das Bildgeviert überwinden und ihn in den Realraum des Betrachters hinein wirken zu lassen – und dies, obschon auf manchen Darstellungen, gegenüber den

Formatgrenzen etwa um eine Handbreite eingerückt, mit Ölkreide ostentativ ein schmaler farbiger Rahmen gesetzt wurde, den die Figur mit ihrer übergreifenden gestalterischen Behandlung allerdings ebenso überwindet wie die Formatgrenzen selbst (Abb. 897).

Auf dem *Japanischen Selbstportrait* Abb. 907 wurden das milde Grau der Schattenbereiche innerhalb des weiß gepuderten Gesichts sowie das Rosa des Inkarnats durch ein goldgelb schimmerndes, in der Region des Kehlkopfs sowie unterhalb des Auges naß in naß mit schwarzer Farbe abgeschattiertes Ocker ersetzt, das diesem Gemälde stärker als den übrigen Bildern dieser Serie den Eindruck von einer gesteigerten Buntheit verleiht. Der Anschein der physischen, psychologischen und gestalterischen Überwindung des Bildraums ist auf diesem Gemälde allerdings weniger ausgeprägt. Stattdessen bietet sich der Porträtierte den Blicken des Betrachters mit dynamisch bewegtem körpersprachlichem Ausdruck dar. Schwelgerisch, tagträumerisch und mit geradezu tänzerischer Grazie hat er sich, scheinbar ohne die Anwesenheit des Zuschauers zu bemerken, selbstverliebt und voller Hingabe in seine Rolle als japanischer Schauspieler (oder Tänzer) vertieft. Dabei scheint es, als wäre er mit seinen Gedanken in eine völlig andere Welt abgetaucht: in eine Welt, die alleine in der Phantasie des Porträtierten existiert und für den Betrachter unsichtbar geblieben ist. Lediglich die Aufmachung der Bildfigur sowie einige sparsam eingesetzte „japonistische“ Anklänge im Hintergrund, die indessen so vage ausgefallen sind, daß sie nur von einem eingeweihten Betrachter gelesen werden können, lassen darauf schließen, daß die Traumwelt, in die sich Castelli hier begeben hat, eine ostasiatische Traumwelt ist – eine japanische, wie uns der Bildtitel verrät, bzw. eine chinesische, wie die Titel anderer Darstellungen dieser Reihe zur Auskunft geben (Abb. 897).

Die japanischen Anklänge dieses Selbstporträts belaufen sich, ungeachtet der fernöstlichen Aufmachung der Bildfigur, im Ikonographischen auf das links außen im Hintergrund angedeutete motivische Selbstzitat des Gemäldes *Krieger* (Abb. 906), aus dem bereits für das Bildnis *Chinesisches Selbstportrait 1* ebenfalls im Hintergrund und gleichermaßen links außen eine Figur entlehnt wurde (Abb. 888), sowie auf die große rote Fläche rechts oben, die motivisch auf die zu drei Vierteln mit rotem Pergamentpapier erfolgte Abdeckung eben jenes im Hintergrund an die Wand gehängten Gemäldes *Chinesisches Selbstportrait 1* zurückgeht (vgl. hierzu 1488) und die durch ihren Kontrast zur schwarzen Farbe auf weißem Grund im Sinne einer abstrakten, farbsymbolisch aus der japanischen Landesfahne hervorgegangenen, farbkompositorisch von rot akzentuierten schwarzen Tuszeichnungen abgeleiteten Gestaltung dem Künstler motivische und gestalterische Anspielung genug ist, auf die fernöstlichen Bedeutungszusammenhänge des Gemäldes hinzuweisen. Sie belaufen sich ferner auf die scheinbar eilig dahin geworfene Pinselführung, deren expressive Kraft auf die Ausdruckssprache der japanischen Tusmalerei und der Kunst der Kalligraphie anspielt und sich hier in Anlehnung an die Malerei des *Action Painting* gestisch verselbständigt zu haben scheint. Insbesondere in den mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführten Teilen wird diese nicht nur ikonographisch, sondern vor allem gestalterisch erfolgte Anspielung auf die Kunst des Fernen Ostens wirksam. Ähnliche japanische Anklänge lassen sich auch auf den übrigen Darstellungen dieser Reihe beobachten, etwa auf dem Gemälde *Chinesisches Selbstportrait* Abb. 897 mit der wieder rechts außen gezeigten roten Hintergrundfläche und der gleichermaßen kalligraphisch aufgelösten gestalterischen Behandlung der Farbe oder etwa auf dem Gemälde *Japanisches Selbstportrait* Abb. 896 mit dem dynamisch bewegten Rhythmus der Haare, dem erneut überwiegend durch den Kontrast von Schwarz und Rot auf weißem Grund getragenen Kolorit und der dem Geist des Zen-Buddhismus verpflichteten Einfachheit des Motivs an sich und seiner gestalterischen Umsetzung.

Der Vergleich des Gemäldes *Japanisches Selbstportrait* Abb. 907 mit seiner fotografischen Vorlage zeigt aber noch ein Weiteres, das für die Reihe der japanischen oder chinesischen Kopf- und Büstenselbstporträts ty-

pisch ist und zugleich für den Umgang des Künstlers mit den fotografischen Motivvorlagen. Deren szenische Gegebenheiten übertrug Castelli nämlich nicht in sklavischer Nachahmung sämtlicher Details in den Bereich der Malerei, sondern er modifizierte sie auf seinen Bildern gemäß wahrnehmungspsychologischer und inhaltlicher bzw. gestalterischer und kompositionsästhetischer Zielsetzungen mit geradezu spielerischer Leichtigkeit. Da ist als erstes die Bildgröße zu nennen, die den kleinen fotografischen Abzug ins überlebensgroße Format transponiert. Aus dieser Monumentalisierung ergab sich eine Intensivierung der Erscheinungswirkung der Bildfigur an sich und eine Steigerung der Ausdruckskraft ihrer inneren Gestimmtheit. So trägt sie insgesamt zu einer stärkeren psychologischen Ausstrahlung des Porträtierten bei, der mit seinem Charisma bis in die Seele des Betrachters vorzudringen scheint (Abb. 897). Als zweites wäre die Verengung des Bildausschnitts zu nennen, die einerseits als Konzentration des Künstlers auf die Person des Porträtierten zu deuten ist, andererseits erneut die Intensivierung der Erscheinungswirkung des Porträtierten und seiner suggestiven Ausstrahlung auf den Betrachter zur Folge hat (Abb. 896). Als Drittes, und dies gilt speziell für das Gemälde Abb. 907, in ähnlicher Weise aber auch für das Bildnis Abb. 896, scheute Castelli nicht davor zurück, das fotografisch inszenierte Bildmotiv in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiederzugeben, was entscheidende wahrnehmungspsychologische Veränderungen zur Folge hat, die sich auf das emotionale Beziehungsverhältnis zwischen Bildfigur und Betrachter beziehen. Gemäß einer den europäischen Sehgewohnheiten entsprechenden, von links nach rechts folgenden Leserichtung wird eine im Profil oder, wie hier, im halben Profil nach links wiedergegebene Bildfigur im Sinne eines bildeinführenden Repoussoirmotivs als Identifikationsfigur aufgefaßt – als eine Figur, die den Blick des Betrachters aufnimmt und in die Mitte des Bildes lenkt, als Figur aber auch, mit der der Betrachter empatisch mitfühlt und die ihn dazu einlädt, sich emotional in sie hinein zu versetzen. Eine im Profil oder im halben Profil nach rechts gezeigte Bildfigur hingegen läuft der konventionellen Leserichtung des Betrachters zuwider. Sie wird als fremd und unnahbar wahrgenommen, als unzugänglich und als jemand, der sich dem Betrachter konfrontativ entgegen stellt. Eine von links nach rechts gezeigte Bildfigur ist eine, zu der sich der Betrachter in einer gewissen emotionalen Seelenverwandtschaft sieht, eine von rechts nach links gezeigte Bildfigur hingegen ist eine, die vom Betrachter eher antipodisch wahrgenommen wird.

Mit diesen wahrnehmungspsychologischen Implikationen beginnt Castelli auf seinen japanischen und chinesischen Selbstbildnissen von 1986 förmlich zu spielen. Auf dem Gemälde Abb. 896 wirkt er wie ein unnahbarer Fremder, der dem Betrachter mit kritischer Distanz aufmerksam entgegen sieht. Sein Wesen wirkt rational und kühl. Auf der fotografischen Vorlage zu diesem Gemälde hingegen, die das Ursprungsmotiv in einer von links nach rechts sich entwickelnden Leserichtung wiedergibt, wirkt Castelli emotionaler und affektbetonter (Abb. 903). Ähnlich wie auf dem Foto Abb. 898 und auf dem nach dieser Aufnahme seitenentsprechend geschaffenen Selbstbildnis Abb. 897 scheint der im halben Profil nach rechts Porträtierte auch auf dem Foto Abb. 903 im Verhalten und im körpersprachlichen Ausdruck stärker von seiner inneren Gestimmtheit geleitet zu sein als von seiner rationalen Vernunft. Das Selbstbildnis Abb. 897 betont die emotionale Seite des Ich des Künstlers, das Selbstbildnis Abb. 896 hingegen eher seine Fähigkeit zum rationalen Kalkül. Daß es sich bei beiden Darstellungen um Rollenselbstporträts handelt, leistet dieser mentalen Dichotomie keinen Abbruch. Castelli verstand sein Rollenspiel nicht als ein Verstecken des Ich hinter einer exotischen Maske, sondern – ganz im Gegenteil – als eine Möglichkeit der Entdeckung des Ich und seiner unterschiedlichen Facetten. Wie sorgfältig der Künstler die wirkungspsychologischen Unterschiede einer von links nach rechts gegenüber einer von rechts nach links gesehenen Bildfigur durchdacht hat, zeigt das *Japanische Selbstportrait* Abb. 907. Um den Betrachter erkennen zu lassen, daß es sich bei der Gestaltung im Hintergrund um ein motivisches Zitat des in weiten Bereichen mit ro-

tem Papier zugedeckten Gemäldes *Chinesisches Selbstportrait 1* (Abb. 888) handelt, wurde der Ausschnitt dieses Bildes (und mit ihm die Darstellung des Hintergrunds überhaupt) in Entsprechung zu den motivischen Vorgaben des Fotos Abb. 902 in jener seitlichen Entsprechung wiedergegeben, in der es kurz zuvor gemalt und wenig später auf der fotografischen Selbstinszenierung abgelichtet wurde. Das vor diesem Hintergrund gezeigte Selbstbildnis des Künstlers hingegen wurde auf dem Gemälde gegenüber der fotografischen Motivvorlage in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben, die Castelli hier gewählt hat, um dem Porträt eine affektbetonte Erscheinungswirkung zu verleihen und um den Betrachter eine stärkere emotionale Beziehung zur Bildfigur entwickeln zu lassen. So verkehrte Castelli die fotografische Motivvorlage nicht einfach in ihr spiegelbildliches Gegenteil, sondern verwandelte er lediglich das Porträt an sich in sein seitenverkehrtes Spiegelbild, nicht aber das Motiv des mit rotem Pergamentpapier zu drei Vierteln bedeckten Gemäldes, vor dessen Hintergrund er sich im Sinne einer realen räumlichen Umgebung befindet.

Die Persönlichkeit, die Castelli auf den japanischen und chinesischen Kopf- bzw. Büstenporträts von 1986 schildert, ist jener der *Chinesischen Selbstportraits* als am Boden hockende Bildfigur ganz ähnlich. In beiden Fällen handelt es sich um die Darstellung eines ernst gestimmten Wesens, das sensibel erscheint und aufmerksam (Abb. 896), melancholisch gestimmt bisweilen (Abb. 897), und sich selbstvergessen, manchmal geradezu schwärmerisch sich seine exotische Rolle versetzt (Abb. 907). Mit Ausnahme des zuletzt genannten Selbstbildnisses Abb. 907 blickt Castelli auf diesen Kopf- oder Büstenselbstporträts jedoch anders, als auf den *Chinesischen Selbstportraits*, dem Betrachter unmittelbar entgegen. Durch diesen Blickkontakt intensiviert sich das Beziehungsverhältnis zwischen Bildfigur und Betrachter und scheint es, als trete Castelli mit dem Betrachter in einen fiktionalen Dialog, wobei – es wurde oben bereits angesprochen – nicht nur der Betrachter die Bildfigur, sondern umgekehrt auch die Bildfigur den Betrachter ansieht. Es stellt sich ein Prozeß des gegenseitigen Beobachtens, Studierens, Durchleuchtens oder auch Hinterfragens ein. Zugleich gilt der Blick des Porträtierten nicht nur dem Betrachter, sondern – wie bei einem Blick in den Spiegel – zugleich auch sich selbst. In dieser Wechselseitigkeit, die sich ambivalent auf den Betrachter und den Künstler zugleich bezieht, unterscheiden sich die japanischen und chinesischen Kopf- und Büstenselbstporträts von 1986 gegenüber den ganzfigurigen *Chinesischen Selbstportraits*, die wegen ihres Beziehungsverhältnisses zwischen Bildfigur und Betrachter als „Anschauungsbilder“ (nämlich vom Betrachter angeschauten Darstellungen) bezeichnet werden können, während die etwas später geschaffenen chinesischen und japanischen Kopf- und Büstenselbstporträts als „Dialogbilder“ (nämlich vom Betrachter angeschauten und zugleich umgekehrt von der Bildfigur auf den Betrachter gerichtete Bilder) zu bezeichnen wären.

Wiewohl sich beide Serien, die beinahe ganzfigurig angelegten *Chinesischen Selbstportraits* und die japanischen und chinesischen Kopf- oder Büstenselbstporträts, als Rollenselbstporträts verstehen, geben sie doch mehr von dem wahren Ich des Künstlers preis als von dem Charakter der Rolle an sich. Sie erzählen von einem ernsten, zurückhaltenden Wesen, das sich manchmal voller leidenschaftlicher Hingabe, meist aber eher besonnen und grüblerisch, mit einer Tendenz zum Melancholischen bisweilen, mit sich selbst beschäftigt. Nicht nur ein latenter Narzißmus, auch eine gewisse Schwermut ist diesen Bildern zu eigen, die zum einen in der Rolle an sich begründet ist, sich zum anderen aber auch auf des Künstlers Selbstverständnis als Außenseiter der Gesellschaft bezieht und als einer, der sich mit seiner Phantasie vor dem Hintergrund seiner Bilder in eine andere Welt hinein träumt. Dieses Träumen ist nicht als Realitätsflucht zu sehen, sondern als ein Versuch, auf spielerischem (genauer gesagt auf schauspielerischem) Wege mehr über sich selbst zu erfahren und im realweltlichen Alltag verborgen gebliebene Seiten des Ich zu entdecken. Diese Bilder versuchen, einen Blick hinter die Oberfläche der Per-

son von Luciano Castelli zu geben, *a look behind the screen*, wie er es im Herbst 1986 anlässlich einer Ausstellung dieser Gemälde als Arbeitstitel formulierte²³⁸. Sowohl das gedankliche sich hinein Versetzen in die Rolle, erst recht aber das in entsprechender kostümischer Aufmachung vor einer ostasiatischen Kulisse tatsächlich aufgeführte Rollenspiel, schließlich die Selbstfotografie des Künstlers in der betreffenden Rolle und zu guter Letzt das gemalte Bild an sich sind auf unterschiedliche Weise (und mit unterschiedlichen virtuellen Realitätsebenen) bewerkstelligte Versuche des Künstlers, sich und dem Betrachter diesen Blick hinter die Oberfläche seiner selbst zu gewähren und so zu vertieften Kenntnissen über das wahre Wesen des Künstlers und seiner Persönlichkeit zu gelangen.

Nicht so sehr stilistisch, wohl aber durch ihre farbliche Behandlung nimmt eine weitere Reihe von Selbstporträts von 1986 eine Sonderstellung im Rahmen der japanischen und chinesischen Selbstbildnisse ein: eine Reihe, die nicht als eigenständige Serie, sondern parallel zu den anderen ostasiatischen Selbstporträts geschaffen wurde und die aufgrund ihrer ikonographischen Entsprechungen den betreffenden Werkgruppen relativ leicht zuzuordnen ist. Es handelt sich dabei um solche Selbstporträts, auf denen das Inkarnat der Bildfigur nicht in Rosa oder in Grau und Weiß wiedergegeben wurde, sondern in jenem lichten Ocker, das sich als Farbwert bereits auf dem *Chinesischen Selbstportrait* Abb. 890 angekündigt hat.

Die meisten Gemälde dieser Reihe stammen aus der Phase der Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als am Boden sitzender Schauspieler (Abb. 887 ff.). So variiert etwa das Gemälde Abb. 890 das Motiv des *Chinesischen Selbstportraits 3* (Abb. 889). Allerdings gibt es die Figur in einem deutlich enger gefaßten, überdies vom Quer- ins Hochformat übertragenen Ausschnitt wieder, der den Blick des Betrachters näher an die Figur heranrückt und stärker auf sie konzentriert. Infolge des verengten Bildausschnitts ist von den Kriegern im Hintergrund kaum noch etwas zu erkennen. Die wenigen Anspielungen auf dieses Gemälde sind mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe so rudimentär angedeutet, daß sie kaum mehr als solche zu identifizieren sind und statt gegenständlich gemeinter Pinselbewegungen eher wie abstrakte Rhythmen erscheinen. Alleine die links außen dem Bildrand parallel verlaufenden schwarzen Pinselzüge sowie deren horizontale Entsprechungen entlang des oberen Bildrandes werden im Zusammenspiel mit dem großen Schatten, den die Figur auf die weiße Wandfläche wirft, folgerichtig als Schattenbereiche erkannt, wobei die obere Schattenzone eine kompositorisch begründete Erfindung des Künstlers ist, die mit den ursprünglichen motivischen Gegebenheiten dieser Szene nichts zu tun hat. Diese Schattenlinie entlang des oberen Bildrandes korrespondiert mit der ebenfalls in schwarzer Farbe entlang des unteren Bildrandes links gezogenen Waagerechten, die ihrerseits den Boden bezeichnet, und schließt, ähnlich wie die Waagerechte am unteren Bildrand, die Komposition in ihrer Gesamtheit als motivischer Ausschnitt entlang der Formatgrenze optisch ab.

Durch die Rahmung der Bildfigur mit schwarzen Schatten entsteht der Eindruck, als wäre der chinesische Schauspieler jetzt noch enger durch das Bühnenlicht ins Visier genommen. Sie trägt gemeinsam mit dem verengten Bildausschnitt mit dazu bei, den Blick des Betrachters ganz auf die Figur zu konzentrieren und deren räumliche Umgebung als weniger bedeutsames motivisches Beiwerk wahrzunehmen. Die Bildfigur selbst blickt, nicht anders als die Figur des *Chinesischen Selbstportraits 3*, mit ausgestellten Ellbogen und herausfordernd in die Höhe genommenem Kopf herrisch und selbstbewußt in die Ferne. Dabei wirkt sie mit ihrem ernsten Gesichtsausdruck geistesabwesend und so, als würde sie nicht einem konkreten Ziel entgegen, sondern gedankenverloren ins Leere schauen. In ihrer physischen Präsenz und in ihrem körpersprachlichen Ausdruck unterscheidet sie sich kaum von der Figur des *Chinesischen Selbstportraits 3*. Alleine der szenische Kontext der vor einer

²³⁸ Raab Galerie Berlin (Hrsg.), *Luciano Castelli. A look behind the screen*, Berlin 1986.

„chinesischen Kulisse“ gezeigten Bildfigur ist auf dem zuvor entstandenen Gemälde offensichtlicher, so daß die Bedeutung des Porträtierten als das Bildnis eines Schauspielers dort deutlicher zu erkennen ist als hier. Das weiß gepuderte Gesicht wurde mit weißer und hellgrauer Farbe wiedergegeben, das Inkarnat der Figur hingegen in lichtem Ocker, das an den hellen Partien des Körpers ausgespart geblieben ist oder aber zusätzlich mit Weiß überarbeitet wurde. Dabei zeigt sich, daß auf dem hier in Rede stehenden Gemälde mehr und ausgeprägter helle Partien auf dem Oberkörper der Bildfigur zu sehen sind als auf dem *Chinesischen Selbstportrait 3*. Umgekehrt wurden die schattigen Bereiche, die auf dem *Chinesischen Selbstportrait 3* mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe angedeutet wurden, hier mit fast trockenem Pinsel über die Bildfigur gezogen, so daß sie als nur noch zarter Schimmer erscheinen. Die plastische Erscheinung der Bildfigur ist gegenüber dem *Chinesischen Selbstportrait 3* zwar insgesamt nicht vermindert, doch wurde sie statt überwiegend durch entsprechende Abschattierungen im Bereich der Dunkelzonen der Körperoberfläche kenntlich gemacht zu werden jetzt überwiegend durch farbliche Aufhellungen der lichtbeschiedenen Bereiche des Körpers definiert.

Obschon das *Chinesische Selbstportrait* Abb. 890 infolge des verengten Bildausschnitts und der lediglich rudimentär angedeuteten Darstellung der Kulisse im Hintergrund den schauspielhaften Zusammenhang des Bildmotivs an sich nur noch ansatzweise zu erkennen gibt (nämlich durch die kostümische Aufmachung der Bildfigur, durch ihr charakteristisch geschminktes Gesicht und durch das jetzt allerdings enger die Figur beleuchtende Rampenlicht), zeigt sich Castelli hier ebenfalls in seiner Rolle als Schauspieler. In welchem erzählerischen Zusammenhang diese Rolle steht, läßt sich an dem Gemälde allerdings nicht ablesen. Alleine, daß es eine eher ernste Rolle ist, kann aus dem Gesicht der Bildfigur geschlossen werden. Die Mandarin-Haube und die herrische Pose geben zu erkennen, daß die verkörperte Person einen hohen gesellschaftlichen Rang inne hat. Gleichwohl verhält sie sich, wie die meisten anderen Figuren der chinesischen oder japanischen Rollenselbstporträts von Castelli auch, eher passiv – dialogisch zwar in ihrer exaltierten Pose, doch nicht in ein aktives, unmittelbar auf dem Bild ablesbares Handlungsgeschehen eingebunden.

Ähnlich verhält es sich auch auf dem *Chinesischen Selbstportrait* Abb. 894, auf dem die Bildfigur abermals mit spitz ausgestellten Ellbogen und weit nach vorne gebeugtem Oberkörper wiedergegeben wurde. Anders allerdings, als auf dem zuvor genannten Selbstbildnis, sitzt Castelli in seiner Aufmachung als Schauspieler hier dem Betrachter frontal gegenüber. Mit weit aufgerissenen Augen späht er aus dem Bild heraus in den Realraum des Betrachters. Dabei schaut er ihm jedoch nicht unmittelbar entgegen, sondern über dessen rechte Schulter hinweg in die Ferne. Der körpersprachliche Ausdruck der Bildfigur wirkt neugierig und offensiv, beinahe konfrontativ dabei, jedoch mit den weit aufgerissenen Augen und dem staunenden Gesichtsausdruck zugleich auch ängstlich und so, als würde sie innerlich durch das, was sie jenseits des Bildraumes zu sehen bekommt, in Unruhe versetzt werden. Dieses Rollenselbstporträt ist eine jener Darstellungen, die den Bildraum durch die wirkungspsychologische Überschreitung der „ästhetischen Grenze“ (Michalski) zum Realraum des Betrachters ins Verhältnis setzen und so eine dialogische Wechselbeziehung zwischen Bildfigur und Betrachter in Gang setzen.

Solch eine Wechselbeziehung zwischen der Bildfigur und dem Betrachter hat sich auch auf dem *Chinesischen Selbstportrait* Abb. 893 ergeben. Dort zeigt sich Castelli zwar nicht in frontaler Vorderansicht, sondern im Profil nach rechts, doch zielt sein Blick gleichermaßen in den Realraum des Betrachters. Dabei schaut er weit nach rechts in die Ferne. Interessant an diesem Rollenselbstporträt ist, daß es die Bildfigur in einem zwar noch immer nicht aktiven, doch zumindest ansatzweise betriebsam erscheinenden Handlungszusammenhang wiedergibt. Sie ist mit angewinkelt am Körper gehaltenem rechtem und leicht nach vorne ausgestelltem linkem Bein tief in die Hocke gegangen, beugt ihren Oberkörper weit nach vorne und hält in ihren Händen ein goldenes

Schwert, daß sie sich über ihre linke Schulter gelegt hat. In ihrer wehrfähigen, sich duckend am Boden haltenden Bewegung wirkt die Figur wie aus einem übergeordneten Handlungsablauf heraus gesehen, dessen dramaturgischer Zusammenhang dem Betrachter allerdings erneut verschlossen bleibt. Das Bildnis zeigt Castelli nicht nur in seiner Aufmachung als Schauspieler, sondern tatsächlich in der Ausübung einer seiner Rollen. Jedoch geht es dabei nicht um die Rolle als solche, nicht um den Titel und den Charakter des gerade aufgeführten Bühnenstücks, sondern um die Schauspielerei als solche und um die Fähigkeit des Künstlers, sich in seine Rolle einzufühlen und mit schauspielerischen Können der gegebenen Bühnenfigur Leben einzuhauchen.

Mit der Darstellung eines seine Rolle spielenden Bühnenartisten steht das hier genannte Selbstbildnis ganz in der Tradition japanischer Schauspielerporträts, auf denen der Porträtierte gleichermaßen in der Ausübung einer seiner Rollen dargestellt wird. Darüber hinaus bezieht sich auch die kostümische Aufmachung der Bildfigur und deren aus der Mitte heraus auf die rechte Seite geschobene Plazierung auf ostasiatische Bildtraditionen. Daß die Figur im unmittelbaren Vordergrund dargestellt wird, gehört zwar auch in anderen thematischen Zusammenhängen zu den typischen Merkmalen der Bilder von Castelli, doch wurde diese Vordergrundposition hier ganz bewußt als Anspielung auf die Kunst des Fernen Ostens eingesetzt. So gesellen sich auf dem hier in Rede stehenden Selbstbildnis – ebenso übrigens, wie auf fast allen japanischen und chinesischen Selbstporträts von Castelli und wie auf vielen anderen Bildern auch – zu dem thematischen und ikonographischen Japonismus zugleich auch einige gestalterische Aspekte, deren Ursprung in der Kunst des Fernen Ostens, teilweise in der Tuschmalerei, überwiegend jedoch im Holzschnitt zu finden sind. Zu diesen gestalterischen Aspekten gehören insbesondere die Betonung der Linie, die das Motiv im Umrißlinienstil wiedergibt, ferner das auf wenige Farben reduzierte, unter der großzügigen Aussparung des weißen Bildgrunds in zarten Valeurs aufgetragene Kolorit und schließlich die expressive, gestisch bewegte, mit ihren Rhythmen ins Kalligraphische überspielende Pinselführung. Auch die Verwendung von Blattgold als eigenständigem Farbwert ist eine Anspielung auf die Bildästhetik des Fernen Ostens, wenngleich es dort meist Wohn- und Gebrauchsgegenstände gewesen sind (Stellschirme beispielsweise), die großflächig mit Blattgold unterlegt wurden.

Was der traditionellen japanischen und chinesischen Kunst allerdings weitestgehend fremd ist, ist eine durch Licht und Schatten erzeugte Plastizität der Bildfigur bzw. eine durch ausgedehnte Schlagschatten erzeugte Tiefenräumlichkeit. Wohl reichen auch die Selbstbildnisse von Castelli mit ihren bildflächenparallel angeordneten Wandfeldern (auch dies ein Element aus der Kunst des Fernen Ostens) nicht wirklich in die Tiefe des Bildraums, doch sind die Schlagschatten, die die Figuren auf den Boden und/oder auf die Wandfläche werfen, durchaus als die Flachheit des Bildraums überwindende, in diesem Sinne tiefenräumliche Effekte zu deuten, die die Abstände der einzelnen Bildgegenstände (hier der Abstand zwischen Bildfigur und Wandfläche) klar definieren. Sehr wohl in der Tradition der Ikonographie ostasiatischer Bilder steht hingegen die Position der Wandfläche, die den szenischen Ausschnitt bildflächenparallel nach hinten abschließt. Durch deren Nähe zur Bildvorderkante weist sie den Bühnenraum als schmale Zone aus, wie sie in ihrer geringen tiefenräumlichen Entfaltung als Aktionsraum der Bildfigur(en) insbesondere für die japanische Kunst charakteristisch ist.

Stilistisch unterscheidet sich das *Chinesische Selbstportrait* Abb. 893 kaum von dem Selbstbildnis Abb. 894 und nur unwesentlich von dem *Chinesischen Selbstportrait* Abb. 890. Die Figur wurde teilweise mit Ölkreide, teilweise mit dem Pinsel in schwarzer Farbe konturiert und das Inkarnat mit breitem Pinsel in lichtem Ocker ausgeführt, welches seinerseits dünnflüssig und transparent aufgetragen sowie mit halb trockenem Pinsel schwarz abgeschattiert wurde. Das weiß gepuderte Gesicht wurde mit weißer Farbe wiedergegeben, die im Bereich der schattigen Partien ins Graue überspielt. Die weiße Hose blieb in ihrem Binnenbereich gestalterisch weitest-

gehend ausgespart. Einige locker verteilte Tupfen aus Blattgold suggerieren ein ungleichmäßig das Beinkleid überziehendes Muster. Die Klinge des Schwerts wurde ebenfalls mit Blattgold ausgeführt, während der Griff dieser Waffe in seinem Binnenbereich gestalterisch völlig ausgespart geblieben ist. Die Konturen der abstehenden Flügel der Kopfbedeckung sowie deren Binnenornamente wurden mit schmalen Pinsel in dunkelblauer Farbe wiedergegeben, die Haube selbst mit flächig verteiltem und deckend aufgetragenem Schwarz. Der Schlag Schatten der Figur wurde in deren Nähe mit halb trockenem Pinsel auf die Bildfläche gebracht und wirkt ausgesprochen dunkel. In weiterer Entfernung zur Figur wurde er mit fast trockenem Pinsel ausgeführt. Angesichts der Sprödigkeit des Farbauftrags zeigt er dort nur noch einen zarten Schimmer von Grau. Der figurliche Ursprung einiger weniger im Hintergrund gezeigter, schmalpinselig mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe auftragener Linien, die als stilisierte Umsetzung eines der Krieger aus dem gleichnamigen Gemälde zu verstehen sind, haben ihre gegenständliche Wiedererkennbarkeit vollends verloren. Auf den uneingeweihten Betrachter wirken diese oft diagonal angeordnete Linien eher wie Falten, die zu einem vor die Wandfläche gespannten (weißen) Stoff gehören. Auch die am Boden teilweise links, überwiegend jedoch rechts neben die Figur gesetzten Pinsellinien erinnern an solche Falten, wie sie sich unter den Füßen der Bildfigur auf einem ausgebreiteten Stofftuch durchaus hätten ergeben können.

Deutlich andere, stark ins Expressive gesteigerte gestalterische Mittel verwendete Castelli für das Büsten selbstbildnis *Chinesisches Selbstportrait* Abb. 895. Es steht thematisch im Zusammenhang mit den Kopf- und Büstensenbporträts, die den Künstler in seiner Aufmachung als Chinese mit nacktem Oberkörper neben dem großen Sprossenfenster seines Ateliers zeigen (Abb. 896 f) und ist vermutlich zur gleichen Zeit wie diese entstanden. Bei dem hier in Rede stehenden Selbstbildnis handelt es sich um die seitenverkehrte Umsetzung des Fotos Abb. 901, wobei das Motiv – wie bei den meisten Kopf- und Büstensenbporträts dieser Reihe auch – vom Querformat ins quadratische Bildformat transponiert und dabei in einem deutlich engeren Ausschnitt wiedergegeben wurde. Sowohl der rechte als auch der linke Bildrand ist auf dem Gemälde stark eingerückt, während die obere und die untere Formatgrenze der oberen und der unteren Bildkante der fotografischen Motivvorlage entsprechen. Dargestellt ist die Büste von Luciano Castelli mit nach vorne gebeugtem Oberkörper und überproportional vergrößert wiedergegebenem Kopf. Sein Blick reicht aus dem Bild heraus in die Ferne und wirkt mit den leicht nach oben gerichteten Augen durchdringend und von suggestiver Kraft. Ein wenig fühlt man sich an die *grosses tetes* der japanischen Holzschnittkunst erinnert, an die Darstellungen eines von unten ins Bild sich schiebenden großen Kopfes, wenngleich die Monumentalisierung der Büste des Porträtierten hier einen anderen ikonographischen Ursprung hat: nämlich den der nahansichtigen fotografischen Porträtaufnahme, die man in der Terminologie der Foto- und der Filmkunst als *Blow-up* bzw. als *Close-up* bezeichnet. Die bereits auf dem Foto erkennbare perspektivische Vergrößerung des Kopfes läßt darauf schließen, daß Castelli zur Anfertigung dieser Ablichtung ein Weitwinkelobjektiv mit einem leichten „Bullaugeneffekt“ benutzte, also ein Objektiv, das die nahe gelegenen Teile im Fokus des Bildausschnitts gegenüber den entfernteren Teilen der Randzonen vergrößert. Auf dem Gemälde hat Castelli diesen „Bullaugeneffekt“ übernommen, jedenfalls erscheint der Kopf dort im Vergleich zu der eher schwächtigen Schulter überproportional vergrößert.

Nicht nur das Motiv an sich, nämlich das in schonungsloser Nahansicht wiedergegebene Selbstbildnis des Künstlers mit nacktem Oberkörper und nach der Art eines Kabukischauspielers weiß geschminktem Gesicht, nicht nur die inhaltlichen Implikationen, die mit dem Selbstbildnis von Castelli als chinesischem Schauspieler und als er selbst zugleich verbunden sind, sondern auch und gerade die Machart dieses Bildes, seine gestalterische Behandlung ebenso wie seine spezifischen ikonographischen Merkmale, weisen deutliche Bezugnahmen

auf die Kunst des Fernen Ostens auf, insbesondere auf die gestalterischen Mittel japanischer Holzschnitte und japanischer Pinselzeichnungen. Da ist als erstes das reduzierte Kolorit zu nennen, das die mit schwarzer Farbe auf weißem Grund erfolgte, teilweise mit breitem Pinsel in monumentaler Größe zügig ausgeführte „Pinselzeichnung“ zurückhaltend akzentuiert. Die kräftigste Farbe bildet das Karminrot der geschminkten Lippen, das zusammen mit dem Weiß des Malgrunds und der schwarzen Pinselzeichnung den für die japanischen und für einige chinesische Selbstporträts typisch gewordenen Dreiklang von Schwarz, Weiß und Rot zitiert (z. B. Abb. 896 f). Das Weiß des gepuderten Gesichts wird farblich durch das Weiß des Bildgrunds wiedergegeben, das an seinen dunkleren Stellen mit halb trockenem Pinsel in schwarzer Farbe bzw. mit einem etwas schmaleren Pinsel in grauer Farbe abgeschattiert wurde. Die Vehemenz des in gestischer Bewegtheit zwar sparsam, jedoch schwungvoll erfolgten Pinselschlags erinnert an die expressive Kraft der Kalligraphie und bezieht sich mit ihren quantitativ verminderten, zugleich dynamisch bewegten Rhythmen auf die Stilsprache der japanischen Tuschkmalerei. Während weder die Druckgraphik noch die Pinselmalerei des Fernen Ostens die auf dem Bild von Castelli gezeigte Licht-Schatten-Behandlung kennt, finden die Betonung der Linie und die Definition des motivischen Ganzen durch flächenumgrenzende Umrißlinien in der Kunst des Fernen Ostens sehr wohl ihre gestalterische Entsprechungen. Das im Brust- und Schulterbereich eingesetzte, mit etwas Umbra zu einem dunkleren Brauntönen vermischte Ocker wurde mit breitem Pinsel so dünnflüssig aufgetragen, daß es zahlreiche Rinnsale ausgebildet und sich mit dem Schwarz der darunter gelegenen Farbe zu einem transparent schimmernden, dabei tiefend über dem Weiß des Bildgrunds verlaufenden Farbton vermischt. Auch hier erfolgte der Farbauftrag in eilig über den Bildgrund geworfenen, kalligraphisch bewegten Rhythmen, deren Verlaufsrichtungen sich allerdings weniger am natürlichen Oberflächenrelief der Schulter- und der Brustregion des Porträtierten orientieren, sondern sich stattdessen überwiegend an deren Konturlinien bzw. an den Umrißlinien im Bereich des Kinns und der Wangen ausrichten. Diese quasi organische Bewegungsrichtung des Pinsels ist der Kunst des Fernen Ostens fremd, nicht aber der dünnflüssig erfolgte Farbauftrag, dem man in der japanischen und in der chinesischen Tusch- und Aquarellmalerei allenthalben begegnet.

Es zeigt sich, daß die gestalterischen Mittel, derer sich Castelli auf dem Selbstportrait Abb. 895 bediente, stark von den gestalterischen Mitteln der ostasiatischen Kunst (und zwar der japanischen Druckgraphik ebenso wie der japanischen und der chinesischen Pinselmalerei) beeinflusst sind und unabhängig von seiner eigenen Stilsprache gezielt als Annäherungen an die Kunst des Fernen Ostens eingesetzt wurden. Daß diese bewußt zitierten gestalterischen Mittel zugleich auch der Stilsprache der Bilder von Luciano Castelli ähneln, also seiner Neigung, die gleichermaßen in den unmittelbaren Vordergrund gerückten Bildgegenstände mit einer (schwarzen) Kontur zu umranden, sie farblich zurückhaltend mit sparsam eingesetzten, dabei gestisch bewegten Pinselrhythmen eher pinselzeichnerisch denn wirklich malerisch zu akzentuieren, leistet dieser inhaltlich begründeten Bezugnahme auf die gestalterischen Mittel der Kunst des Fernen Ostens keinen Abbruch. Stattdessen scheint es eher so zu sein, daß Castelli gerade wegen seiner eigenen künstlerischen Auffassungen für die Darstellungsformen der Kunst des Fernen Ostens so empfänglich gewesen ist und daß er dieser gestalterischen Affinität wegen schließlich zu entsprechenden Themen gefunden hat. Es ist wie so häufig in der Geschichte der bildenden Kunst (denke man etwa an den Japonismus bei Manet, van Gogh oder Gauguin): Eigene gestalterische Prädispositionen gehen dem Einfluß durch die Kunst einer anderen bildnerischen Richtung und ihrer stilistischen Mittel voraus.

Nicht nur im Gestalterischen, auch im Ikonographischen macht sich der Einfluß japanischer und chinesischer Kunstwerke auf das *Chinesische Selbstportrait* Abb. 895 bemerkbar. Dies betrifft zum einen das Thema an sich, also das Selbstbildnis des Künstlers in der Aufmachung eines Schauspielers des japanischen Kabukitheaters

bzw. der Pekingoper, als auch die Art und Weise, in der die zum Büstenporträt verkürzte Darstellung ins Bild gesetzt wurde. In diesem Zusammenhang ist die jähe Überschneidung des figürlichen Motivs durch die äußeren Formatgrenzen zu nennen, die typisch ist für die Bilder des Ukiyo-e. Dort bediente man sich der Betonung des Ausschnitthaften, um das Flüchtige des Augenblicks und dessen Vergänglichkeit hervorzuheben. Im Zusammenhang mit der Betonung des Ausschnitthaften war es für die Bildwelt des Ukiyo-e auch typisch, das figürliche Motiv nicht in der Mitte zu zeigen, sondern es an den rechten oder linken Bildrand zu schieben. Nicht anders verhält es sich auf dem Selbstbildnis von Castelli, auf dem die durch die Bildränder überschrittene Büste die rechte Hälfte des quadratischen Formats einnimmt, während die linke Bildhälfte vom Gitter des großen Atelierfensters dominiert wird, das die transparente Glasfläche mit seinen schwarzen Sprossen in perspektivisch verkürzte quadratische Felder unterteilt. Die perspektivische Verkürzung der einem rechts des Bildausschnitts gelegenen Fluchtpunkt zustrebenden waagerechten Sprossen hat mit den Parallelperspektiven der Kunst des Fernen Ostens nichts zu tun. Was hingegen sehr wohl an die Kunst des Fernen Ostens, und auch hier insbesondere an die Bilder des Ukiyo-e erinnert, ist das Motiv der Vergitterung eines seitlichen Bereichs im Hintergrund, der überdies durch die Formatgrenzen gleichermaßen jäh überschritten wird. Inhaltlich hängt diese Vergitterung des Hintergrunds in der Ikonographie des Ukiyo-e mit der Darstellung von banalen Alltagsszenen aus dem Leben der Vergnügungsviertel der Stadt Edo (Tokio) zusammen, insbesondere mit den Darstellungen aus dem Leben des Viertels Yoshiwara mit seinen Teehäusern, Theatern und Bordellen, wobei es vor allem die Bordelle waren, die durch Bambuskonstruktionen und Gitterzäune von der Straße abgetrennt gewesen sind. Hinter diesen Holzgittern befanden sich die Kurtisanen, die vorbeigehende Passanten ansprachen und zu locken versuchten. Oft wurden die Gitterfassaden bildflächenparallel wiedergegeben, nicht selten aber auch in schräg gestellter Seitenansicht, wobei das Motiv der Vergitterung mit ihren diagonal in die Tiefe fluchtenden Unterteilungen oft an den rechten Bildrand gerückt wurde. Doch nicht nur die Schauseite der Bordelle wurde mit solchen Vergitterungen wiedergegeben, auch straßenabgewandte Seiten zeigen durch Sprossen rechteckig unterteilte, mit Stoff oder Papier bespannte Wand- und Fensterflächen, die sowohl als Motiv an sich als auch mit ihrer schräg von der Seite gesehene Anordnung dem Sprossenfenster auf dem Gemälde von Castelli sehr ähnlich sind. So ist dieses Selbstporträt nicht nur motivisch, sondern auch gestalterisch und ikonographisch voll von Anspielungen auf die Bilder der Kunst des Fernen Ostens. Gerade im Hinblick auf die gestalterischen Mittel des Bildes und auf seine ikonographische Behandlung ist das hier in Rede stehende *Chinesische Selbstportrait* vielleicht eines der „japanischsten“ unter seinen japanischen Bildern. Daß es den Künstler selbst in der Rolle eines Chinesen zeigt, ist dabei kaum von Bedeutung, was allerdings auch im Hinblick auf ostasiatische Vorbilder nicht weiter überrascht, denn japanische und chinesische Darstellungen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer stilistischen Behandlung oft kaum von einander.

Stilistisch deutlich anders nehmen sich die gleichermaßen braunfigurigen Gemälde *Chinesisches Selbstportrait 2* (Abb. 891) und *Jü Kuan + Tschon Schong* (Abb. 892) aus, wobei der stilistische Unterschied gegenüber dem Selbstporträt Abb. 895 in erster Linie darauf zurückzuführen ist, daß diese Bilder nicht auf Papier, sondern auf ungründeter Nesselwand ausgeführt wurden. Der zwar fein gewobene, doch porös strukturierte Nesselstoff bringt es mit sich, daß die mit schwarzer Ölkreide erfolgte Umrißzeichnung nicht schwungvoll und nicht mit skizzenhafter Leichtigkeit ausgeführt werden konnte, sondern druckstark und unter mehrmaligem Wiederholen auf die Leinwand gebracht werden mußte. Daher erscheinen die Konturen auf den Leinwänden ebenermäßiger, glatter und bestimmter, weniger gestisch dabei und nicht so sehr vom Impetus des Spontanen getragen als die Konturen auf den Arbeiten auf Papier, sondern überlegter, strenger und „graphischer“ als dort. Aber auch

auf den Gebrauch der Farbe hatte die Verwendung eines anderen Bildträgermaterials deutliche Auswirkungen. Der ungrundierte Nesselstoff ist ein saugfähiges Material, das die Farbe, sofern von dünnflüssiger Konsistenz, wie ein Schwamm in sich aufnimmt. Erst wenn der Stoff bis zu einem gewissen Grad mit Farbe gesättigt ist oder die Farbe selbst in einem nicht zu stark verflüssigten Zustand aufgetragen wird, läßt sich eine ungrundierte Nesselwand deckend und in expressiven Pinselbewegungen bemalen. Andernfalls wirkt die Farbe immer aquarellhaft und transparent. Genau diese Eigenschaften, die sich vor allem für eine in mehreren Lagen ausgeführte und transparent sich gegenseitig durchdringende Schichtenmalerei eignet, machte sich Castelli auf den beiden genannten Leinwandbildern zunutze. Sie wirken in ihrer Oberfläche samtig und weich, lassen die Farben unter dem Licht des Ausstellungsraums beinahe irisierend glänzen und erzeugen einen charakteristischen Kontrast zwischen den dünnflüssig aufgetragenen Tönen des Inkarnats der Figuren und den eher flächig aufgetragenen, dabei deckend zum Einsatz gebrachten Nichtfarben Schwarz und Weiß.

Auf dem *Chinesischen Selbstportrait 2* (Abb. 891) wird der Kontrast zwischen dünnflüssiger Transparenz und deckend aufgetragener Farbe dadurch zusätzlich gesteigert, daß vor allem die Bildfigur selbst eine koloristische Behandlung erfahren hat, während der Hintergrund, vor dem sie sich befindet, gestalterisch fast roh belassen wurde. Um die räumliche Umgebung der Figur zu beschreiben, wurde der Hintergrund im wesentlichen mit einigen Konturen aus farbiger Ölkreide versehen, die wie eine unvollendet gebliebene Vorzeichnung anmuten und die Figur in die Ecke eines ansonsten kahl gebliebenen Innenraums versetzt. Unter dieser Kreidezeichnung befindet sich eine großflächig über die Bildfläche verteilte Schicht durchsichtigen Malmittels, das in unterschiedlichen Ausprägungsgraden mit Restpartikeln vormals gebrauchter Farben angereichert wurde und die gesamte Nesselwand mit ihrem beigefarbenen Naturton in unterschiedlichen Valeurs mit einem zart schimmernden Schleier bedeckt. Auf diese Weise wurde der ansonsten in lebloser Glätte erscheinende Hintergrund gestalterisch verlebendigt. Andererseits bildet der trotzdem noch immer verhältnismäßig flächig anmutende, gegenüber der Bildfigur deutlich verhaltener gestaltete Hintergrund einen harten Kontrast zu der mit kräftigen Farben ausgemalten Figur. Zwar wurde das Inkarnat ebenfalls recht dünnflüssig ausgeführt, doch ist die Leuchtkraft der verwendeten Farben – Weiß im wesentlichen und ein pigmentintensives rotbraunes Siena – und deren am Oberflächenrelief der Figur orientierte Hell-Dunkel-Verteilung stark genug, die Figur in ihrer flach gebliebenen räumlichen Umgebung plastisch erscheinen zu lassen. Wie dünnflüssig die Farben des Inkarnats aufgetragen wurden, zeigt sich insbesondere am linken Arm der Figur, der unter den braunen und weißen Farbschichten eine mit brauner Ölkreide ausgeführte Schraffur aufweist, die sich ihrerseits mit zunehmend vergrößerter Rasterung vom Oberarm über die Schulter hinweg bis in den Rumpf fortsetzt, dort allerdings durch die großflächig aufgetragenen Inkarnatsfarben immer stärker verwaschen wurde und im Bereich des Rückens und der Brust schließlich völlig verschwindet. Zu dem transparent schimmernden Inkarnat kontrastieren hart die Farben des weiß gepuderten Gesichts der Bildfigur, ihrer schwarzen Kopfbedeckung und ihrer weißen Hose, die durch die Aufbringung einiger Blattgoldapplikationen wie von einem regelmäßigen Tupfenmuster überzogen zu sein scheint.

Zu sehen ist Castelli in einer eng anliegenden weißen Hose, mit weiß geschminktem Gesicht und mit der bekannten schwarzen Haube auf dem Kopf. Im Profil nach links wiedergegeben ist er am rechten Bildrand tief in die Hocke gegangen. Dabei beugt er seinen Oberkörper weit nach vorne und wendet er seinen Kopf so stark zur Seite, daß er dem Betrachter en face entgegen blickt. Seinen rechten Fuß hat er nach vorne gesetzt, den linken etwas nach hinten genommen. Seine rechte Hand liegt bei ausgestrecktem Unterarm flach auf dem Boden. Sie ist gegenüber der Position des Körpers weit nach vorne geschoben und verleiht der vorgebeugten Figur statischen Halt. Auch mit seiner linken Hand stützt sich Castelli vom Boden ab, allerdings sind seine Finger hier in ge-

spreizter Anordnung bei abgewinkelttem Daumen steil durchgedrückt. Sie berühren den Boden lediglich mit ihren Kuppen. Der linke Arm wurde im Ellbogen locker eingewinkelt. Obschon der linke Arm ebenfalls eine das Gleichgewicht der Figur stützende Funktion erfüllt und in seinem unteren Bereich sehnig durchgebildet zu sein scheint, wirkt seine Position insgesamt doch spielerisch und unverkrampft. Entspannt und locker gibt sich auch die ganze Bildfigur, und dies, obwohl sie tief in die Hocke gegangen ist und ihren Leib mit den eng am Körper gehaltenen Gliedmaßen zu einem kompakten Bündel zusammengeklappt hat. Diese Körperhaltung ist nicht nur kräftezehrend, sondern erfordert auch einige gymnastische Gelenkigkeit. Trotzdem scheint Castelli sie mit spielerischer Leichtigkeit eingenommen zu haben. Der entspannte Gesichtsausdruck mit dem halb geöffneten Mund und den funkelnden Augen trägt mit dazu bei, die Figur dennoch unverkrampft und locker wirken zu lassen, was ihr den Ausdruck von entspannter Gelassenheit verleiht. Selten wurde das Rollenspiel auf den Selbstporträts von Castelli mit einer solchen Leichtigkeit ausgeführt, und selten wurde das Selbstbildnis des Künstlers in eben dieser habituellen Leichtigkeit als so vergnüglich durchgeführtes Rollenspiel wiedergegeben.

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, locker und entspannt, wie sich Castelli hier vor dem Betrachter in Szene setzt, eine anatomische Ungereimtheit, die die Position des weit nach vorne geschobenen, gegenüber den tatsächlichen körperbaulichen Verhältnissen sowohl im Bereich des Unterarms, insbesondere aber im Bereich des Oberarms viel zu lang geratenen rechten Armes betrifft. Er wurde vom Künstler in dieser übertriebenen Länge dargestellt, um die Vorwärtsbewegung des nach vorne gebeugten Oberkörpers optisch zu betonen. Eine zweite, indirekt mit der Verlängerung des rechten Arms in Verbindung stehende, jedoch nicht die Anatomie, sondern die Perspektive betreffende Ungereimtheit bezieht sich auf die Darstellung des rechten Fußes der Figur, der von der linken Hand stark überschritten wird und mit seinen Zehenspitzen links daneben zu sehen sein müßte. Dies allerdings hätte zur Folge, daß die Zehen den rechten Unterarm beinahe berühren und ihn motivisch unschön überschneiden würden, so daß sich Castelli dazu entschlossen hat, auf die Darstellung der Fußzehen, mithin auf die Vollständigkeit der Wiedergabe des rechten Fußes zu verzichten. So erweisen sich die anatomischen und perspektivischen Ungereimtheiten keineswegs als gestalterisches Unvermögen des Künstlers, sondern stehen sie im Dienst der Steigerung des expressiven Ausdrucks der Bildfigur und ihrer dem Betrachter das Gesicht zuwendenden, zugleich nach vorne sich beugenden Körperhaltung.

Auf der unmittelbar hinter der Figur bildflächenparallel aufragenden Wandfläche zeichnet sich, mit schwarzer Ölkreide skizziert, als Schatten eine Wiederholung der beiden Flügel ab, die an der Hinterseite der Kopfbedeckung befestigt gewesen sind. Dieser Schatten wurde allerdings nicht als kompakt geschlossene Dunkelfläche wiedergegeben, sondern zeigt in seinem Binnenbereich eine gestalterische Variation auf das Ornament der beiden Originalflügel. Auch diese wurden nicht flächig ausgemalt, sondern im Umrißlinienstil mit hellblauer Ölkreide wiedergegeben, so daß der beigefarbene Hintergrund durch sie hindurchschimmert, als wären sie aus einem transparenten Stoff. Die Durchlässigkeit, mit der die Flügel wiedergegeben wurden, läßt sie zart und fragil erscheinen, beinahe gläsern und von einer Zerbrechlichkeit, die dem zart gebauten Körper der Bildfigur und ihrem sensiblen Wesen entgegen kommt. Entlang des linken Bildrandes findet sich in der oberen Hälfte ein scheinbar nebensächliches gestalterisches Detail, das Castelli insbesondere dann einsetzte, wenn es sich um einen Entwurf handelt: nämlich eine vertikal ausgerichtete, sämtliche mit Ölkreide verwendeten Töne in einer senkrecht angeordneten Zickzacklinie untereinander wiedergebende Farbprobe, wie sie von Druckereien zur Überprüfung der Farbwerte am Rand der Kontaktabzüge einer Reproduktion abgedruckt wird. Durch diese „Farbproben“ erklärt Castelli das Gemälde zu einem Entwurf, zu einer unfertigen Ideenskizze, die im Sinne des *non finito* allerdings absichtlich nicht zu Ende geführt wurde. Das Prinzip des absichtlich unvollendet gebliebe-

nen Erscheinungsbildes ist ein wesentliches Merkmal dieses Gemäldes, das sich in erster Linie mit der Figur an sich beschäftigt, kaum aber mit den räumlichen Verhältnissen, in denen sie sich ursprünglich befunden hat.

Auf dem Gemälde *Yü Kūan + Tschon Schong* hingegen (Abb. 892) ist das Selbstbildnis von Castelli szenisch in einen interaktiven Handlungszusammenhang eingebunden. Hier wurde das Rollenspiel des Künstlers zu einem fiktiven Miteinander mit Alida erweitert, jener dunkelhäutigen Frau, die Castelli 1986 verschiedentlich porträtierte und die auf einer dieser Darstellungen in der selben Pose wie hier wiedergegeben wurde (Abb. 290). Sicherlich ist es kein Zufall, daß Castelli Alida etwas später mit den gleichen stilistischen Mitteln wiedergegeben hat, mit denen er 1986 sein Selbstporträt Abb. 891 schuf, und daß er auf einigen Darstellungen ihr Porträt ebenfalls zu einem fiktiven Zweipersonenbild erweiterte (Abb. 409 ff und Abb. 411). So gibt es zwischen den Alida-Porträts und den Selbstbildnissen von Castelli in seiner Rolle als Chinese einen ganz unmittelbaren nicht nur gestalterischen bzw. ikonographischen, sondern zugleich auch inhaltlichen Zusammenhang: In beiden Fällen handelt es sich um exotische Bildfiguren, in beiden Fällen sind diese exotischen (bzw. exotisch erscheinenden) Bildfiguren in eine spielerische Handlung eingebunden (in ein Rollenspiel Luciano Castelli, in ein spielerisches Miteinander mit sich selbst Alida) und in beiden Fällen findet diese spielerische Handlung am Boden statt, wobei die Porträtierten als jeweils tief in die Hocke gegangene Bildfiguren wiedergegeben wurden.

Daß Castelli gerade sein Selbstporträt als tief in die Hocke gegangene Bildfigur mit weiterführenden szenischen Phantasien in Verbindung brachte, ist ein Zeichen für die spielerische Lust, die der Künstler im Umgang mit dem Motiv entwickelt hat. Dabei war es ihm ein Leichtes, die einmal entflammten Vorstellungen weiterzuspinnen und ikonographisch in einen neuen Zusammenhang einzubinden. In diesem Sinne verkörpert Castelli auf dem zweifigurigen Gemälde nicht nur sich selbst, auch nicht nur sich selbst im Rollenspiel, sondern weist er sich eine neue, frei erfundene Identität zu: die Identität des *Tschon Schong*, der die schöne *Yü Kūan* durch eine eindeutige Berührung zu verführen sucht. Aus der flach auf dem Boden nach vorne geschobenen Hand ist eine Geste des sich Herantastens an das Geschlecht der *Yü Kūan* geworden. Diese läßt den Annäherungsversuch ihres Verehrers bereitwillig und mit genießerischem Gesichtsausdruck über sich ergehen. So unvermittelt diese Szene dem Betrachter vor Augen geführt wird, so direkt der Blick von *Tschon Schong* auf den Betrachter trifft und so ostentativ in diesem Zusammenhang der Moment der Berührung dem Betrachter dargeboten wird, so unschuldig wirkt diese Szene doch zugleich, so exotisch angesichts der bunten Gestaltung des Hintergrunds und der fremdländisch anmutenden Bildfiguren und so entspannt im Hinblick auf die hemmungslose Ungeniertheit ihres Tuns.

In ihrer spielerischen Gelassenheit erinnern die Figuren auf diesem Gemälde an die erotischen Darstellungen der japanischen Kunst des Ukiyo-e, die oft, um der Flüchtigkeit des Augenblicks der vergänglichen Welt Ausdruck zu verleihen, gleichermaßen mit einer spielerisch anmutenden, manchmal beiläufig oder gar gelangweilt erscheinenden Lässigkeit der Bildfiguren wiedergegeben wurden. Diesen inhaltlichen Zusammenhang mit den erotischen Themen der Bilder des Ukiyo-e dem Betrachter zu vergegenwärtigen, plazierte Castelli in seinem Ausstellungskatalog *A look behind the screen* der Abbildung des Gemäldes *Yü Kūan + Tschon Schong* gegenüberliegend einen erotischen Holzschnitt aus der Sammlung R. Peyrefitte, der das Motiv der körperlichen Berührung drastisch variiert²³⁹. Freilich handelt es sich bei dem Gemälde von Castelli nicht um die motivische Übernahme dieses oder eines anderen Holzschnitts aus der Kunst des Ukiyo-e. Vielmehr sind die Figuren auf dem Gemälde von Castelli solchen Vorstellungen entsprungen, die er mit Alida bzw. mit sich selbst als Modell vor der Kamera verwirklicht und anschließend als motivische Variationen zu einem neuen Gemälde mit einander in Verbindung gebracht hat. Dennoch ist eine gewisse Nähe des Gemäldes *Yü Kūan + Tschon Schong* zu den Bil-

²³⁹ Raab Galerie Berlin (Hrsg.), *Luciano Castelli. A look behind the screen*, Berlin 1986, S. 20.

dem des Ukiyo-e nicht zu übersehen, die sich auf das erotische Sujet an sich und auf die kostümische und schminktechnische Aufmachung der Figur von Luciano Castelli bezieht, sich im Ikonographischen durch die stark in den Vordergrund gerückte Position der beiden vor einem aperspektivisch flachen Hintergrund gezeigten Bildfiguren mitteilt und sich im Gestalterischen schließlich in der Konturierung der Bildfiguren und in der beinahe schattenlos erfolgten Darstellung ihrer nackten bzw. halb nackten Körper zu erkennen gibt. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß auch Emile Bernard und Paul Gauguin im Rahmen ihrer Beschäftigungen mit der japanischen Kunst zu ähnlichen gestalterischen Ausdrucksformen gefunden haben, die aufgrund ihrer durch starke Konturen von einander abgegrenzten Farbfelder („cloisons“) als *Cloisonnismus* bezeichnet wurden. Während Gauguin sein Arkadien in der Südsee zu finden glaubte (und letztlich an seiner Utopie zerbrochen ist), lag das Arkadien von Castelli in seiner Phantasie – einer Phantasie, die sich an den exotischen Erscheinungsformen des Fernen Ostens entzündete, die zu ihren letzten Ausformungen allerdings nicht in Japan, in China oder auf den Philippinen gelangte, sondern in seinem Atelier in Berlin.

Im Gegensatz zu der scheinbar beiläufigen oder manchmal auch gelangweilt anmutenden Gelassenheit der Bildfiguren auf den Darstellungen erotischer Szenen in der Kunst des Ukiyo-e hat die Gelassenheit der Bildfiguren auf dem Gemälde von Castelli etwas geradezu Ostentatives. Durch den Blickkontakt zum Betrachter wirkt die Geste von Castelli (alias Tschen Schong) bedeutungsvoll und symbolisch. Vielleicht ist es gerade der Anschein des über das Faktische Hinausweisenden, das diesem Gemälde seinen lyrischen Charakter verleiht und das die frivole Szene in einen metaphorisch anmutenden Bedeutungszusammenhang versetzt, dessen letzter Sinngehalt, und dies trägt entscheidend zu der geheimnisvollen Erscheinungswirkung dieses Gemäldes bei, dem Betrachter verschlossen bleibt. Wieder einmal ist es am Betrachter selbst, kreativ zu werden und sich den tieferen Sinngehalt dieses Gemäldes zusammenzureimen. Erklärungshilfen liefert ihm Castelli dabei nicht.

„China“ (es könnte auch Japan sein oder die Philippinen) ist für Castelli zum Inbegriff des Paradiesischen geworden, zu einem ganz persönlichen Arkadien, das seinen erotischen Phantasien eine virtuelle Heimat gibt. Was Castelli am ostasiatischen Kulturkreis so sehr faszinierte, dies macht das vorliegende Gemälde einmal mehr deutlich, waren nicht nur Landschaft und Natur, waren nicht nur die Mythen und die Kulte des Fernen Ostens, sondern insbesondere die Menschen dort: ihre verfeinerte Lebensart und ihre erotische Ausstrahlung, der man im täglichen Leben zwar nur selten begegnet, die aber in der Phantasie des Künstlers stark gegenwärtig ist und auf dem gemalten Bild ganz unmittelbar zur Anschauung gebracht wird. Castelli träumte sich mit seinen Gemälden aus dem Themenkreis des Japanischen und des Chinesischen in eine andere Welt – in eine Welt voller Anmut und voller Feingeist, in eine Welt, in der selbst erotische Leidenschaften eine poetische Aura besitzen und in der die Liebe eines jungen Mannes zu einer jungen Frau ein vom Dünkel des Sündigen befreites Spiel mit dem Körper geworden ist.

Außer den bisher genannten japanischen und chinesischen Selbstbildnissen schuf Castelli 1986 weitere Kopf- und Büstenselbstporträts, die ihn in seiner Rolle als Chinese bald mit, bald ohne schwarze Haube auf dem Kopf abbilden (Abb. 908-910). Diese Darstellungen zeigen das Bildnis des Künstlers mit nackten Schultern erneut in einer stark fragmentierten Ausschnitthaftigkeit, die hier allerdings nicht nur ausgesprochen nahansichtig wirkt, sondern zugleich auch schnappschußartig und so, als würde sie den Porträtierten aus einer spontanen Laune des Augenblicks heraus wiedergeben. Weder die Anwesenheit der Kamera noch die Anwesenheit eines Zuschauers oder Bildbetrachters scheinen den Porträtierten hier zu berühren. Der figürliche Ausschnitt wurde bewußt aus dem Zentrum des Bildes auf die eine oder andere Seite gerückt und zugleich an den oberen oder unteren Bildrand geschoben, so daß es dem Betrachter vorkommt, als würde ihm das durch die Bildgrenzen über-

schnittene Motiv aus einer versehentlich zustande gekommenen Ansicht dargeboten werden. Castelli zeigt sich auf diesen Bildern in einem scheinbar unbedachten Moment. Er ist gedankenversunken mit sich selbst beschäftigt (Abb. 909) oder richtet seinen Blick mit ernstem Gesicht und gänzlich frei von mimischen Exaltationen skeptisch auf ein jenseits des Bildausschnitts im Realraum des Betrachters gelegenes Ziel: auf eine fremde Person, die ihn befragt, auf einen Gegenstand vielleicht, der seine Aufmerksamkeit erweckt oder sonstwie mehr oder weniger zielgerichtet in die Ferne (Abb. 908 und Abb. 910). Dabei wirkt er ungekünstelt und echt. So gibt sich Castelli hier nicht als Schauspieler wieder, als der er in seiner charakteristischen Aufmachung durchaus erscheint, sondern im Sinne eines authentischen Selbstporträts in natürlicher Repräsentation. Er *spielt* auf diesen Darstellungen nicht einen Chinesen, sondern er *ist* auf ihnen zu einem Chinesen geworden – zumindest seinem Wesen nach. Diesen Eindruck scheinen diese Bilder ihrem Betrachter vermitteln zu wollen.

Der scheinbar beliebig gewählte Ausschnitt des Motivs, seine bewußt dekomponierte ikonographische Umsetzung und die Aufrichtigkeit des mimischen Ausdrucks des Porträtierten – dies alles steht stärker noch als auf den zuvor genannten Büstenselbstporträts im Dienste der Erzeugung des Eindrucks von Echtheit und Authentizität und trägt dazu bei, den Betrachter glauben zu machen, daß Castelli tatsächlich der auf diesen Bildern dargestellte Chinese sei. In Wirklichkeit ist er das natürlich nicht. Er ist auch kein Japaner, wie der Titel anderer, oben bereits genannter Rollenselbstporträts von 1986 vorgibt. Mit „chinesisch“ oder „japanisch“ sind keine ethnische oder kulturelle Provenienzen des Porträtierten gemeint, vielmehr versinnbildlichen diese Begriffe als thematische Anknüpfungspunkte etwas anderes: nämlich das Exotische und das Außergewöhnliche an sich, das Andersartige, das Fremde und das Befremdliche, das Geheimnisvolle, aber auch Aspekte des Körperlichen und des Körperbewußten, des Verfeinerten, des Sensiblen, des Ichbewußten und des Kontemplativen etc. Wenn Castelli seine Selbstbildnisse als „japanisch“ bzw. als „chinesisch“ bezeichnet, braucht das den Betrachter nicht zu verwirren. „Chinesisch“ und „japanisch“ sind für den Künstler austauschbare Begriffe geworden. Sie stehen für den Fernen Osten schlechthin und für das Geheimnis, das Castelli mit den ostasiatischen Kulturen in Zusammenhang gebracht hat. Zugleich geben sie als das Ergebnis thematischer Projektionen dem Selbstverständnis von Castelli als bildender Künstler und als Mensch einen Namen. So behandeln diese Selbstbildnisse keine überlieferten oder neu ersonnene Geschichten. Sie zeigen die Figur – anders als auf dem Gemälde Abb. 892 – nicht in fiktionaler Handlungszusammenhänge eingebunden und verstehen sich nicht als Illustrationen einer über sie hinausweisenden Erzählung. Vielmehr beschäftigen sie sich – und dies, obschon sie typologisch durchweg als Rollenselbstporträts einzuordnen sind – mit dem wahren Ich des Künstlers, wobei seine apperzeptive Phantasie, sein Narzißmus und sein Selbstideal als gleichberechtigte Dispositionen in diese Darstellungen einfließen. Als Produkte einer subjektiven (und damit auch selektiven), doch keineswegs unkritischen Selbstwahrnehmung spinnen sich auf den japanischen und chinesischen Selbstporträts Wunsch, Phantasie und Wirklichkeit zu einer komplexen Gesamtheit zusammen, die metaphorisch für das wahre Ich des Künstlers steht und für die wichtigsten Aspekte seiner Persönlichkeit: für sein ernstes, besonnenes und sensibles Wesen, für seine zurückhaltende, manchmal etwas scheue Art, für seinen Spieltrieb, für seine Hingabe, seine Diesseitsentrücktheit und seine Phantasiebegabung, aber auch für seine Introvertiertheit und für seine Selbstverliebtheit, für seine Körperlichkeit und seinen Umgang mit dem eigenen Körper, für die Zartheit und Verletzlichkeit seines Leibes, der zugleich die Zartheit und Empfindsamkeit seines Wesens repräsentiert.

All dies findet sich auf den japanischen und chinesischen Selbstporträts mittelbar oder unmittelbar zum Ausdruck gebracht: gestalterisch (etwa durch die zarten Farben seines Inkarnats auf dem Gemälde Abb. 910), ikonographisch (beachte man etwa die abgeschatteten Augen auf dem Selbstbildnis Abb. 908 oder die Betonung

der Schmalheit der Schultern der Bildfigur auf den Gemälden Abb. 908 f), vor allem aber thematisch (nämlich im Rollenspiel an sich) und in den aus dem Thema sich ableitenden besonderen Motiven, zu denen Castelli dabei gefunden hat (vgl. hierzu etwa das in Draufsicht wiedergegebene Haupt von Castelli auf dem Selbstbildnis Abb. 909 mit den dort schüchtern ins Jenseits gerichteten Augen oder den skeptischen Ernst des Gesichtsausdrucks auf den Gemälden Abb. 908 und Abb. 910). Auf den Rollenselbstporträts kommen die persönlichen Aspekte des Wesens von Luciano Castelli möglicherweise deutlicher zum Ausdruck als es auf solchen Darstellungen der Fall wäre, die den Künstler in der Welt seines realwirklich gelebten Alltags zeigen. Doch genau darum geht es Castelli auf seinen Selbstbildnissen, auf den hier in Rede stehenden japanischen und chinesischen Selbstporträts ebenso wie auf seinen anderen Selbstbildnissen, die ebenfalls beinahe ausnahmslos als Rollenselbstporträts geschaffen wurden: sich selbst nicht in den profanen Erscheinungsformen des Alltags wiederzugeben und die eigene Person nicht so darzustellen, wie sie sich in ihrem täglichen Leben präsentiert, sondern sich im Rollenspiel zu zeigen, um andere Seiten an und in sich selbst zu entdecken. Es ging Castelli auf seinen Selbstbildnissen nie um das Abbildhafte an sich, nicht um die porträtgenaue Erfassung seines äußeren Erscheinungsbildes. Vielmehr war und ist es stets das Anliegen des Künstlers gewesen, durch das Selbstporträt einen „Blick hinter die Oberfläche“ zu werfen, im Sinne einer gesteigerten Referentialität mehr über sich zu erfahren und andere Facetten seiner selbst zu entdecken als diejenigen, die ihm und seinem sozialen Umfeld aus dem täglichen Leben bekannt geworden sind.

Darstellungen, die Castelli als unbeschwerte Frohnatur oder als geckenhafter Provokateur zeigen, sind 1986 kaum mehr entstanden. Auf den japanischen Selbstporträts aus der Zeit anfangs der 80er Jahre gelegentlich, jetzt mit den japanischen und chinesischen Selbstporträts von 1986 in deutlicher Überzahl hatte sich Castelli von der Leichtigkeit des Spielerischen verabschiedet (das Gemälde *Yü Kūan + Tschon Schong* Abb. 892 ist im Sinne dieser Entwicklung ein Ausnahmebild). Stattdessen wendete sich Castelli auf seinen Selbstporträts nun überwiegend ernsten, jedenfalls mit einigem inhaltlichem Ernst ausgefüllten Themen zu, die nicht selten ins Symbolistische überspielen (z. B. Abb. 490 und Abb. 497). Auf den früheren japanischen Selbstporträts war diese Tendenz zum Ernsten und zum Metaphorischen bzw. zum Selbstanalytischen noch nicht abzusehen. Auf den japanischen und chinesischen Rollenselbstporträts von 1986 hingegen nahm sie unübersehbar ihren Anfang. Was ab 1986 entstehen sollte und mit einigen Unterbrechungen schließlich bis in unsere Tage hinein entstand, waren durchweg kritisch und selbstkritisch bestimmte Rollenselbstporträts, mit denen der Künstler unterschiedliche Facetten des Ich beleuchtet und im Sinne kritischer Reflexionen seine eigene Person in Frage stellt.

Die Entwicklung hin zu einer zunehmenden Ernsthaftigkeit der Selbstbildnisse im Œuvre von Luciano Castelli zu verdeutlichen, sei am Ende dieses Kapitels auf einige Bilder aus der Zeit anfangs der 90er Jahre hingewiesen, die teilweise nach den gleichen fotografischen Motivvorlagen geschaffen wurden wie einige Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Japaner oder als Chinese von 1986 (Abb. 898-904). Die Rede ist von einigen auf Papier ausgeführten Arbeiten (z. B. Abb. 911 und Abb. 918), insbesondere aber von einer Reihe kleinformatiger, nicht zuletzt deshalb intim wirkender Porträtardarstellungen auf ungrundierter Leinwand, die jetzt nicht mehr als „japanische“ oder „chinesische“ Selbstbildnisse, sondern neutral nur noch als *Selbstportrait* betitelt wurden (Abb. 912-917). Auf diesen Gemälden variierte Castelli die auf seinen Kopf- und Büstenporträts von 1986 bereits behandelten Motive, gestaltete sie aber auf braungrau getränktem Untergrund in dunklen erdigen Brauntönen, die oft ins Schwarze überspielen und zusammen mit den grauen Schattierungen des weiß gepuderten Gesichts eine düstere Gesamtwirkung ausstrahlen. Das fahle Licht, das auf den Kopf trifft, läßt den Hals und die Schultern der Büste vor dem graubraunen Hintergrund eskamotieren und verleiht dem Antlitz des Porträtier-

ten einen morbiden Schimmer. Hinzu kommt – abgesehen von der weißen Farbe des Gesichts und des Stirnbandes – ein dünnflüssig erfolgter Farbauftrag, der die Umrisse der Büste nebelartig verschleiert und den Porträtierten wie eine aus einem mysteriösen Dunkel auftauchende Geisterscheinung hervortreten läßt. So gesellen sich zu dem melancholischen, ernsten und stillen Gesichtsausdruck des Porträtierten einige triste Gestaltungselemente, die diesen Darstellungen nicht selten eine beklemmende Erscheinungswirkung verleihen. Wären da nicht der fest geschlossene, in seinen äußeren Winkeln leicht nach unten gezogene Mund und die zwar trübsinnig erscheinenden, aber durchaus lebendig in den Realraum des Betrachters gerichteten Augen, würde man beinahe meinen, es handele sich bei diesen Selbstbildnissen um die Darstellungen einer Totenmaske. Auf dem Gemälde *Selbstportrait I* (Abb. 915) wurde das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Aufmachung als japanischer oder chinesischer Schauspieler gar mit einer dunkelblauen Farbschicht übermalt, unter deren transparentem Schimmer die Büste wie eine vergangene, im wörtlichen Sinne „ausgelöschte“ Existenz erscheint. Erinnerungen an die Übermalungen von Arnulf Rainer werden wach.

Zugleich erinnern diese stark mit den Effekten des Helldunkel arbeitenden und nebelartig verschatteten Selbstporträts von Castelli auch an die gleichermaßen oft kleinformatig ausgeführten Selbstbildnisse von Rembrandt, und zwar an die geheimnisvoll verdunkelten Selbstbildnisse aus der Zeit gegen Ende der 1620er Jahre, die ebenfalls als Äußerung eines melancholischen Temperaments interpretiert wurden²⁴⁰ und im Typus des Überraschungsporträts ganz ähnlich wie später den Selbstporträts von Castelli den Anschein einer spontan gesehenen Momentaufnahme vermitteln, aber auch an des Künstlers Selbstbildnisse aus seinen späten Jahren, auf denen sich als Zeichen der Vorahnung des nahenden Todes die physische Präsenz der punktuell im Bereich des Gesichts ausgeleuchteten Bildfigur im Dunkel des Raumes verliert. Mit ihren ikonographischen und gestalterischen Analogien zu den Selbstbildnissen von Rembrandt stehen die späten Büstenselbstporträts von Castelli in seiner Aufmachung als japanischer oder chinesischer Schauspieler der Tradition der europäischen Bildniskunst näher als der Kunst des Fernen Ostens. Dennoch ist auch auf ihnen eine gewisse Affinität zu der Bildsprache der japanischen Kunst nicht zu übersehen, wengleich der ikonographische und gestalterische Japonismus hier deutlich weniger ausgeprägt zum tragen kommt als auf den früher entstandenen japanischen und chinesischen Selbstporträts.

Japanisch an den späten Büstenselbstporträts von Castelli ist im Motivischen in erster Linie das nach Kabukiart geschminkte Gesicht. Auch die Darbietung der Büste vor einem motivisch neutral gebliebenen Hintergrund ließen sich auf japanische Vorbilder zurückführen, allerdings findet sich dieser Typus des Porträts vor einer gegenständlich nicht näher definierten planen Wandfläche in der europäischen Bildniskunst gleichermaßen, so daß hier nicht zwingend ein fernöstlicher Einfluß anzunehmen ist. Die gestalterischen Mittel, mit denen Castelli seine Selbstporträts von 1992 ausgeführt hat, sind mit ihrem ausgeprägten Helldunkel, mit den schattigen Modulationen der Farbe im Bereich des Gesichts und des Halses sowie mit der sfumatoßen Verwischung der Umrisse des figürlichen Motivs ganz der europäischen Tradition verpflichtet. Bestenfalls in den Konturen, die den Kopf, den Hals und, sofern innerhalb des Bildgevierts zu sehen, die Schultern des Porträtierten im *style cloisonnée* umranden, könnte man eine gestalterische Annäherung an die Erscheinungsformen der Kunst des Fernen Ostens und an entsprechende Darstellungen auf japanischen Holzschnitten erkennen. Andererseits finden sich ähnliche Konturen auf den Bildern von Luciano Castelli bereits aus der Zeit vor seiner Rezeption japanischer Kunstwerke (z. B. Abb. 108 oder Abb. 110), so daß sich auch hier ein unmittelbarer Einfluß der japanischen Kunst auf die Bilder von Luciano Castelli nicht zwingend ergeben hat.

²⁴⁰ H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, S. 23-33.

Etwas anderes an diesen späten Selbstporträts jedoch, zumindest an einigen von ihnen, ist auffällig – etwas, das auch in der Kunst des Fernen Ostens zu beobachten ist, namentlich auf einer bestimmten Gattung der japanischen Druckgraphik, die man als *grosses têtes* bezeichnet. Dieser Typus zeigt einen großen, von der unteren Formatgrenze her ins Bild ragenden Kopf, wie er insbesondere in der japanischen Holzschnittkunst des späten 18. und des 19. Jahrhunderts verbreitet gewesen ist. Sowohl Emile Bernard als auch Gauguin bezogen sich auf ihren japonistischen Gemälden verschiedentlich auf diesen Typus der *grosses têtes*, wobei sie ihn ein- oder mehrfach als bildeinführendes Motiv verwendeten, das die Aufgabe hat, zwischen dem Bildraum und dem Realraum des Betrachters zu vermitteln. Castelli setzte diesen Typus allerdings anders ein, „japanischer“, wenn man es so nennen will: Bei ihm geriet der große Kopf zu einem autonomen Bildmotiv. Auf dem Gemälde *Selbstportrait II* (Abb. 912), auf dem das Kinn durch den unteren Bildrand überschritten wird, scheint der Zusammenhang dieser Darstellungen mit dem japanischen Porträttyp besonders deutlich. Aber auch auf solchen Bildern wie *Selbstportrait* (Abb. 914) oder *Selbstportrait III* (Abb. 913) kommt dieser bildnistypologische Zusammenhang deutlich zum tragen. Auf ihnen hat man überdies den Eindruck, Castelli würde sich mit seinem Haupt vom Jenseits der Leinwand in den gezeigten Bildausschnitt hinein lehnen bzw. hinein strecken oder sich hinein beugen, um mit seinem Gesicht eben noch auf der Bildfläche zu erscheinen. Die Gemälde *Selbstportrait IV* (Abb. 916) und *Selbstportrait V* hingegen (Abb. 917) wirken eher wie spontan aufgenommene Schnapsschußaufnahmen. Auf ihnen wie auf den meisten anderen Darstellungen dieser Serie befindet sich der Kopf nicht in der Mitte des Bildes, sondern an den seitlichen unteren Bildrand geschoben. Der darüber und daneben sich ergebende Leerraum wirkt mit seiner graubraunen, manchmal fast schwarzen Farbe attributisch und betont den melancholischen Ernst dieser Darstellungen.

Der dunkle Hintergrund dieser Bilder wurde nicht als monochrome Farbfläche ausgeführt, sondern als farblich moduliertes Feld mit diffus verschwimmender Oberfläche, die einen magischen, meditativen Klang erzeugt und in ihrer nebulösen Erscheinung an die subtilen Tonalitäten auf den Gemälden von Mark Rothko oder Gotthard Graubner erinnern. Die Brauntöne, die Castelli dabei verwendete, sind Umbra und gebranntes Siena, die bald ins Graue, bald ins Grünliche, bald ins Dunkelblaue und bald ins Schwarze changieren. Sie wurden mit breitem Pinsel als dünnflüssige, transparent einander überlagernde Farbschichten aufgetragen und erzeugen eine düstere atmosphärische Stimmung, die oft von schwarzen Nebelschwaden durchzogen, manchmal aber auch von einem hellen Schimmer durchbrochen wird (Abb. 916). Motivisch leitet sich der Hintergrund dieser Bilder freilich von der Darstellung einer bildflächenparallel das Porträt abschließenden Rückwand ab. In diesem Sinne gegenständlich gemeint sind sie bei Castelli allerdings nicht. Vielmehr sind sie als eine Art Seelenlandschaft zu verstehen, die das Gemüt des Porträtierten (seine ernste Gestimmtheit, seine Tristesse und seine Melancholie) symbolisch zum Ausdruck bringt. Sie erinnern an das feuchtkalte Klima einer nebeldurchzogenen Herbstnacht und drücken jene Stimmung aus, die man mit dem Erlebnis einer solchen naßkalten Herbstnacht verbindet: Trauer, Schwermut, Todesgedanken. In diesem Sinne stehen diese Selbstporträts von Castelli der Malerei der Romantik nahe, etwa den dunklen Nebelschwaden auf den Gemälden von C. D. Friedrich, die gleichermaßen als Seelenlandschaften zu verstehen sind und die von den inneren Intensitäten des Spirituellen erzählen. Aus den tagträumerisch versonnenen, manchmal frivol anmutenden japanischen Selbstporträts der Anfangszeit sind nachdenkliche, ernst gemeinte und in schonungsloser Offenheit sich selbst befragende Reflexionen geworden, mit denen Castelli sein eigenes Leben zu ergründen sucht: seine Existenz als Künstler, seine persönliche Identität und die Dispositionen seines „wahren Ich“.

4.1.3.15 Castelli im Rollenselbstporträt der späten 80er Jahre

Die Selbstbildnisse, die Castelli Ende der 80er Jahre schuf, verstehen sich ikonographisch als Fortsetzung jener Bildideen, die er 1986 entwickelt hat. Sie lassen sich im wesentlichen in zwei Gruppen unterteilen: in solche Bilder, auf denen sich Castelli erneut in seiner Rolle als Hund porträtierte, und in solche Bilder, auf denen er die exotischen Büstenporträts nach der Art der japanischen und chinesischen Selbstbildnisse weiterführte. In beiden Fällen bezog sich Castelli auf bereits früher dargestellte Motive, die er im Fall der Hundebilder nach dem Prinzip der Motivcollage zu neuen mehrfigurigen Szenen zusammensetzte und im Fall der Büstenporträts in neue exotische, andere Nationalitäten betreffende Erscheinungszusammenhänge eingebunden hat.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Hundebilder: Auf ihnen variierte Castelli das Motiv des mehrfach auf dem selben Bildgeviert in der Rolle eines Hundes gezeigten, zu einem Rudel kombinierten Selbstbildnisses, wie er es bereits 1986 auf den Gemälden *Zwei Hunde* (Abb. 883) und *The bitch and her dogs* (Abb. 884) dargestellt bzw. 1984 in der Serie *Venise* mit dem gleichfalls mehrfach auf dem selben Bildgeviert wiedergegebenen Bildnis seiner selbst in der Rolle eines Hundes ikonographisch vorbereitet hat (Abb. 852 ff). Hatten die „Hunde“ auf den Bildern von 1986 jene gefährliche Ausdruckswirkung verloren, die ihnen auf den Gemälden aus der Zeit der künstlerischen Zusammenarbeit mit Salomé und teilweise auf den Darstellungen der Serie *Venise* noch zu eigen gewesen sind (vgl. hierzu etwa Abb. 766, Abb. 774 oder Abb. 852), fand Castelli 1987 zu eben dieser blutrünstigen Erscheinung zurück, mit der er früher das Kunstpublikum schockierte, provozierte und zugleich in seinen Bann gezogen hat (Abb. 921). Die Harmlosigkeit der Erscheinung seiner selbst auf den Bildern von 1986 zu überwinden, nutzte Castelli jetzt als motivische Vorlagen keine neuen Selbstfotografien. Auch studierte er die Erscheinung seines im Rollenspiel so bedrohlich wirkenden Äußeren nicht im Spiegel oder durch sonstige Beobachtungen seines Erscheinungsbildes. Vielmehr griff er auf jene Fotos zurück, die 1981 im Zusammenhang mit der Performance *The bitch and her dog* bzw. mit den Werbeaufnahmen für die Punkrockband *Geile Tiere* sowie 1984 im Zusammenhang mit dem Projekt *Venise* entstanden sind – auf Aufnahmen also, deren Entstehung bereits sechs bzw. drei Jahre zurücklag und die Castelli mit eben jener martialischen Ausdruckswirkung wiedergeben, die der Künstler 1986 seinen Selbstbildnissen vorübergehend genommen hatte.

Meist sind es vier oder fünf Figuren, die auf den jetzt unter dem Titel *Rudel* entstandenen Gemälden zu sehen sind (Abb. 920-922). Sie zeigen Castelli als aggressionslüsterne, lauernd am Boden hockende oder auf allen Vieren durch den Bildraum kriechende Bestie, deren Blick fast immer bildauswärts gerichtet ist: mit angsteinflößendem körpersprachlichem Ausdruck unmittelbar dem Betrachter entgegen oder spähend und aufmerksam, ängstlich manchmal und manchmal mit paralysierendem Blick in den Realraum des Betrachters hinein. Sie tut dies, wie der weitflächig mit schwarzer Farbe ausgemalte Hintergrund des Gemäldes *Rudel 2* (Abb. 921) suggeriert, in nächtlicher Umgebung. Mit der manchmal blutroten Zeichnung seines Gesichts und seinem dämonischen Blick mutet Castelli auf diesem Gemälde mehr noch als auf den übrigen Bildern dieser Reihe wie ein satanischer Höllenhund an, der in der geheimnisvollen Atmosphäre einer sternklaren Nacht (siehe hierzu die mit Blattgold ausgeführten funkelnden Tupfen im Hintergrund) sein Unwesen treibt. Die schwarzen Flecke auf seiner weißen Haut sowie die langgezogenen Striemen auf dem nackten Körper und im Gesicht lassen Castelli im Zusammenspiel mit den geschmeidigen Bewegungen, die er auf diesen Bildern ausführt, wie martialische Doggen erscheinen, die Bluthund und Raubkatze in einem sind. Insbesondere die Streifen, die sich von den Mundwinkeln aus seitlich des Kinns nach unten ziehen, verleihen den Figuren den Ausdruck von aggressionslüsternden wilden Bestien, erinnern sie in ihrer roten Farbe an das verschmierte Blut rings des Mundes eines Vampirs.

Allerdings haben nicht alle Figuren dieser Bilder diese dämonische Erscheinungswirkung. Manche der auf diesen Darstellungen gezeigten Hunde wirken zahm und beinahe scheu, schauen verängstigt und mit skeptischer Mine in eine ihnen suspekt vorkommende Welt (z. B. die rechts oben gezeigte Figur auf den Gemälden Abb. 921 und Abb. 922). Andere Figuren wirken dem traditionellen Verständnis eines Hundes entsprechend wie die getreuen Begleiter des Menschen: anhänglich, ergeben und beinahe devot (vgl. hierzu etwa die rechts oben gezeigte Figur in Abb. 920). Auf dem Gemälde *Rudel 3* (Abb. 922) ist überdies rechts unten im Vordergrund ein am Boden sitzendes Figurenpaar zu sehen, das einander schräg gegenüber so positioniert wurde, daß es scheint, als würde die rechts außen gezeigte Figur ihrem Gefährten zärtlich einen Kuß auf die Wange geben. So zeigen die *Rudel*-Bilder im parallelen Nebeneinander gleich mehrere Mentalitäten: die einer blutrünstigen wilden Bestie, die eines scheuen, unsicheren und etwas ängstlichen Tieres und die eines treu ergebenen, ja geradezu zärtlichen Wesens. In diesem Sinne verstehen sich die *Rudel*-Bilder als simultane Darstellung verschiedener Aspekte des Selbst von Luciano Castelli und als allegorische Umsetzung seiner charakteristischen Wesensmerkmale: seiner Aggressionslust, seiner Skepsis der Welt gegenüber, seiner Feindseligkeit und seiner Ängstlichkeit, aber auch seiner Treue, seiner Aufrichtigkeit und seiner Hingabefähigkeit. Narzißtische Aspekte kommen dabei ebenso zur Geltung wie seine Lust an körpersprachlichen Exaltationen und am Maskenspiel (vgl. hierzu etwa die links vorne auf dem Gemälde Abb. 922 gezeigte Bildfigur mit venezianischer Maske) sowie seine bereits auf mehreren Selbstbildnissen verschiedentlich zum Ausdruck gebrachte Tendenz zur Mystifizierung des Ich.

Wie auf fast allen mehrfigurigen Darstellungen von Castelli, fällt auch auf den *Rudel*-Bildern auf, daß die Figuren nicht wirklich in einem interaktiven, durch Aktion und Reaktion gekennzeichneten Beziehungsverhältnis zu einander stehen. Dies gilt insbesondere für *Rudel 1* und *Rudel 3*, denen deutlich anzusehen ist, daß die Bildfiguren in einer akkumulierten Simultaneität nach dem Prinzip der Motivcollage zu einer mehrfigurigen Gesamtkomposition zusammengefügt worden sind (Abb. 920 und Abb. 922). Im Sinne eines dialogischen Miteinanders oder eines gemeinschaftlichen Zusammenwirkens beziehen sie sich – abgesehen vielleicht von dem rechts vorne gezeigten Figurenpaar auf *Rudel 3* – in ihrem Verhalten definitiv nicht auf einander. Vielmehr wurden sie in einem zwar simultanen, jedoch jede Figur einzeln für sich begreifenden Nebeneinander wiedergegeben. Durch diese Simultaneität ursprünglich vereinzelt gesehener Bildfiguren erscheint die Gruppe insgesamt wie ein zufällig zusammengewürfelter Haufen. Bestenfalls auf *Rudel 2* (Abb. 921) ist ein gemeinschaftliches Miteinander der Hunde mit einer kollektiven Zielsetzung auszumachen: nämlich den Betrachter körpersprachlich mit aggressionslüsternem Ausdruck in Angst und Schrecken zu versetzen. Während man bei dem Gemälde *Rudel 2* noch am ehesten von der Darstellung eines eingeschworenen Rudels sprechen könnte, wirken die übrigen Bilder dieser Reihe eher wie die Darstellungen einer lose zusammengesetzten Ansammlung von Figuren ohne Zusammengehörigkeitsgefühl und ohne soziale, emotionale oder gar aufgabenorientierte Zielsetzung.

Die Zusammenhangslosigkeit der Figuren ist diesmal nicht in erster Linie das Produkt der additiven Motivcollage, sondern folgt hier vor allem inhaltlichen Aspekten. Die unterschiedlichen Wesensarten, die Castelli in seiner Rolle als Hund verkörpert, repräsentieren von einander unabhängige Variablen seiner selbst: seine Aggressionslust, seine Treue, sein Narzißmus und sein Erotizismus. Sie stehen nicht für die vernetzten dispositionellen Anlagen des Künstlers, sondern für einzelne Eigenschaften und in ihrer Gesamtheit dafür, was seine Persönlichkeit insgesamt ausmacht. Nicht das „Ich“ und das „Es“ (Freud), nicht „Animus“ und „Anima“ (C. G. Jung) sind die theoretischen Konstrukte, die hier inhaltlich zum Ausdruck gebracht werden, sondern die verborgenen Seiten des Ich. So unternahm Castelli auf seinen *Rudel*-Bildern gleich gar nicht den Versuch, die Hunde

als interdependente Wesen darzustellen. Vielmehr zeigte er sie als autonome, dabei faktisch und allegorisch zugleich gemeinte Bildfiguren mit eigenständigen inhaltlichen Bedeutungen.

Latent findet sich der Gedanke von der Darstellung einiger nach dem Prinzip der Motivcollage bunt zusammengewürfelter, jeweils für sich stehender, dabei faktisch und allegorisch zugleich gemeinter Bildfiguren auch auf den etwas später entstandenen *Schrottplatz*-Bildern wieder (z. B. Abb. 345 f), die Castelli mit einigen teilweise gleichermaßen bereits als *Schrottplatz* betitelten, manchmal aber auch noch immer als *Rudel* bezeichneten kleinformatigen Gemälden motivisch vorbereitete (Abb. 924-926). Die dort überwiegend in goldgelben und braunen Tönen ausgeführten, schwarz konturierten und manchmal schwarz abgeschattierten Figuren, die vor einem flächig ausgemalten oder zumindest in weiten Bereichen mit Farbe bedeckten goldgelben Hintergrund gezeigt werden, haben das Martialische, das Aggressionslüsterne und das Angsteinflößende der Figuren aus den *Rudel*-Bildern verloren und strahlen jetzt eher den Eindruck von Sanftheit, Ängstlichkeit und Verletzlichkeit aus. Sie werden als sensible, feinsinnige und zartfühlende Wesen geschildert und wirken auf den Betrachter alles andere als bedrohlich. Sie erscheinen weniger hundeartig und nicht so sehr von animalischen Triebkräften beseelt, sondern strahlen eher solche Wesensarten wie Zartheit oder Sanftmut aus. Die inhaltliche Bedeutung dieser kleinen Serie ist eine etwas andere als die der zuvor genannten *Rudel*-Bilder. Sie erzählen eher von dem zurückhaltenden Wesen des Künstlers als von seiner Aggressionslust. Aus den wilden Höllenhunden sind gezähmte Katzen geworden. Wohl sind sie noch immer keine handzahmen Schoßtiere, doch den martialischen Ausdruck von blutfraßgierige Bestien haben sie weitestgehend abgelegt.

Die Figuren sowohl der goldbraunen als auch der schwarzweißen *Rudel*-Bilder stammen aus verschiedenen fotografischen Quellen und wurden nach dem Prinzip der Motivcollage unterschiedlich mit einander kombiniert. Dabei gibt es solche Figuren, denen man öfters begegnet, und solche, die lediglich ein mal verwendet wurden. Zu letzteren zählt etwa die rechts oben gezeigte, mit allen Vieren am Boden kriechende Figur des Bildes *Rudel 1* (Abb. 920), die dort als Pendant zu der links vorne dargestellten Figur mit Maske und hechelnder Zunge in Erscheinung tritt. Sie schiebt sich von rechts nach links ins Bild und hat ihren Kopf mit fragendem Blick seitlich nach oben gewendet. Motivisch bezieht sie sich auf eine fotografische Selbstaufnahme, die Castelli 1991 ein weiteres Mal als Vorlage für ein einfiguriges Rollenselbstporträt verwenden sollte (Abb. 927). Die links vorne im Profil nach rechts dargestellte Figur des Gemäldes *Rudel 1* hat beinahe die gleiche Position eingenommen, wendet ihren Kopf und ihren Blick jedoch in Richtung des Betrachters und streckt ihm, scheinbar diesem zum Spott, die lange rote Zunge heraus. Sie geht motivisch auf eine fotografische Selbstaufnahme zurück, die Castelli und Salomé als Musiker der *Geilen Tiere* zeigt (Abb. 919) und wurde von Castelli mehrfach dargestellt (etwa links oben auf den Gemälden Abb. 924 und Abb. 926 bzw. in spiegelbildlicher Seitenverkehrung ebenfalls links oben auf dem Gemälde Abb. 925). Auf dem fotografischen Ursprungsmotiv liegt unter der Figur von Luciano Castelli eine Elektrogitarre am Boden, während Salomé hinter ihm, in einen hellen Anzug gekleidet, als Saxophonist zu sehen ist. Die erotischen Nebenbedeutungen dieser Aufnahme sind unübersehbar, und auch auf dem Gemälde *Rudel 1* wirkt die Figur des mit einer schwarzen Teufelslarve maskierten Hundes mit dem Hohlkreuz, der hochgestellten Schulter und der hechelnden Zunge durchaus lasziv.

Die mehrfache Darstellung des auf dem Gemälde *Rudel 3* (Abb. 922) rechts unten gezeigten Figurenpaares wurde bereits erwähnt. Eine weitere, auf den *Rudel*-Bildern öfters zur Abbildung gelangte Bildfigur ist die des auf dem Gemälde *Rudel 1* (Abb. 920) rechts unten erscheinenden, auf dem Gemälde *Rudel 3* (Abb. 922) rechts oben gezeigten sowie auf den goldbraunen Bildern Abb. 925 und Abb. 926 ebenfalls jeweils rechts oben dargestellten Hundes, der schräg von vorne in leichter Draufsicht wiedergegeben wurde und mit hoch gestrecktem

Hinterteil, gespreizten Oberschenkeln und weit ausgestellten Ellbogen dem Betrachter gesenkten Hauptes aus seinen nach oben gerichteten Augen heraus entgegen lauert. Motivisch handelt es sich dabei um eine Annäherung an jenes Selbstbildnis, das Castelli auf der rechten Hälfte des 1981 mit Salomé ausgeführten Gemeinschaftsbildes *Portrait Japanisch* (Abb. 170) schon einmal abgebildet hat. Indes gibt die Armhaltung der Figur auf den 1987 geschaffenen Gemälden zu erkennen, daß es sich hier nicht einfach um eine spiegelbildliche Seitenverkehrung des sechs Jahre zuvor dargestellten Motivs handelt, sondern um eine die selbe Figur in der gleichen Körperhaltung allerdings aus einem anderen Blickwinkel wiedergebende Darstellung. Die angespannte Körperhaltung, die Castelli dabei eingenommen hat, wirkt angriffslustig und so, als wäre er in seiner Rolle als Hund jeden Augenblick dazu bereit, aus dem Hinter- in den Vordergrund zu springen oder gar aus dem Bildraum heraus in den Raum des Betrachters.

Die jähe Überschneidung des linken Unterarms dieser Figur durch den rechten Bildrand, aber auch die Überschneidungen der übrigen Bildfiguren durch die jeweils nächstgelegenen Formatgrenzen lassen auf den Darstellungen aus der Reihe *Rudel* überdies den Eindruck entstehen, daß es sich hierbei jeweils um einen motivischen Ausschnitt aus einer jenseits des Gemäldes sich fortsetzenden figürlichen Szene handelt. Daß dem nicht so ist, sondern daß diese Darstellungen aus vormals einzeln gesehenen Bildfiguren zusammengesetzt wurden, erschließt sich dem Betrachter erst dann, wenn er mehrere Bilder dieser Reihe gesehen und erkannt hat, daß sie immer wieder die gleichen, dabei jeweils neu mit einander kombinierten Einzelfiguren wiedergeben.

Zu jenen Figuren, die auf den *Rudel*-Bildern nur einmal dargestellt wurden, zählen unter anderem die auf dem Gemälde *Rudel 3* (Abb. 922) links unten mit aufgerichtetem Oberkörper am Boden hockende oder etwa die auf dem Gemälde *Kleiner Schrottplatz* (Abb. 925) im Vordergrund mit ihrer Seite bildflächenparallel am Boden liegende Bildfigur mit venezianischer Maske. Diese Figuren gehen motivisch auf fotografische Selbstaufnahmen der Reihe *Venise* von 1984 zurück und verkehren, wie etwa die rechts oben gezeigte Figur des Gemäldes *The bitch and her dogs* Abb. 854 oder auch die einfigurige Darstellung Abb. 848 sowie das Foto Abb. 839 belegen, das Rollenselbstporträt des Künstlers in sein spiegelbildliches Gegenteil. Auch die auf *Rudel 3* (Abb. 922) links oben gezeigte Figur ist einmalig auf den *Rudel*-Bildern verwendet worden. Wir kennen sie bereits aus dem Gemälde *Rosa Panther* (Abb. 775), auf dem sie sich entlang des unteren Bildrandes in der gleichen Richtung von links nach rechts durchs Bild schiebt. Das 1981 geschaffene Gemälde zeigt ebenfalls eine in der Anzahl der Bildfiguren allerdings deutlich verminderte Gruppe menschlicher „Hunde“, die wie ein Rudel die Bildfläche bevölkern und ähnlich wie auf den 1987 entstandenen Darstellungen nach dem Prinzip der akkumulierten Wiedergabe ursprünglich vereinzelt gesehener Figuren auf dem selben Bildgeviert mit einander in einen neuen ikonographischen Zusammenhang gebracht wurden.

Das Akkumulierte dieser motivisch zusammengesetzten *Rudel*-Bilder wird gestalterisch auf den schwarz-weißen Darstellungen dadurch betont, daß die Figuren von schwarzen Farbfeldern umgeben werden, die sich unter der Einhaltung eines kurzen Abstands um die Bildfiguren legen (siehe hierzu insbesondere Abb. 921 f). In den Zwischenbereichen zwischen den Figuren und den manchmal scharfkantig konturierten, manchmal amorph ausgefranst schwarzen Farbfeldern tritt das Weiß der Leinwand deutlich zutage und läßt die Figuren wie großzügig ausgeschnittene oder ausgerissene Motive erscheinen, die über einen schwarzen Grund gelegt wurden. Auf *Rudel 1* (Abb. 920) tritt dieser Effekt nicht ganz so stark in Erscheinung. Dort wurde das Schwarz des Hintergrunds weniger kompakt und weniger flächendeckend aufgetragen, stattdessen eher pinselzeichnerisch und so, daß nicht nur zwischen den schwarzen Bereichen und den Figuren, sondern auch zwischen den breiten Pinselzügen das Weiß der Leinwand zu sehen ist. Auch auf dem goldbraunen Gemälde *Rudel* Abb. 924 ist die gestalteri-

sche Betonung des Collagehaften kaum noch relevant. Auf den Darstellungen Abb. 925 und Abb. 926 hat Castelli auf diesen charakteristischen Gestaltungseffekt schließlich vollständig verzichtet. Dort ergibt sich das Collageartige dieser Darstellungen alleine aus dem motivischen Nebeneinander der einzelnen Bildfiguren und aus den unterschiedlichen Größenverhältnissen bzw. aus den unterschiedlichen Perspektiven, aus denen heraus sie wiedergegeben wurden.

Die Beobachtung der uneinheitlichen perspektivischen Verhältnisse der Figuren und ihrer eigenständigen Proportionen beantwortet die Frage, weshalb es dazu kommt, daß die auf den *Rudel*-Bildern gezeigten Figuren nicht als einheitliche Gruppe wahrgenommen werden. Nicht nur das Fehlen eines interaktiv auf einander bezogenen Verhaltens ist es, das die Figuren als solitäre Einzelwesen ausweist, auch die eigenen Perspektiven, aus denen heraus sie wiedergegeben wurden, sowie die unterschiedlichen Proportionen sind im wesentlichen dafür verantwortlich, daß die geschilderten Szenen als motivische Konstrukte wahrgenommen werden. Teilweise sind die Figuren auch unterschiedlichen Lichtverhältnissen ausgesetzt, was sich an den Schatten auf ihren Leibern deutlich ablesen läßt. Nehmen wir hierfür das Gemälde *Rudel 3* (Abb. 922). Auf dem rechts vorne gezeigten Figurenpaar zeichnen sich mit halb trockenem Pinsel zart angedeutete Dunkelzonen ab, die dem Betrachter suggerieren, es würde von rechts durch ein mildes Licht beschienen werden. Die links außen mit aufgerichtetem Oberkörper dargestellte Bildfigur hingegen wird, wie ihre schwarzen Schlagschatten zu erkennen geben, von einem grellen Bühnenlicht beschienen, das von links oben auf die Figur zu treffen scheint. Während die Gestalt darüber in ein gleißendes helles Licht getaucht wurde, das lediglich im Bereich der Beine einen Hauch von Schatten erzeugt, ist die rechts oben auf allen Vieren dem Betrachter entgegen kriechende Bildfigur ganz in ein nächtliches Dunkel getaucht.

Was die Proportionsverhältnisse der Figuren dieses Bildes angeht, so müßten die links vorne gezeigte Gestalt und das Figurenpaar auf der rechten Seite die gleiche Größe haben. Allerdings wurde die links unten dargestellte Figur mit der langnasigen venezianischen Maske etwas kleiner wiedergegeben als das rechts daneben gezeigte Figurenpaar. Der darüber dargestellte Hund ist mit seinen Proportionen tatsächlich etwas kleiner ausgefallen, so daß er räumlich hinter dem Figurenpaar wahrgenommen wird. Jedoch stimmen die perspektivischen Verhältnisse nicht überein: Das Paar wird in zentralperspektivischer Anordnung mit einem etwa in Höhe der Schultern gelegenen Fluchtpunkt gesehen. Der darüber gezeigte Hund wurde hingegen in leichter Draufsicht von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus wiedergegeben, der den perspektivischen Fluchtpunkt ins Jenseits des oberen Bildrands verlagert. Die links oben gezeigte Figur schließlich, deren Fluchtpunkt sich etwa in ihrer Schulterhöhe befindet, wurde ungefähr in den gleichen Proportionen wie das Figurenpaar rechts unten wiedergegeben. Da wir die am oberen Bildrand gezeigten Figuren jedoch aufgrund unserer Sehgewohnheiten als räumlich weiter hinten gelegen vermuten, ergibt sich der wahrnehmungspsychologische Effekt einer optischen Vergrößerung, wie er bereits 1913 von Mario Ponzo beschrieben wurde²⁴¹.

Zu den perspektivischen Bedingungen, denen die Bildfiguren jeweils unterworfen wurden, zu ihren unterschiedlichen Proportionsverhältnissen und zu den unterschiedlichen Licht-Schatten-Verhältnissen, denen sie ausgesetzt zu sein scheinen, gesellt sich als vierte, den Zusammenschluß der Figuren zu einer einheitlichen Gruppe behindernde Variable schließlich das Prinzip der motivischen Überlagerung der einzelnen Bildfiguren, die im Sinne eines räumlichen Kontinuums durch unlogische bzw. nicht oder nur wenig plausibel erscheinende

²⁴¹ Die Rede ist hier von der 1913 erstmals demonstrierten sog. „Schienentäuschung“ (*Railway Lines Illusion*) nach Mario Ponzo (1882-1960), der zufolge wir dazu neigen, bei zwei gleich großen Objekten die Größe eines weiter entfernt vermuteten Objekts gegenüber den näher gelegenen Objekten zu überschätzen. Zur sog. *Ponzo-Illusion* siehe u.a. Eugene Bruce Gold-

Überschneidungen der Bildfiguren gekennzeichnet ist. Die motivische Überlagerung des Handgelenks der links oben gezeigten Figur durch die Hand des rechts oben abgebildeten Hundes mag, wenn man diesen Gestalten ihren unterschiedlichen perspektivischen Verhältnissen zum Trotz eine gemeinsame Bodenfläche unterstellt, motivisch nachzuvollziehen sein. Die jähren Überschneidungen indes, der die unten links dargestellte Figur mit der venezianischen Maske durch die darüber gezeigte Gestalt ausgesetzt ist, machen alle Annahmen über das Vorhandensein einer Bodenfläche zunichte. Fast scheint es, als würde die obere Figur mit ihren Unterschenkeln auf dem Rücken der darunter gezeigten knien und als würde sie sich mit ihrer Hand von deren Stirn abstützen. Doch selbst diese wohlgemeinte Interpretation wird durch die Körperhaltung beider Gestalten, durch ihre Proportionsverhältnisse und durch ihre anatomischen Details konterkariert. Ähnlich verhält es sich mit der motivischen Überschneidung des Fußes der linken Figur der Zweiergruppe auf der unteren rechten Bildhälfte durch den ausgestreckten Arm der Figur mit venezianischer Maske am linken Bildrand und durch deren mit nach oben ragendem Knie aufgestütztes linkes Bein. Auch hier funktioniert der Versuch, die Nahtstellen der räumlichen Verhältnisse der einen Figur mit den räumlichen Verhältnissen der anderen Figur in Einklang zu bringen, nicht.

Ähnliche maßstäbliche, perspektivische, beleuchtungsbedingte und das räumliche Kontinuum brechende Merkmale finden sich auch, auf den übrigen *Rudel*-Bildern – auf den schwarzweißen ebenso wie auf den mit goldbraunen Farben ausgeführten Darstellungen. Am ehesten scheint die Vereinheitlichung des Bildraums noch auf dem Gemälde *Rudel 2* (Abb. 921) gegeben zu sein. Doch selbst dort wurden die in ihren Proportionen nur geringfügig sich von einander unterscheidenden Figuren so dicht neben und hinter einander gestaffelt, daß ein räumlicher, geschweige denn tiefenräumlicher Effekt auch hier nicht zustande gekommen ist, sondern die einzelnen Figuren wie flächig vor einander geblendete Folien erscheinen.

Stilistisch unterscheiden sich die schwarzweißen *Rudel*-Bilder deutlich von den goldbraunen Darstellungen, was teilweise in den verschiedenen Formaten, vor allem aber in der unterschiedlichen Auffassung des Malerischen der beiden Serien begründet ist. Bei den schwarzweißen Arbeiten handelt es sich eher um großformatige Pinselzeichnungen nach der Art der japanischen Selbstporträts. Auf ihnen wurden die anfangs mit schmalen Pinsel im Umrißlinienstil skizzierten Figuren in ihren Binnenbereichen mit breiten Pinseln schwarz akzentuiert, wobei dieses Schwarz entweder die Schatten der Figur (z. B. Abb. 920) oder aber deren geflecktes und gestreiftes Muster wiedergeben (z. B. Abb. 921). Einige schmale rote Streifen bezeichnen das Muster der Gesichter der Hunde und deren rot gefärbte Lippen bzw. deren herausgestreckte Zunge. Die Umgebung der Figuren wurde ebenfalls mit breiten Pinseln in schwarzer Farbe ausgefüllt – beinahe flächendeckend auf *Rudel 3* (Abb. 922) und *Rudel 2* (Abb. 921), auf letzterem Gemälde um einige glänzende Blattgoldelemente ergänzt, oder aber skizzenhaft und unter der großzügigen Aussparung des weißen Malgrunds auf *Rudel 1* (Abb. 920). Sowohl das Kolorit an sich – nämlich der Dreiklang von schwarzer Farbe und etwas Rot auf weißem Grund – als auch die skizzenhafte Pinselführung erinnern an die japanischen Selbstporträts von 1982 und 1986 und an die dort auf die Kunst der japanischen Tuschmalerei anspielende „kalligraphische“ Malweise. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels folgen dabei sowohl im Binnenbereich der Figuren als auch im Bereich des Hinter- bzw. des Untergrunds der Umrißzeichnung der Figuren und halten oft einen gewissen Abstand zu deren Konturen ein, so daß in den daraus sich ergebenden Zwischenbereichen ebenso wie innerhalb der Figuren selbst das Weiß der Leinwand oft deutlich zutage tritt. Die Farbe wurde dünnflüssig und zügig aufgetragen, doch in deckender Konsistenz. Dabei wurde die Ölfarbe mit reichlich Malmittel vermischt, so daß sie – ohne dabei ins Transparente überzuspielen – mit den

großen Pinseln leicht zu vertreiben war. Einige Farbtropfen und Rinnsale zeugen von der Vehemenz des Farbauftrags und von der zügigen Malweise, in der Castelli diese Bilder ausgeführt hat.

Die goldbraunen *Rudel*-Bilder wurden nicht minder skizzenhaft, doch im Vergleich zu den Schwarzweißbildern deutlich malerischer ausgeführt. Meist wurden sie mit einem goldgelb schimmernden Farbgrund ausgestattet, der mit breiten Pinseln in gelben und sienabraunen Farben aufgetragen und sogleich mit ebenso breiten Spachteln wieder abgekratzt wurde, so daß sich am Ende ein changierender Grund ergeben hat, der diese Bilder flächendeckend unterlegt (Abb. 925 f). Auf diesen goldgelben, halb transparent schimmernden Grund, der mit den Bewegungsrichtungen des Pinsels bzw. des Spachtels von den Formen der anschließend darüber gesetzten Figuren unabhängig geblieben ist, wurden mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe die Figuren im Umrißlinienstil wiedergegeben. Allerdings erfolgte diese Umrißzeichnung jetzt nicht in immer wieder abbrechenden und neu ansetzenden, also eher skizzenhaft ausgeführten Pinselbewegungen, sondern in lang geführten fließenden Linien, die nur selten unterbrochen wurden und oft teigig gerundet erscheinen. Dabei wurden die Konturen zwar noch immer mit verhältnismäßig schmalen, jedoch deutlich breiterem Pinsel ausgeführt wie die Umrisse der Figuren auf den schwarzweißen *Rudel*-Bildern. Oft handelt es sich bei diesen malerisch gezogenen Konturen um abschließend ausgeführte Umrisse, die erst aufgetragen wurden, nachdem auch die Binnenbereiche der Figuren fertiggestellt gewesen sind, so daß sich ihre schwarze Farbe entweder hart von den goldgelben Tönen des Binnenbereichs der Figuren abhebt (Abb. 925 f) oder aber halb transparent mit dieser vermischt (Abb. 924). Im Fall des zuletzt genannten Gemäldes Abb. 924, das statt auf Leinwand auf Papier ausgeführt wurde, wurde der Hintergrund nicht flächig und auch nicht zu Beginn angelegt, sondern erst nach Fertigstellung der davor gezeigten Bildfiguren. Anders als auf den übrigen goldgelben *Rudel*-Bildern orientieren sich die Pinselbewegungen des Hintergrunds dort, ähnlich wie auf den schwarzweißen *Rudel*-Bildern, erneut an den Umrissen der Figuren und halten sie zu diesen abermals einen allerdings nur knappen Abstand ein, der das Weiß des Malgrunds hervortreten läßt.

Die Binnenbereiche der Figuren wurden auf dem Gemälde Abb. 924 mit einem hellen Beige flächendeckend ausgemalt, das sich aus einer Mischung aus Gelb und gebranntem Siena ergeben hat und mit reichlich Malmittel verdünnt wurde, so daß der weiße Malgrund transparent durch diese Farbschicht hindurch scheint. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels folgen dabei überwiegend den Umrisse der Figuren, teilweise auch dem organischen Oberflächenrelief ihrer Körper, während sich die Binnenbereiche der Figuren des Gemäldes Abb. 925, die – wie eben erläutert – als eingangs angelegte Grundierung noch vor den Figuren selbst ausgeführt wurden, über solche organische bzw. körperbauliche Gegebenheiten hinwegsetzen. Auf dem Gemälde *Kleiner Schrottplatz* (Abb. 926) wurde innerhalb der Figuren die eingangs gesetzte goldgelbe Grundfläche transparent und gleichermaßen teilweise unter der Zuhilfenahme eines Spachtels mit gebranntem Siena übermalt. Allerdings setzen sich auch dort die Bewegungsrichtungen des Pinsels bzw. des Spachtels über die anatomischen Verhältnisse der Figuren hinweg. Deren Plastizität definiert sich hier nicht über die Bewegungsrichtungen des Pinsels, sondern über die Verlaufsrichtungen der mit schwarzer Farbe abschließend gezogenen Konturen bzw. im Fall der links oben gezeigten Figur über die schwarz ausgeführten Schatten.

Auf einem weiteren hier zu nennenden Gemälde, das den Titel *Alida + Rudel* trägt (Abb. 923), kombinierte Castelli schließlich die beiden Gestaltungsformen der schwarzweißen und der goldbraunen *Rudel*-Bilder mit einander. Es zeigt vier Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund im Stil der schwarzweißen *Rudel*-Bilder und blendet diesem Motiv links vorne die Gestalt der in die Hocke gegangenen Alida vor, die in der malerischen Art sowie im Hinblick auf das Kolorit im Stil der goldbraunen Gemälde ausgeführt wurde. Motivisch be-

zieht sich die Figur der Alida auf eine Reihe von Doppelporträts, die Castelli nach der dunkelhäutigen Frau als Modell fertiggestellt hatte (Abb. 259 ff), was typisch für die Arbeitsweise des Künstlers ist und einmal mehr belegt, wie in seinem Œuvre ein Motiv ins andere übergehen kann.

Bei der zweiten Gruppe von Selbstbildnissen aus der Zeit gegen Ende der 80er Jahre handelt es sich um exotisch aufbereitete Kopf- und Büstenselbstporträts. An der Nahtstelle zwischen den Selbstbildnissen des Künstlers in seiner Rolle als Hund und den nahansichtig wiedergegebenen Büstenporträts steht ein auf die Darstellung des Kopfes reduziertes Selbstbildnis von Castelli in seiner Rolle als Hund, das den schlichten Titel *Selbstportrait* trägt (Abb. 928). Es zeigt auf einer mittelgroßen Leinwand das monumental ins Bild gesetzte Antlitz des Künstlers in seiner Aufmachung als Hund mit um die Augen und seitlich der Mundwinkel sich fortsetzenden schwarzen Streifen im Gesicht. In einer nach vorne gelehnten, den Kopf leicht gesenkten Körperhaltung schaut er mit in die Höhe gerichteten Augen dem Betrachter eindringlich entgegen. Motivisch geht dieses Bild auf die 1981 ausgeführte, gleichfalls lapidar als *Selbstportrait* betitelte Darstellung Abb. 778 zurück, deren Kopfhaltung sich aus der Figur des Selbstbildnisses *Hund* Abb. 777 ergeben hat. Die stilistischen Mittel, mit denen das Selbstporträt von 1987 ausgeführt wurde, sind denen des auf Papier geschaffenen Büstenselbstbildnisses von 1981 nicht unähnlich. Allerdings wurde das Motiv auf etwas größerem Bildformat und in einem leicht vergrößerten Ausschnitt wiedergegeben, so daß das Gesicht jetzt im Bereich der Stirn und des Haaransatzes entlang des oberen Bildrandes sowie im oberen Bereich entlang des rechten Bildrandes über die Formatgrenzen hinwegreicht. Durch die Sprengung des Bildformats wirkt dieses Selbstbildnis noch monumentaler und auf den Betrachter, gerade auch im Zusammenhang mit dem suggestiven Blick, noch eindringlicher als auf der Fassung von 1981.

Mit den blutroten Lippen, den jenseits der Mundwinkel sich fortsetzenden schwarzen Striemen und den schwarzen Streifen rund um die Augen, die das Weiß der Augäpfel betonen und die dunklen Pupillen noch durchdringender erscheinen lassen, als es der suggestive Blick des Porträtierten an sich schon vorgibt, wirkt das Antlitz von Castelli auf diesem Gemälde bestialisch und packend zugleich. Mit geradezu mephistophelischem Charisma zieht er den Betrachter in den Bann. Wie ein Vampir versucht er ihn zu paralysieren und sich gefügig zu machen. Sein Blick ist von suggestiver Kraft, durchdringend dabei, geheimnisvoll und faszinierend zugleich. Der kombattanten Erscheinungswirkung dieses Porträts kommt dessen von rechts nach links sich ins Bild schiebende Bewegungsrichtung entgegen und seine aus der Frontalen herausgenommene, leicht zur Seite gewendete Ansicht, die sich der Leserichtung des Betrachters konfrontativ entgegen stellt und zusammen mit dem angsteinflößenden suggestiven Blick der Figur als bedrohlich empfunden wird. Zugleich hat der Blick von Castelli auf diesem Selbstporträt aber auch etwas Verführerisches, so daß den Betrachter eine Art Angstlust ergreift, die ihn vor diesem Gemälde gefangen hält.

Alles auf dieser Darstellung drängt aus der zweidimensionalen Bildfläche heraus in den Realraum des Betrachters: der seitlich und nach oben das Bildformat sprengende Kopf und der bohrend nach vorne gerichtete Blick gleichermaßen. Sich der physischen Präsenz des Porträtierten zu entziehen, scheint fast unmöglich. Selbst die gestalterischen Mittel drängen dem Betrachter entgegen: das deckende Schwarz, das sich in einem harten Kontrast zur weißen Leinwand von dieser zu lösen und sich auf den Betrachter zuzubewegen scheint ebenso wie das kraftvolle Rot der Lippen, das in seiner Signalhaftigkeit optisch nach vorne tritt. Dieses *Selbstportrait* ist eines der am stärksten nach außen gerichteten Bilder im Œuvre von Luciano Castelli und eines, das sich dem Betrachter am offensivsten entgegenstellt. Es kehrt das Beziehungsverhältnis zwischen Bildfigur und Betrachter um

und macht aus dem aktiven Bildbeschauer ein selbst in Augenschein genommenen Anschauungsobjekt. Dabei beobachtet ihn die Bildfigur suggestiv, bohrend und mit durchdringendem Blick.

Auf weiteren Büstenselbstporträts der späten 80er Jahre beschäftigte sich Castelli wieder verstärkt mit dem Thema des exotischen Rollenselbstporträts. Mit den chinesischen Selbstporträts von 1986, die sich hinsichtlich der kostümischen und schminktechnischen Aufmachung der Bildfigur sowie im Hinblick auf ihre körpersprachlich zum Ausdruck gebrachte innere Gestimmtheit gegenüber den Figuren der japanischen Selbstporträts kaum oder nur unwesentlich unterscheiden, begann Castelli damit, das Rollenselbstbildnis von seiner spezifischen regionalen Gebundenheit zu lösen und das Exotische ungeachtet der charakteristischen äußeren Erscheinungsform als Metapher für sein Künstlertum, für seine Besonderheit und für die tatsächlichen inneren Gestimmtheiten seiner selbst einzusetzen (Kap. 4.1.3.14). „Japanisch“ und „chinesisch“ sind für Castelli austauschbare Begriffe geworden, die seinen Selbstbildnissen zwar einen Namen geben, jedoch nicht als lokale Bezeichnungen gemeint sind, sondern sich auf das Exotische an sich und auf die geheimnisvolle Aura des Porträtierten beziehen. In Fortführung des Gedankens von der befreiten Provenienz des Exotischen schuf Castelli Ende der 80er Jahre weitere Rollenselbstporträts, auf denen sich motivische Elemente der Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Indianer und motivische Elemente der Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Japaner bzw. als Chinese zu einem regional nicht mehr bestimmbar exotischen Ganzen vermischen.

Das *Selbstportrait* Abb. 929 ist eines dieser Bilder, von denen sich nicht mit Bestimmtheit sagen läßt, ob sie Castelli in der Rolle eines Indianers oder in der Rolle eines Japaners bzw. eines Chinesen wiedergeben. Es zeigt die im halben Profil nach rechts abgebildete Büste vor dem Hintergrund einer motivisch neutral gebliebenen, in nächtliches Dunkel getauchten Wandfläche, die mit ihren schwarzen und braunen Farben nach unten immer heller wird. Auch die Büste selbst ist in nächtliches Dunkel getaucht. Vom unteren Bildrand her schiebt sich ihre linke Hand in die Szene. Mit ihr führt Castelli einen weißen Wattebausch an den Mund, scheinbar um die rot gefärbten Lippen abzuschminken. Von einer roten Umrandung der Augen abgesehen, weist das dunkel getönte Gesicht keine weiteren schminktechnischen Verfremdungen auf. Ob sich Castelli auf diesem Gemälde das Weiß des zuvor nach Kabukiart geschminkten Gesichts bereits abgenommen hat oder ob das Gesicht möglicherweise überhaupt nicht bemalt gewesen ist, läßt sich nicht eindeutig sagen und ist für das Verständnis dieses Bildes auch nicht von Bedeutung, denn das Thema dieses Selbstporträts ist nicht die Rolle als solche und sind nicht die damit spezifisch in Verbindung gebrachten inhaltlichen Implikationen, sondern das Thema dieses Bildes ist die abendlich vermutlich vor einem Spiegel stattfindende Zurückverwandlung des Mimen in sein wahres Ich. So versteht sich dieses Selbstbildnis als Metapher für die Selbstfindung von Luciano Castelli und für die Frage, ob er tatsächlich er selbst oder etwa ein ganz anderer sei. Als Antwort auf die Fotoserie *Luciano schminkt sich* (Abb. 7) könnte der Titel dieses Bildes lauten: *Luciano schminkt sich ab*.

Auf anderen Selbstbildnissen, insbesondere auf denen von 1988, variierte Castelli das bereits im Zusammenhang mit den chinesischen Selbstporträts von 1986 entwickelte Motiv des Büstenselbstporträts mit schwarzer Haube. Es entstand eine kleine Serie von Selbstbildnissen, die mit Bleistift und Öl oder Gouache auf Papier in dem eher kleinen Format von 70 x 50 cm ausgeführt wurden und die die Büste des Künstlers mit leicht nach links gewendetem und zugleich etwas zur Seite geneigtem Gesicht wiedergeben (Abb. 930 f). Die jetzt wieder ausgesprochen nahansichtig gezeigte Büste blickt aus dem Bild heraus gedankenverloren in die Ferne – nicht dem Betrachter entgegen, sondern über dessen linke Schulter hinweg ins Jenseits. Melancholie und Sehnsucht sprechen aus dem ernsten Gesicht, Fernweh vielleicht oder der unerfüllbare Wunsch, sich in jene paradisische Welt zu begeben, die der Künstler durch seine kostümische und schminktechnische Aufmachung zu verkörpern

sucht. Daß es sich auch hierbei um das Selbstbildnis des Künstlers in seiner Rolle als Schauspieler handelt, wird für den Betrachter dadurch kenntlich, daß die Büste durch ein scharfes Rampenlicht von links unten hart beleuchtet wird, wie es ansonsten nur auf einer Theaterbühne zum Einsatz kommt. Während die rechte Hälfte des Gesichts strahlend weiß erscheint, wurden seine linke Hälfte und die linke Partie des Halses sowie der am unteren Bildrand angeschnittene Bereich der Schultern schwarz oder mit bunten Farben abgeschattiert. Der Hintergrund blieb auf diesen Darstellungen gestalterisch entweder gänzlich ausgespart oder wurde mit bunten Farben zumindest partiell monochrom und flächig ausgemalt. So wirkt die Büste auf diesen Darstellungen verloren und heimatlos, ganz aus ihren realweltlichen Zusammenhängen herausgerissen, zu denen sie ohnehin keine Beziehung zu haben scheint, physisch nicht und auch nicht mental.

Diese Selbstbildnisse, die sich motivisch kaum von einander unterscheiden, sondern lediglich in anderen Farben ausgeführt wurden, heißen manchmal *Chinesisches Selbstportrait* (Abb. 930) und manchmal *Japanisches Selbstportrait* (Abb. 931). Dabei leitet sich der Titel dieser Bilder in erster Linie von der Kopfbedeckung ab, die sich Castelli aufs Haupt gesetzt hat, nämlich von jener charakteristischen schwarzen Haube mit dem weißen Emblem über der Stirn und den ornamentierten Flügeln am Hinterkopf, von denen meist nur der eine am linken Bildrand zwischen der Formatgrenze und dem Gesicht zu sehen ist. Das selbe Motiv verwendete Castelli allerdings auch für eine kleine Reihe russischer Selbstporträts, auf denen die gleiche Haube als russisches Käppi umgedeutet wurde (Abb. 932 f). Dort unterscheidet sich die jetzt als Soldatenmütze definierte Kopfbedeckung von der chinesischen Haube alleine dadurch, daß die am Hinterkopf befestigten Flügel fehlen und daß das weiße Emblem über der Stirn zu einem russischen Stern umgeformt wurde. Die rote Farbe, in der sowohl die Kopfbedeckung als auch die schattigen Partien des Inkarnats der Büste dieser Bilder ausgeführt wurden und mit der eine Variante dieses Motivs beinahe flächendeckend untermalt wurde (Abb. 934), bezieht sich auf die Hauptfarbe der damals noch kommunistisch geführten Sowjetunion, die sich bei jeder denkbaren Gelegenheit mit roten Bannern, roten Sternen, roten Blumen und sonstigen rot gefärbten Emblemen schmückte. Links außen erkennt man im Hintergrund dieser Bilder die mittels einer Schablone in goldgelber Farbe oder mit Goldlack aufgesprühte Sichel, die sich aus dem Zeichen von „Hammer und Sichel“ ableitet und symbolisch die kommunistisch organisierte Sowjetunion repräsentiert.

Die russischen Selbstporträts sind nicht als politisches Bekenntnis des Künstlers zu verstehen, sondern beziehen sich auf die Rußlandmode der zweiten Hälfte der 80er Jahre, zugleich auf das Interesse des Künstlers an exotischen Lebenswelten, die er sich durch das Rollenspiel und das Rollenselbstporträt mental zu erschließen suchte. Interessant dabei ist, daß sich Castelli auf den russischen Selbstporträts zum ersten Mal in einer Rolle zeigt, die er aus einer anderen Kostümierung abgeleitet hat – nämlich aus seiner Aufmachung als Asiate, den er durch die Modifizierung der japanischen Haube zu einer russischen Kappe durch die Verwendung der Embleme Sichel und Stern in einen Russen umgedeutet hat. Dabei sind die jetzt entstandenen Selbstbildnisse Rollenselbstporträts und allegorische Selbstporträts zugleich, mit denen sich der Künstler einerseits in ein fremdländisches Wesen verwandelte und mit denen er andererseits im Sinne einer Personifikation das ferne Rußland repräsentiert.

Mit den russischen Selbstporträts von 1988 hatte sich Castelli allerdings keineswegs von der Darstellung seiner selbst in der Rolle eines ostasiatischen Schauspielers verabschiedet. Bis in die 90er Jahre hinein und in wechselnden Abständen schließlich bis in unsere Tage beschäftigte sich der Künstler immer wieder aufs neue mit der Darstellung seiner selbst als Japaner oder als Chinese, wobei diese Bilder sich oft mit der Frage der Identität des Künstlers bzw. dem Wechsel zwischen dem wahren Ich und dem Rollenich befassen (vgl. hierzu etwa Abb. 444, dort das Selbstbildnis rechts außen). Als letzte Beispiele hierfür seien die 1989 und 1991 ent-

standenen Bilder *Japanisches Doppelselbstportrait* (Abb. 936) und *Doppel Chinese Selfportrait* (Abb. 937) genannt, die motivisch auf die 1982 entstandene Selbstaufnahme Abb. 935 zurückgehen und das Porträt von Castelli in spiegelbildlicher Verdoppelung wiedergeben. Das Foto zeigt den Künstler wie er in einer Ecke seines Ateliers fast nackt auf einem flachen Hocker sitzt und sich im Rollenspiel eine japanische Maske vors Gesicht hält. An seinen Fingern trägt er lange, dolchartig zugespitzte Fingerlinge aus Messing, wie sie im thailändischen Fingertanz und in der Pekingoper gebräuchlich sind und dort zur Exaltation bedeutungslastiger Fingerbewegungen eingesetzt werden. Bekleidet ist er mit einem halb durchsichtigen roten Lendengebinde und einem ebenfalls roten, unterhalb des rechten Knies befestigten Stoffband. In dieser spärlichen Aufmachung fotografierte sich Castelli auf dem Polaroidfoto und porträtierte er sich auch auf den später nach dieser Vorlage geschaffenen Gemälden. Allerdings stellte er die auf querformatiger Bildfläche rechts gezeigte Figur in spiegelbildlicher Seitenverkehrung dar und links daneben ein zweites Mal statt mit ockerfarbenem Inkarnat mit grauer Hautfarbe, wobei es scheint, als würden die beiden spiegelbildlich einander entsprechenden Figuren wechselseitig vor einander erschrecken. Das heitere Gesicht der japanischen Maske im Typus einer „schönen Dame“ täuscht nicht darüber hinweg, daß die beiden Figuren mit ihren jeweils den seitlichen Formatgrenzen zugeneigten Oberkörpern vor einander zurückzuschrecken scheinen. Die vor das Gesicht genommenen Hände, deren Position ursprünglich dazu diente, die vor den Kopf geschobene Maske festzuhalten, wirken jetzt wie eine Gebärde des schieren Entsetzens. Dabei ist es jedoch nicht ihr Spiegelbild, das sie erschüttert, sondern es sind das Ich des Porträtierten auf der einen und sein mit der grauen Hautfarbe als Geist erscheinendes alter ego auf der anderen Seite, die sich gegenseitig in Erstaunen versetzen.

Was Castelli auf diesen Bildern thematisierte, ist das Erkennen seiner selbst im Rollenspiel und das überraschte Entdecken bisher völlig unbekannter Seiten an sich selbst im Rollenspiel. So handeln diese Bilder von dem, was Castelli eigentlich dazu bewogen hat, in fremde Rollen zu schlüpfen und sich selbst im Rollenspiel zu porträtieren: nämlich nicht nur die Freude an der Maskerade an sich und an der Verwandlung seiner selbst in ein anderes Wesen, sondern auch die Suche nach den verborgenen Seiten des Ich, die manchmal Überraschendes zutage bringt und einen manchmal vor sich selbst erschrecken läßt. Allerdings ist das Erschrecken, das hier zum Ausdruck gebracht und im Zusammenhang mit der freudig lächelnden Maske zugleich gemildert wird, kein wirkliches Entsetzen, sondern ein eher überraschtes, eines, das wir kennen, wenn wir uns zum ersten Mal auf Tonband hören oder uns zum ersten Mal im Film sehen. Diese Art der „objektivierten“ Selbstwahrnehmung, die das Selbstbild einer Person arg ins Wanken bringen kann, führt nicht selten zu heftigen Reaktionen. Eben dieses Reagieren ist es, das Castelli auf seinen Bildern thematisiert und das zugleich das Kernproblem des Rollenspiels zum Ausdruck bringt: die Diskrepanz zwischen dem wahren Ich und dem Rollenich, zwischen der subjektiven Selbstwahrnehmung bzw. dem Selbstbild auf der einen und der Fremdwahrnehmung bzw. dem objektivierten Ich auf der anderen Seite. Für diesen Aspekt der Selbstexploration stehen nicht nur die beiden hier zuletzt genannten Bilder im besonderen, sondern das Selbstbildnis von Luciano Castelli im Rollenspiel überhaupt, welcher vermeintlichen Provenienz oder welcher Spezies auch immer er sich dem Betrachter präsentiert.

4.1.3.16 Das Ich als Symbol

Auf den bisher gezeigten Selbstbildnissen von Castelli kam dem Aspekt des Schauspielerischen eine ganz besondere Bedeutung zu: der Übernahme einer kostümisch und schminktechnisch aufbereiteten, zugleich habituell ausgefüllten Rolle, die in ihrem exotischen Zusammenhang nicht selten zugleich metaphorisch für das Künstlertum Castellis steht, für seine gesellschaftliche Sonderstellung, für sein Selbstverständnis als „Exot“, für seine unverdorrene Ursprünglichkeit, sein sensibles und verletzlich Wesen, aber auch für sein Außenseitertum, das mit der gesellschaftlichen Randposition des Künstlers zu tun hat und das ihn die Welt und die Dinge um ihn herum mit anderen Augen sehen läßt. Auf solchen Gemälden jedoch wie *Barschlampe* bzw. *Faune* (Abb. 110 und Abb. 111 sowie deren 1986 nicht zufällig gerade im Hinblick auf den mythologischen Hintersinn dieses Themas erfolgte gestalterische Variation Abb. 938), *Luciano guckt auf Japan* (Abb. 750) oder *Luciano und der Schwan* (Abb. 834-837) tangierte Castelli einen Bereich, der seinen Selbstbildnissen eine mythologische Nebenbedeutung verleiht und der das Rollenselbstporträt an sich als zugleich symbolisch gemeinte Darstellung begreift. Waren solche Mythologismen bzw. Symbolismen im Zusammenhang mit dem Selbstbildnis bei Castelli bisher ein eher gelegentlich zum Inhalt seiner Bilder gemachtes Anliegen, widmete sich der Künstler 1990 und 1991 ganz gezielt einigen symbolischen Implikationen der Inszenierung seiner selbst. Er tat dies zunächst auf einigen Bildnissen seiner Geliebten Alexandra in der Rolle eines diabolischen Verführers (*Faust*), später dann unter dem Eindruck der Bleistiftzeichnung von Ferdinand Hodler in der Rolle eines geheimnisvoll die statuarische Figur von Alexandra umschleichenden Dunkelmannes, der sein Antlitz und seinen nackten Körper unter einem schwarzen Deckmantel verbirgt.

Die bereits im Zusammenhang mit dem Bildnis von Alexandra erwähnten, 1990 entstandenen Gemälde mit dem Titel *Faust* zeigen vor motivisch ausgespart und gestalterisch oft unbehandelt gebliebenem Hintergrund neben dem Porträt der Alexandra, die als statuarische Bildfigur erscheint (Abb. 490) oder sich wie eine Windsbraut mit ihrer Büste von rechts ins Bild schiebt (Abb. 494), die Figur eines roten Teufels mit Hörnern auf dem Kopf und einem langen Schwanz an seinem Hinterteil. Mit spitz aufragenden Knien ist der rote Teufel tief in die Hocke gegangen. Dabei sitzt er auf seinem eigenen Schweif, der mit schwungvollen Kurven und mit seinem schaufelartigen Ende der Figur statischen Halt verleiht. Mit seiner linken Hand greift der rote Teufel Alexandra an die Brust oder macht er sich, von seiner Angebeteten scheinbar unbemerkt, im Bereich ihrer Scham zu schaffen. Zugleich hebt er mit vorgeschobenem Kopf seinen Mund der schönen Alexandra zum Kuß entgegen oder liebkost er mit seiner Zunge deren wohlgeformte Brust. Die Figur, die Castelli in der Gestalt des roten Teufels verkörpert, ist die eines Verführers, dessen Anwesenheit und dessen erotische Intentionen von seiner Geliebten entweder nicht zur Kenntnis genommen (z. B. Abb. 490 und Abb. 493) oder erst in einer zweiten Phase bemerkt und erwidert werden (z. B. Abb. 494). Der rote Teufel strotzt geradezu vor sexueller Energie. Seine erotische Gestimmtheit wird durch sein frivoles Tun zum Ausdruck gebracht, aber auch durch seine Nacktheit und durch sein rotes Inkarnat, vor allem aber durch die phallischen Symbole der spitzen Hörner, der spitz zulaufenden Ohren, der steil in die Höhe ragenden Knie und des langen roten Schweifes mit seinem verdickten Ende. Es geht auf den Darstellungen dieser Serie, und deswegen tragen sie den Titel *Faust*, um die Liebe eines von erotischen Leidenschaften getriebenen Mannes zu einer jungen Frau, die ihm unschuldig und rein wie das junge Gretchen erscheint und die er gerade wegen ihrer Reinheit, und sei es unter der Mithilfe der Mächte des Bösen, für sich zu gewinnen sucht. Castelli, Mephisto und Faust sind dabei in der Gestalt des roten Teufels zu einer personalen Gesamtheit verschmolzen.

Obschon eine physiognomische Ähnlichkeit des roten Teufels mit dem äußeren Erscheinungsbild von Luciano Castelli nur entfernt gegeben ist und auf manchen Darstellungen das Gesicht dieser Figur dem Bildnis etwa der Alida mehr zu ähneln scheint als den Selbstporträts von Castelli (vgl. hierzu etwa Abb. 413 oder Abb. 493), verkörpert diese Figur doch niemanden anderen als den Künstler selbst. Allerdings handelt es sich bei dem roten Teufel nicht um physiognomische Rollenselbstporträts, die sich um eine exakte Wiedergabe seines äußeren Erscheinungsbildes bemühen, sondern um sinnbildliche Selbstporträts, mit denen Castelli seiner aktuellen Lebenssituation, im vorliegenden Fall seiner Liebe zu Alexandra, metaphorisch Ausdruck zu verleihen suchte.

Der rote Teufel ist dem Künstler ein Sinnbild geworden – ein Sinnbild für sich selbst, für seine emotionale Gestimmtheit, für seine erotischen Interessen und für seine Sorge darum, ob es ihm tatsächlich gelingen würde, mit Alexandra eine gemeinsame Zukunft zu haben. In diesem Sinne behandeln die Faustbilder ein sehr privates, ja geradezu intimes Thema, das der Künstler auf seinen Darstellungen aufgegriffen hat, weil es ihn im wirklichen Leben intensiv beschäftigte. Er zögerte nicht, aus den Gegebenheiten des realweltlichen Alltags tagträumerische Phantasien abzuleiten und auf seinen Bildern zu zeigen, welche Vorstellungen er dabei entwickelt hat. Das war bei seinen transvestitischen Streifzügen durch Luzern so, die ihn zu der Erfindung der parallelen Existenz der *Lucille* anregten, das war während seiner Freundschaft mit Salomé so, die ihn dazu inspirierte, sich in die Rolle von *Geilen Tieren* und in die Rolle eines Hundes zu versetzen, dies war bei seinen Reisen auf die Philippinen so, die ihn auf die Erfindung der Abenteuer der *Piratin Fu* und auf einige seiner japanischen und chinesischen Selbstporträts brachten und dies war jetzt so, da er Alexandra kennen gelernt hatte, in die er sich unsterblich verliebte, mit der er eine gemeinsame Zukunft haben wollte und die er 1991 heiraten sollte. Im Vorfeld dieser Hochzeit sind die Faustbilder entstanden. Sie wurden zu einer Zeit geschaffen, als Castelli Berlin bereits verlassen und sich mit Alexandra in Paris eine gemeinsame Wohnung eingerichtet hat. Sie beschäftigen sich mit der Frage, ob Alexandra den Künstler ebenso begehrt wie er sie begehrt und damit, ob und wie es ihm wohl gelingen mag, die selbstbewußte Frau dauerhaft an sich zu binden.

Auch die zweite Bildserie, auf der Castelli symbolisch einen übergeordneten Inhalt repräsentiert, entstand im Vorfeld der Hochzeit des Künstlers mit Alexandra – und zwar in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu diesem Ereignis, nämlich in den Monaten Februar und März des Jahres 1991 und damit in gerade jener Zeit, da Luciano und Alexandra mit den Vorbereitungen der auf den 8. Juni festgesetzten Trauungsfeierlichkeiten befaßt waren. Motivisch bezieht sich die hier in Rede stehende Serie auf eine Zeichnung von Ferdinand Hodler, die 1898 als Vorstudie zu dessen in den Details dann aber doch deutlich veränderten Gemälden *Die Wahrheit* entstanden ist und von Castelli in einem Luzerner Auktionshaus erworben werden konnte (Abb. 501). Die mit Feder und schwarzer Tusche stark überarbeitete Bleistiftzeichnung zeigt die Allegorie der Wahrheit als *Nuda veritas* in Gestalt einer nackten Frau, die von tuchverhangenen Männern, welche ihrerseits die infamen Mächte der Unwahrheit symbolisieren, umgeben wird. Während auf den Gemälden von Hodler mehr als auf der Zeichnung die tuchverhangenen Personifikationen der Unwahrheit die wohlgeformte Gestalt der triumphierenden Wahrheit zu fliehen suchen, zeigt Castelli auf seinen Bildern die Männer als anonyme Wesen, die unter dem Schutz ihres Mantels die in der Mitte gezeigte Frauenfigur umgeben (z. B. Abb. 496 f). Die in der Mitte gezeigte Frau ist ein Porträt von Alexandra. Sie erscheint, kaum anders als die Personifikation der Wahrheit auf der Zeichnung von Ferdinand Hodler, in antiker Nacktheit und hat sich, wie diese, zum Zeichen ihrer Keuschheit die Hände vor die Brust bzw. in Anlehnung an den Typus der *Kapitolinischen Venus* (Anm. 166) vor die Brust und vor die Scham genommen (Abb. 498). In dieser Pose wirkt Alexandra unschuldig und rein. So erscheint auch sie im Sinne der *Nuda veritas* als Allegorie der Wahrheit.

Die Männer hingegen sind auf den Gemälden von Castelli etwas anders angeordnet als bei Ferdinand Hodler. Sie teilen sich nicht gleichmäßig in zwei Dreiergruppen auf und vergraben ihr gesenktes Haupt nicht in ihren angehobenen Armen, sondern haben eine aufrechte, auch ihren Kopf gerade haltende Position eingenommen. Überhaupt ist es auf den Gemälden von Castelli stets nur die erste, links außen gezeigte Bildfigur, die der Zeichnung von Ferdinand Hodler, sowohl was ihre Plazierung angeht als auch im Hinblick auf ihre charakteristische Körperhaltung mit dem markanten Ausfallschritt und dem bildeinwärts gewendeten Oberkörper, noch am ehesten entspricht. Alle anderen Gestalten mögen der Zeichnung von Hodler zwar nachempfunden sein, doch entsprechen sie nicht wirklich den dort gezeigten Dunkelmännern. Ihre Arme halten die Männer auf den Gemälden von Castelli unter dem Tuch dicht an ihrem Körper. Manche von ihnen berühren sich, als wollten auch sie auf diese Weise ihre Unschuld bekunden, am Bauch oder an der Brust. Doch nicht alle geben sich so zurückhaltend. Insbesondere auf den Gemälden mit dem Titel *Verführung* sind immer wieder ein bis zwei Figuren zu sehen, die ihre Hand unter dem Tuch hervortreten lassen und mit ausgestrecktem Arm die nackte Alexandra an intimen Stellen berühren (z. B. Abb. 499). Hinzu kommt, daß die langen schwarzen oder bunten Tücher auf den Bildern von Castelli nicht wie auf der Zeichnung von Ferdinand Hodler bis auf den Boden reichen, sondern daß sie die Männer (ähnlich allerdings wie auf der zweiten Fassung des von Ferdinand Hodler ausgeführten Gemäldes²⁴²) meist nur zur Hälfte bedecken, so daß nicht selten deren Beine und ihr nacktes Gesäß zu sehen sind, was die Nacktheit dieser Figuren unter ihren Tüchern betont und auf dem Gemälde insgesamt zugleich auch eine gewisse erotische, jedenfalls intime Stimmung erzeugt. Es besteht kein Zweifel: Die Interessen der unter ihren Tüchern sich verbergenden Männer sind geschlechtlicher Art.

Auch wen diese tuchverhangenen Männer repräsentieren, steht außer Frage: niemanden anderen als Luciano Castelli selbst. Dabei zeigt sich der Künstler, nicht zuletzt durch die *Venise*-, die *Rudel*- oder etwa durch die *Schrottplatz*-Bilder in dieser Darstellungsart hinreichend geübt, gleich mehrfach auf dem selben Bildgeviert und erscheint er als vier-, manchmal fünfteilige Figurengruppe, die einmütig und mit den gleichen erotischen Interessen die keusche Alexandra umgibt. Wohl ist Castelli nicht eindeutig zu erkennen, schließlich sind weite Teile dieser Figuren, vor allem aber ihr Gesicht, unter den langen schwarzen oder bunt gemusterten Tüchern verborgen. Dennoch spürt man auf Anhub, daß die schlank gebauten Männer mit ihrem jünglingshaften Wuchs keine anonyme fremde Bildfiguren sind, sondern Luciano Castelli selbst. Statt jedoch, wie es die tuchverhangenen Gestalten bei Ferdinand Hodler tun, vor der nackten Frau in der Mitte des Bildes zu fliehen, haben sie sich ihr bei Castelli interessiert genähert und versuchen sie unter dem Schutz ihrer Bedeckungen, ihre Ängste, ihre Hemmungen und ihre Scham zu überwinden und Alexandra zu verführen. So bringen die Männer auf den Darstellungen von Castelli im Sinne einer Allegorie eine ganz bestimmte psychologische Situation zum Ausdruck, die sein Beziehungsverhältnis zwischen ihm und Alexandra ziemlich treffend charakterisiert: nämlich das Verhältnis des Künstlers zu seiner Verlobten, die er liebt, die er begehrt und die er ihrer Schönheit wegen wie eine antike Göttin verehrt. Sich dieser Göttin zu nähern, ist ihm nur mit verhülltem Körper gestattet. Ihrer Reinheit, ihrer Unschuld und ihrer Keuschheit wegen wagt er es kaum, sie zu berühren.

Daß Alexandra von der Anwesenheit der tuchverhangenen Männer keine Notiz nimmt und erst auf dem letzten Bild dieser Serie, einer monumentalen Bleistiftzeichnung, die ursprünglich als Vorzeichnung für ein Gemälde geplant war, das jedoch nie fertig gestellt wurde (Abb. 500), ihrerseits der Gegenwart der tuchverhangenen Männer durch eine scheinbar beiläufig erfolgende, in Wirklichkeit jedoch eher schamhaft gemeinte und nur zögerlich ausgeführte Berührung antwortet, ist dabei nicht mißzuverstehen: Alexandra erwiderte die Liebe von

²⁴² Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit II*, 1903, Öl auf Leinwand, 207 x 293 cm, Zürich, Kunsthaus.

Castelli sehr wohl. Die kühle Distanziertheit ihres sittsamen, die Nacktheit ihres Leibes zu bedecken suchenden körpersprachlichen Ausdrucks und ihr reserviertes Wesen stehen dabei nicht für das im realweltlichen Leben tatsächlich gezeigte Verhalten dieser jungen Frau, sondern für die Hochachtung, die der Künstler ihr zollt und für das „Bild“, das Castelli sich von Alexandra machte: das Bild einer schönen, wohl geformten und tugendhaften, doch gleichermaßen begehrenswerten jungen Frau. Sie ist ihm wie eine antike Göttin erschienen. So zeigt er sie auf seinen Gemälden wie die Reinkarnation der Venus, der sein Respekt gebührt und seine Zurückhaltung und der er sich nur zaghaft, ehrfürchtig und in kleinen Schritten zu nähern wagt.

Trotz der porträtgenauen Erfassung wird Alexandra nicht so dargestellt, wie sie sich im wirklichen Leben gegeben, sondern so, wie Castelli sie in seiner Phantasie gesehen hat. Nicht anders verhält es sich mit den Darstellungen des Künstlers selbst. Auch die Männer sind nicht nach einer realen Alltagsbegebenheit wiedergegeben, ja nicht einmal nach einem Rollenspiel, sondern nach der Art der Erscheinung des Künstlers in Anlehnung an die Männerfiguren auf der Zeichnung von Ferdinand Hodler. Überdies zeigen, nicht anders als die Darstellungen von Hodler auch, die Gemälde von Castelli die Figur des Künstlers als anonymisierte Bildfiguren mit tuchverhangenem Oberkörper. So bleibt ihr Gesicht nicht nur dem Betrachter verborgen, sondern auch der mit sparsamen Mitteln überraschend porträtgenau erfaßten Alexandra. In diesem Sinne handelt es sich bei der hier in Rede stehenden Bildserie nicht um physiognomische Selbstporträts, nicht um die porträtgenaue Erfassung der äußeren Erscheinungsmerkmale des Künstlers selbst, sondern um versteckte Selbstbildnisse, die man treffender als „figürliche Repräsentationen“ zu bezeichnen sind. Castelli verbirgt sein äußeres Erscheinungsbild unter dem Deckmantel des Metaphorischen und symbolisiert sich selbst in den tuchverhangenen Figuren als anonyme Gestalten. Darin sind diese Darstellungen durchaus den Bildern aus der Reihe *Faust* verwandt. Dort repräsentierte der rote Teufel das Ich des Künstlers im Sinne einer Metapher, hier sind es die geheimnisvoll ihr Antlitz verbergenden Männer, die das Ich von Luciano Castelli symbolisieren. In beiden Fällen könnte man von einer transfigurierten Mystifizierung des Künstlers sprechen, von einer symbolistischen Repräsentation seines Ich.

4.1.3.17 Spanische Selbstporträts

Eines der letzten großen Themen, das im Rahmen der Selbstbildnisse von Luciano Castelli zu behandeln ist, ist das Selbstporträt des Künstlers in seiner Rolle als Spanier. Angeregt dazu wurde Castelli durch mehrere Reisen nach Spanien, die er bereits seit 1981 von Berlin aus unternommen hat und während derer er sich schon früh für die Themen Torero und Stierkampf begeisterte. In der Art kleinteiliger „Wimmelbilder“ schuf er einige monumentale Torero-Porträts, auf denen das Brustbildnis eines spanischen Stierkämpfers zu sehen ist, das sich vor dem Hintergrund einzeln neben einander gesetzter bunter Pinselstriche aufzulösen scheint. Auf dem Gemälde *Toreros* (Abb. 666) erkennt man links den Oberkörper eines mit einem bunten Bolero bekleideten Stierkämpfers, der selbstsicher und mit entspannter Gelassenheit dem Betrachter entgegenblickt. Rechts unten ist die Büste eines zweiten, von unten sich ins Bild schiebenden Stierkämpfers zu sehen, der im Profil nach links zu sehen ist, seinen Kopf jedoch bildauswärts dem Betrachter entgegen richtet. Hinter den beiden Toreros entfaltet sich ein buntes, das Auge des Betrachters verwirrendes unregelmäßiges Muster, das den Kampfplatz mit der umlaufenden Bretterwand bezeichnet und in einigen schwarzen Pinselzügen vage die Gestalt eines Stieres zu erkennen gibt. Noch waren diese Bilder frei erfundene bzw. nach anonymen Fotografien geschaffene Fremdporträts. Ab

1982 entstanden dann erste Darstellungen, auf denen sich der Künstler in der Rolle eines Hundes porträtierte, der statt eines Stieres von einem Torero mit der roten Muleta gereizt wird (Abb. 939 f). Auf diesen bunten, mit expressiver Wucht auf die Bildfläche geklatschten Darstellungen geht es darum, die Wildheit, die Aggressionslust und die animalischen Triebkräfte, die in der Figur des menschlichen Hundes verkörpert werden, durch das strategisch gesteuerte, wohlüberlegte und rational begründete Handeln des Stierkämpfers (der hier zu einem „Hundekämpfer“ geworden ist) zu bändigen. Zugleich sind diese Bilder Ausdruck der Faszination, die ein in der Arena bezwungener Stier mit seinen heißblütigen Urkräften auf Castelli ausgeübt hat.

Wie wichtig für Castelli in der ersten Hälfte der 80er Jahre, insbesondere 1982 und 1983 das Thema Spanien gewesen ist, zeigen nicht nur die Darstellungen von Stierkämpfern und Toreros, sondern auch das Porträt spanischer, spanisch aussehender oder von solchem spanischen Aussehen abgeleiteter Frauen, die hier kurz in Erinnerung gerufen seien. Das Gemälde *Arabische Nacht* beispielsweise (Abb. 611) kombiniert das Bildnis eines nackten Afrikaners mit dem Porträt einer barbusigen spanischen Tänzerin, die einen rot gemusterten gelben Rock trägt und eine blaue Seidenschärpe um ihre Hüfte. Um ihr rechtes Handgelenk hat sie einen breiten Armreif und um ihren Hals eine rustikale Kette aus Holzkugeln angelegt. Ihr Haar ist mit einem gelben Kopftuch zusammengehalten, das sie mit ihrem auffallenden Schmuck wie eine Zigeunerin aussehen läßt. In der gleichen Aufmachung und mit der selben Körperhaltung hat Castelli kurz zuvor seine Freundin Gabi porträtiert (Abb. 356). Allerdings gab er die Frau der *Arabischen Nacht* im Vergleich zum Bildnis der Gabi in spanischer Aufmachung in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wieder. Das weitere Brustbildnis einer gleichermaßen mit nacktem Oberkörper dargestellten, ihr langes schwarzes Haar offen tragenden und ihren linken Arm auf einem weichen Polster abstützenden jungen Frau wurde ausdrücklich als *Spanischer Akt* betitelt (Abb. 363). Die dort gezeigte Frau scheint sich, worauf die gegliederte Wand im Hintergrund mit dem rechts außen aufgehängten Poster oder Foto hindeutet, in ihrem Schlafzimmer oder in einem Boudoir zu befinden, in dem Innenraum eines privaten Gemaches jedenfalls, in das sie sich zurückgezogen und in dem sie es sich mit ihrem nackten Oberkörper bequem gemacht hat. Auch sie trägt, links unten von den Formatgrenzen des Bildes stark überschritten, einen gelben Rock, der mit seinen zahlreichen Falten von ähnlicher stofflicher Konsistenz zu sein scheint wie der Faltenrock der Frau auf dem Gemälde *Arabische Nacht*.

Weniger folkloristisch, stattdessen jetzt wieder deutlich auf das Thema des Stierkampfes bezogen, nehmen sich die Darstellungen einer oder zweier Frauenakte aus, die nach dem Prinzip der Motivcollage als teilweise transparent einander überlagernde Halbfiguren mit der Abbildung eines Stierkopfes kombiniert wurden (z. B. Abb. 365). Die Frauen dieser Darstellungen wurden in ihrer gegenüber der starken physischen Präsenz des im Vordergrund unten gezeigten Stieres motivisch zurückgenommenen und lediglich im Umrißlinienstil wiedergegeben. In ihrer Erscheinung wirken sie unwirklich und transparent und beinahe wie die Musen des Stierkampfes bzw. wie die Schutzgöttinnen des todgeweihten Tieres. Darüber hinaus schuf Castelli im Zusammenhang mit dem Stierkampfmotiv ab 1983 einige Porträts von jungen Frauen in martialischer Aufmachung mit entblößter, durch Lederriemen gegürteter Brust und stählernem Gesichtsausdruck (z. B. Abb. 364). Es sind Bilder von weiblichen Toreros – *Torras*, wie Castelli sie nennt –, die es in der strengen Tradition der spanischen Stierkampfkultur zwar nicht gibt, die in der Phantasie des Künstlers indessen sehr wohl existieren. Stärker den folkloristischen Aspekt betonend nimmt sich demgegenüber wieder das Gemälde *Spanierin* aus (Abb. 388), das vor flächig definiertem Hintergrund eine halb nackte, mit einem langen, vom Kopf über die Schultern bis zu den Hüften reichenden Kopftuch bedeckte junge Frau mit rassig geschwungenen Augenbrauen und wulstig geform-

ten Lippen zeigt: eine heißblütige Spanierin, deren laszive Körperlichkeit mit der Anmut einer Madonna wiedergegeben wird.

Nicht mit dem Stierkampfthema in Verbindung stehend und auch nicht auf die folkloristischen Aspekte des spanischen Frauenbildes sich beziehend, sondern eher touristisch ausgerichtet nehmen sich die Darstellungen einer weiblichen Aktfigur mit breitkrepfigem, schwarzem spanischem Hut aus, die Castelli nach Birgit Hoffmeister als Modell geschaffen hat (Abb. 450 und Abb. 454). Diese Porträts zeigen die frühere Lebensgefährtin des Künstlers vor der ungegliederten Wand eines Innenraums, auf die sie einen großen schwarzen Schlagschatten wirft. Dabei wird sie als eine mit angezogenen Beinen am Boden sitzende Bildfigur wiedergegeben, deren Körperhaltung an die Pose einer Strandurlauberin erinnert (Abb. 450) oder die als akademisch in Szene gesetztes Aktmodell im Atelier des Künstlers auf einem Stuhl Platz genommen hat (Abb. 454). Wirklichkeit und Phantasie verschwistern sich auf diesen Darstellungen zu konventionell anmutenden Studien. Das Rollenspiel gerät zu einem motivischen Vorwand für die ikonographische Inszenierung eines diesseitig orientierten, im Vergleich zu der madonnenhaften Aura der Spanierin des Gemäldes Abb. 388 oder zu der exotischen Amazone Abb. 364 geradezu profan erscheinenden weiblichen Modells.

All diese Darstellungen spanischer bzw. spanisch anmutender Frauen zeigen, mit welcher unterschiedlichen inhaltlichen und motivischen Anliegen sich Castelli während der 80er Jahre auf spanische Themen bezogen hat. Dabei nehmen diese Sujets im Gesamtwerk des Künstlers zwar nicht jenen hohen Stellenwert ein, der etwa den japanischen, chinesischen oder philippinischen Motiven in seinem Œuvre zukommt oder den Darstellungen aus solchen Themenkreisen wie etwa dem der *Geilen Tiere* bzw. dem des *Hundes* oder, weiter zurück, dem transvestitistischer Motive. Auch gab es, zumindest was das Frauenbild betrifft, im Zusammenhang mit den spanischen Bildern bei Castelli nie diese starke, in ausgedehnten Serien sich niederschlagende thematische Konzentration auf ein ganz bestimmtes Motiv, wie wir es beispielsweise im Zusammenhang mit den Indianerbildern oder im Zusammenhang mit den Serien *Venise* und *Piratin Fu* kennen gelernt haben. Dennoch kehren spanische Themen im Werk von Castelli von 1981 bis in die 90er Jahre hinein in jeweils unterschiedlichen motivischen Zusammenhängen immer wieder, so daß dieser Themenkreis in seiner Gesamtheit doch einen wichtigen Aspekt im Œuvre des Künstlers ausmacht. Dabei blieb es natürlich nicht aus, daß Castelli außer spanischen oder spanisch aussehenden bzw. spanisch aufgemachten Frauen sowie spanischen Stierkämpfern auch sich selbst in der Aufmachung einer spanischen Bildperson porträtierte.

Erste Auftritte im spanischen Kostüm gab es von Castelli 1983 im Rahmen der Konzerte der *Opera par Hazard*, bei denen er an der Seite seiner Künstlerkollegen Salomé und Rainer Fetting im Kostüm eines Stierkämpfers mit Kniebundhose, weißen Kniestrümpfen und flachen Halbschuhen sowie einem kurzem Bolero mit dick gepolsterten Schultern und Puffärmeln in Erscheinung trat (Abb. 122). In dieser Aufmachung, zu der – nicht ganz stilrein – noch jener schwarze breitkrepfige Hut gehörte, den später Birgit auf dem Kopf tragen sollte (Abb. 450 und Abb. 454), porträtierte sich der Künstler 1983 zum ersten Mal in der Rolle eines spanischen Stierkämpfers (Abb. 941 f). Diese Selbstbildnisse zeigen hinter Castelli – ähnlich wie es zuvor auf den Bildern aus der Reihe *Frau mit Stier* (Abb. 365) zu sehen war, als deren Pendant sie entstanden sind – zwei transparent wiedergegebene weibliche Aktfiguren, die wie die Schutzgöttinnen der Toreros das Selbstporträt des Künstlers hinterfangen. Anders, als es für einen Stierkämpfer üblich ist, der mit der Muleta in der einen und dem Degen in der anderen Hand dem Stier Auge in Auge gegenübertritt und als Kopfbedeckung einen wulstig geformten, quer zur Gesichtsbachse getragenen Zweispitz auf dem Kopf hat (sog. Montera), hält Castelli auf diesen Bildern einen breitkrepfigen schwarzen Hut in seinen Händen, wie er von berittenen Toreros (Picadores bzw. Rejoneadores)

getragen wird. Der leicht zur Seite genommene Kopf und die gesenkten Augen lassen die Geste des mit beiden Händen an die Brust geschlagenen Hutes wie ein Ausdruck der Demut erscheinen, mit dem der Stierkämpfer nach getaner Arbeit dem erlegten Tier seinen Respekt erweist. Eine ähnliche Körperhaltung wird von den Alguaciles eingenommen, die vor dem Einzug der Toreros vor die Präsidentenloge ziehen und dort um Erlaubnis bitten, den Stierkampf beginnen lassen zu dürfen. Die Matadores selbst ziehen ihren Hut erst vor Beginn des letzten Drittels einer Corrida und erbitten mit dieser respektvollen Haltung vom Präsidenten die Erlaubnis, den Stier töten zu dürfen. Häufig ist die Geste des gezogenen Hutes aber auch vor dem Beginn einer Corrida zu beobachten, und zwar dann, wenn die Toreros kurz innehalten, um für sich ein stilles Gebet zu sprechen. Auf eben diesen Moment des Innehaltens scheinen sich die hier in Rede stehenden Selbstbildnisse zu beziehen.

Die hinter dem Porträt des Künstlers in ihrer skizzenhaften Andeutung wie Geisterscheinungen anmutenden Frauen wirken mit ihrem sanften Gesichtsausdruck und ihrem milden Lächeln wie Musen, Engel oder Schutzgöttinnen, deren Beistand Castelli in seiner Rolle als Torero zu erbitten scheint. Daß sie einer anderen Wirklichkeit angehören, als die im Vordergrund gezeigte Hauptfigur, wird dadurch kenntlich gemacht, daß sie lediglich mit ihren Konturen beschrieben wurden und daher wie transparente, faktisch kaum greifbare Bildfiguren erscheinen. Das Bildnis von Castelli hingegen ist von starker physischer Präsenz. Nicht nur, daß er im unmittelbaren Vordergrund zu sehen ist, auch koloristisch wurde er deutlich intensiver abgebildet als die hinter ihm lediglich im Umrißlinienstil wiedergegebenen barbusigen Musen. Dabei erfolgte der Farbauftrag deckend und flächig, insbesondere was das rote Kostüm und der schwarze Hut des Stierkämpfers angeht. Die weiteren Bereiche des Hintergrunds blieben gestalterisch unbehandelt, so daß der weiße Malgrund, der zwei über einander angeordneten Bögen weißen Papiers besteht, deutlich zutage tritt.

Die motivische Auffassung des Toreros ist auf diesen Darstellungen außergewöhnlich. Statt ihn während des Kampfes zu zeigen, wie es etwa Goya, Manet oder Picasso getan haben, stellte Castelli den Stierkämpfer in kontemplativer Ruhe vor dem eigentlichen Geschehen dar. Auch verzichtete er auf die motivische Wiedergabe des Kampfplatzes mit seinem staubigen Boden, seinen Bretterwänden und der Zuschauertribüne. Selbst vom Stier, aber auch von weiteren Toreros, seien sie beritten oder seien sie zu Fuß, seien es Banderilleros, seien es Picadores oder seien es sonstige Areneros, ist nichts auf diesen Bildern zu sehen. In ihrer eigenständigen Motivsprache erweisen sich diese Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Torero als weitgehend unbeeindruckt von der traditionellen Ikonographie des Stierkampfes. Dabei beschäftigte sich Castelli nicht mit dem Stierkampf an sich, sondern mit der psychologischen Situation des Toreros kurz vor dem Beginn der Corrida. Er versetzte sich in die Rolle eines Matadors und stellte sich vor, was sich im tiefsten Inneren eines Stierkämpfers abspielt, ehe er sich mit dem Stier duelliert.

In entfernter motivischer Anlehnung an die Brust- und Büstenporträts eines spanischen Toreros, die Castelli 1982, 1984 und 1986 im Typus des repräsentativen Stierkämpferporträts ausgeführt hat (Abb. 672-679), schuf er 1991 einige Selbstporträts mit spanischem Hut, die ihn in der Rolle eines südländischen Gauchos zeigen (Abb. 943-948). Diese Darstellungen entstanden auf Anregung einer Spanienreise, die Castelli im Sommer 1991 mit Alexandra unternommen hat. Während dieser Reise ließ er sich einen schmalen Oberlippenbart wachsen, so daß er mit dem flachen breitrempigen Hut auf dem Kopf und seiner sonnengebräunten Haut tatsächlich wie ein spanischer oder südamerikanischer Gaucho aussah, was er sogleich in eine Reihe entsprechender Brust- und Büsten-selbstporträts umsetzte. Die meisten Bilder dieser Serie zeigen den Künstler in porträtgenauer Wiedererkennbarkeit (Abb. 943 und Abb. 946 f). Auf einigen Darstellungen gab er sich allerdings in so starker gestalterischer Stilisierung wieder, daß sie bestenfalls als „versteckte Selbstporträts“ bezeichnet werden können (Abb. 944 f).

Auf dem *Selbstbildnis mit Hut* (Abb. 948), das nicht mit dem Pinsel, sondern als Fingermalerei ausgeführt wurde, ist diese Stilisierung bis zur Unkenntlichkeit getrieben worden, so daß der Künstler als das Modell für dieses Gemälde kaum mehr zu erkennen ist. Obschon Castelli zur porträtgenauen Erfassung seiner selbst sehr wohl in der Lage war, legte er auf die Wiedererkennbarkeit seines Äußeren jetzt keinen großen Wert mehr. Das Motiv an sich genügte ihm, sich in diesen Darstellungen und in den an sie gebundenen Inhalten wiederzufinden.

Sich in der Rolle eines Gauchos abzubilden, war für Castelli eine neue Aufgabe. Wohl waren ihm spanische Sujets keineswegs fremd, doch standen diese Themen – und dies gilt nicht nur für die Frauenbilder – zuvor meist in „exotischen“ Bedeutungszusammenhängen. Sie hatten mit der extravaganten Kleidung der spanischen Folklore zu tun und mit den eigentümlichen, nicht immer ungefährlichen Ritualen des Stierkampfs (z. B. Abb. 669) bzw. mit der Eleganz der Ausdrucksbewegungen von Toreros (z. B. Abb. 668 und Abb. 670), Flamencotänzern (Abb. 667) oder spanischen Tänzerinnen (z. B. Abb. 611) und zeichneten sich durch eine manchmal nonchalante (Abb. 388), manchmal trotz aller äußeren Derbheit innerlich doch verfeinerte Wesensart der Bildfiguren aus (Abb. 363), die dem spanischen Sujet an sich einen würdevollen Charakter verleiht. Spanien war für Castelli gleichbedeutend mit rassigen Frauen, mit der spanischen Folklore, mit Toreros und mit dem Stierkampf. Jetzt aber, auf den Selbstporträts in der Rolle eines Gauchos, verabschiedete er sich von solchen Klischees und versetzte er sich in das Wesen eines einfachen Landarbeiters. Der äußere Anlaß hierfür war, daß er während seiner Spanienreise private Kontakte zur spanischen Landbevölkerung knüpfen konnte. Inhaltlich indes, und dies war für das Entstehen der hier in Rede stehenden Selbstbildnisse sehr viel entscheidender, begann er – angeregt durch sein eigenes Äußeres – damit, sich mit einem Berufsstand zu identifizieren, den es in Spanien bereits damals kaum mehr gegeben hat und der heute bestenfalls noch in Argentinien und in einigen abgeschiedenen Regionen Mexikos anzutreffen ist: Mit dem Berufsstand der Gauchos.

Was Castelli an dem Thema der Gauchos so sehr interessierte, waren seine inhaltliche Implikationen. Der Gaucho war ein freier Mann, stolz und ungebrochen, niemandem anderen als sich selbst verpflichtet und den Gesetzen der Wildnis. An keine gesellschaftliche Konventionen gebunden, lebte er in den Weiten der spanischen (bzw. südamerikanischen) Steppe unter freiem Himmel. Er hatte keinen Besitz, stand nie in festen Diensten und war niemandem Rechenschaft schuldig. Was der Gaucho zum Leben brauchte, fand er in der Natur. Er war ein anspruchsloser und genügsamer Mensch. Haus und Besitz interessierten ihn nicht. Er war kein Ausgestoßener aus der Gesellschaft (wiewohl die Gesellschaft diesem Berufsstand nicht selten mit Vorurteilen, Argwohn, Spott und Verachtung begegnete), sondern einer, der sich außerhalb der Gesellschaft und außerhalb der Zivilisation am wohlsten fühlte. In seiner Unbeugsamkeit, in seiner Ungezwungenheit und in seinem Drang nach grenzenloser Freiheit verkörpert er Unabhängigkeit, Naturverbundenheit und Cowboyromantik zugleich. Erst mit der zunehmenden Industrialisierung, dem Entstehen neuer Besitzverhältnisse und der intensiven landwirtschaftlichen Nutzung der freien Natur fand die Existenz der Gauchos allmählich ihr schleichendes Ende. Nachdem ihre Lebensräume im Lauf des 19. Jahrhunderts immer enger, ihre Freiheiten immer stärker eingeschränkt wurden, zog es sie, wenn sie sich nicht als Knechte von Großgrundbesitzern verdingen wollten, in die Stadt, wo sie nicht selten mit großen Anpassungsschwierigkeiten zu kämpfen hatten und sozial verelendeten. Nicht der heruntergekommene Gaucho des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts jedoch war es, mit dem sich Castelli in seiner Phantasie identifizierte, sondern der freie und ungebundene Viehtreiber des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, der sorglos und zufrieden in der Wildnis lebte, dabei tun und lassen konnte, was er wollte, und sich die Freiheit nahm, unbekümmert in den Tag zu leben.

Je mehr Castelli über das Leben der Gauchos in Erfahrung brachte, desto mehr sympathisierte er mit ihrer Lebensart, ihrer Lässigkeit, ihrer Ungebundenheit und ihrer Sorglosigkeit. Zugleich entdeckte er einige Parallelen zwischen ihrer Lebensart und seiner eigenen Existenz als bildender Künstler. Auch Castelli sah sich niemandem anderen verpflichtet als sich selbst und seinen bildnerischen Interessen, auch ihm war es gegeben, sich außerhalb der gesellschaftlichen Zwänge frei zu entfalten und ungeachtet bürgerlicher Konventionen zu tun und zu lassen, was er wollte. Er tat dies stolz und ungebrochen und in dem Bewußtsein, frei und selbständig arbeiten zu können, ohne sich von irgendwelchen Meinungen abhängig machen zu müssen. Sein Atelier und seine Phantasie ersetzten ihm die Weiten der Pampa. Seine Arbeitsräume waren und sind für Luciano Castelli Freiräume und Lebensräume in einem. Dort entzieht er sich den Regelwerken der bürgerlichen Gesellschaft und dort blieb und bleibt er von den Niederungen des realweltlichen Alltags weitgehend verschont. Dabei war und ist Castelli durchaus ein genügsamer Mensch: Papier oder Leinwand und Farbe, ein Modell vielleicht oder ein paar Fotos als motivische Vorlagen, einige Requisiten dazu genügen ihm, seine Phantasie in Gang zu setzen und sich eine Welt zu erschaffen, die eine völlig andere ist als die, die wir aus dem täglichen Leben kennen. So wurde für Castelli, als er in Spanien das einfache Landleben entdeckte, der Gaucho zu einer Metapher für sein eigenes Künstlertum, und es dauerte nicht lange, ehe er sich, als er wieder nach Paris zurückgekommen war, im Typus eines einfachen Viehhirten porträtierte.

Die Selbstbildnisse, die Castelli im Typus des Gauchos mit nacktem Oberkörper, schmalen Oberlippenbart und flachem breitrempigem Hut auf dem Kopf wiedergeben, zeigen den Künstler im Brust- oder Büstenporträt, das sich dem Betrachter frontal gegenüber befindet. Den Kopf kaum merklich zur Seite geneigt, schaut Castelli auf diesen Bildern dem Betrachter mit großen Augen entgegen: aufmerksam und wachen Blickes bisweilen (Abb. 946), manchmal verträumt und versonnen (Abb. 947) oder mit traurigen Augen und melancholischem Gesichtsausdruck (Abb. 943). Auf jedem dieser Bilder strahlt er eine eigene Stimmung aus, und dies, obschon es alles in allem nur zwei, lediglich geringfügig sich von einander unterscheidende Motive waren, die Castelli dort gestalterisch variierte: das Selbstbildnis mit leicht nach rechts geneigtem Kopf und „gerade“ aufgesetztem Hut (Abb. 946 f) und das Selbstbildnis mit leicht nach links geneigtem Kopf und aus der Stirn geschobenem Hut (Abb. 943-945). Im ersten Fall handelt es sich bei dem flachen schwarzen Hut um eine elegante Kopfbedeckung mit umlaufendem Seidenband, im zweiten Fall ist der Hut mit seiner langen Kordel, die unterhalb des Kinns durch einen Knoten zusammengehalten wird, von eher rustikaler Art. Der flache Hut mit Kordel ist uns aus jenen Selbstbildnissen des Künstlers in seiner Rolle als spanischer Torero bekannt, auf denen sich Castelli mit demütig vor die Brust gehaltenem Hut porträtierte (Abb. 941 f). Bereits dort baumelte die Hutschnur in einer langen Schlaufe senkrecht nach unten. Auf den Brust- und Büstenselbstporträts von 1991 ist es nicht zuletzt diese Kopfbedeckung, die den Künstler wie einen spanischen Viehtreiber aussehen läßt. Dabei handelt es sich freilich nicht um die Darstellung eines Picadores, der sich in eleganter Gewandung stolz und erhaben zu Pferde bewegt, sondern an die eines einfachen Landarbeiters, der sich in sengender Hitze mit freiem Oberkörper Erleichterung zu schaffen sucht.

Dargestellt hat sich Castelli in seiner Rolle als Spanier vor motivisch neutralem, gestalterisch entweder völlig ausgespart gebliebenem (Abb. 947), mit weißer Farbe auf braunem Grund bemaltem (z. B. Abb. 943) oder abstrakt gestaltetem Hintergrund, der mit gestisch expressiven Pinselzügen (Abb. 946), bisweilen auch mit latent ins Geometrische überspielenden, dabei flächig aufgefaßten und in reinen Farben ausgeführten Strukturen akzentuiert wurde (Abb. 945). Entscheidend an diesen Gestaltungen des Hintergrundes ist, daß sie in erster Linie ästhetisch begründet sind, nicht aber eine räumliche Umgebung wiedergeben. Obschon Castelli auf diesen

Selbstbildnissen aus seinen situativen Erscheinungszusammenhängen – seien sie nun realweltlich gegeben oder der erzählerischen Phantasie des Künstlers entsprungen – herausgerissen wurde und diese Bildnisse auf den ersten Blick wie Rollenselbstporträts anmuten, handelt es sich hier doch nicht um die bildliche Vergegenwärtigung einer „gespielten“ Existenz, sondern geben sie den Künstler so wieder, wie er sich in Spanien tatsächlich gegeben hat: mit nacktem Oberkörper, schmalen Oberlippenbart und mit einem spanischen Hut auf dem Kopf. In diesem Sinne sind diese Selbstporträts nicht nur metaphorisch gemeinte Selbstinszenierungen, die für das Künstlertum von Luciano Castelli stehen, sondern zugleich auch authentische Selbstporträts, die sein wahres Ich und seine inneren Gestimmtheiten zum Thema haben. Wirklichkeit und Phantasie, wahres Ich und allegorischer Nebensinn verschmelzen auf ihnen zu einem inhaltlichen Ganzen und machen diese Selbstbildnisse zu vielschichtig interpretierbaren Bildern. Wiewohl sich Castelli nicht mit dem Pinsel in der Hand und einer Palette zeigt, nicht vor dem Hintergrund seiner Werke und nicht als glamouröser Dandy oder Bohemien, wie es dem traditionellen Typus des expliziten Künstler(selbst)porträts entspricht, handelt es sich bei diesen Darstellungen gleichermaßen um charakteristische und aussagekräftige Künstlerselbstporträts. Sie geben Auskunft über die Wesensart von Luciano Castelli und über sein Selbstverständnis als bildender Künstler.

4.1.3.18 Selbstporträts der 90er Jahre

Die Selbstbildnisse von Luciano Castelli aus den 90er Jahren waren, was sich bereits auf dem in Fingermalerei ausgeführten Selbstporträt Abb. 948 abzeichnete, im wesentlichen geprägt durch die Suche nach neuen gestalterischen Ausdrucksformen. Dabei griff der Künstler oft auf solche Motive zurück, die er bereits in früheren Jahren entwickelt hat und jetzt unter neuen gestalterischen Gesichtspunkten zugleich auch in ihrer inhaltlichen Bedeutung bzw. in ihrer Ausdruckswirkung modifizierte.

Die Suche nach neuen gestalterischen Darstellungsmitteln betraf so ziemlich alle Gegenstandsbereiche, mit denen sich Castelli bis dahin beschäftigt hatte: das Frauenbild, das Männerbild und natürlich auch das Selbstbildnis des Künstlers. Letzterem kam anfangs der 90er Jahre allerdings eine eher untergeordnete Bedeutung zu. Bis um 1993 waren es hauptsächlich die Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund, die er gestalterisch variierte. Dabei war für Castelli die Technik der Fingermalerei, mit der er sich bereits seit den späten 80er Jahren verschiedentlich beschäftigt hat, von besonderem Interesse. Diese Technik ließ sein Porträt noch martialischer erscheinen, als es ehemals der Fall gewesen ist, und beinahe so, als wäre er in seiner Rolle als Hund am ganzen Leib durch Kratz- und Bißspuren stark in Mitleidenschaft gezogen worden (Abb. 949). Die an und für sich harmlosen Flecken auf seinem nackten Oberkörper wirken dabei wie bluttriefende Schürfwunden, die sich der beißwütige Hund im Eifer seiner Gefechte zugezogen hat und die ihn noch aggressiver und noch martialischer erscheinen lassen, als es auf den Gemälden der 80er Jahre bisweilen bereits den Anschein hatte (vgl. hierzu etwa Abb. 774 oder Abb. 921). Gegenüber dieser rohen Auffassung nimmt sich das gleichfalls in Fingermalerei ausgeführte, motivisch identische, in seinem Ausschnitt allerdings etwas verengte Selbstbildnis Abb. 950 eher harmlos aus. Das Selbstbildnis des Künstlers wirkt dort infolge der Verwendung weniger intensiver Farben etwas moderater, doch dieser erste Eindruck täuscht. Die Malweise, in der dieses Rollenselbstporträt ausgeführt wurde, zeigt die gleiche brachiale Gestaltungsweise, die dem Gemälde Abb. 949 zu eigen ist, und läßt das Bildnis gleichermaßen wie durch die Hand des Künstlers attackiert erscheinen. Die Lippen dieses Rollenselbst-

porträts wirken blutverschmiert. Blutgetränkt scheint auch die ungegliederte Wandfläche im Hintergrund zu sein, die mit zahlreichen Tropfspuren und farblichen Rinnsalen überzogen ist.

Von völlig anderer Art ist die Darstellung des Hundes auf dem Gemälde *Chien Blanc*, das auf einem auseinandergefalteten Karton ausgeführt wurde (Abb. 927). Dabei handelt es sich um eine gestalterische Variation des rechts oben gezeigten Hundes aus dem Gemälde *Rudel 1* von 1987 (Abb. 920), der hier in motivischer Vereinzelung wiedergegeben wurde und von einem in expressiven Ausdrucksbewegungen mit gestischer Verve auf die Bildfläche geklatschten Pinselgewitter aus blauen, schwarzen, grünen und gelben Farben umgeben ist. Dabei wird die Figur von einem strengen Licht von oben beschienen, so daß sich ihre Unterseiten in kräftigen schwarzen Schatten verlieren, während die Oberseiten in strahlendem Weiß erscheinen. Was dieser Figur im Vergleich zu dem früher entstandenen *Rudel*-Gemälde allerdings fehlt, sind die schwarzen Flecke, die ihren nackten Leib überziehen. In den kindlichen Zügen des beinahe ängstlich in die Höhe gerichteten Kopfes vermutet man kaum das Selbstporträt des Künstlers. Und doch ist es er und kein anderer, den dieses Bildnis zeigt und der den *Chien Blanc*, den „weißen Hund“, wie eine späte Reminiszenz von Castelli an seine eigene Jugend und an seine künstlerische Vergangenheit (gemeint sind die späten 70er und frühen 80er Jahre sowie die künstlerische Zusammenarbeit von Castelli und Salomé) erscheinen läßt.

Für beide Motive – für die zuletzt genannte Darstellung des mit allen Vieren am Boden kriechenden „Hundes“ allerdings mehr noch als für die zum Büstenporträt verkürzten Selbstbildnisse – gilt, daß sie den Künstler nicht mit jenen ersten Altersspuren wiedergeben, die auf den 1991 geschaffenen Selbstporträts mit Hut in dem gereiften Gesicht bereits zu erkennen gewesen sind, sondern daß sie das Antlitz des Künstlers, als sei ihm ewige Jugend beschieden, so wiedergeben, wie er zehn bis fünfzehn Jahre früher ausgesehen hat bzw. im Fall des *Chien Blanc* als jugendlicher Heranwachsender hätte aussehen können. Dies ist ein Kennzeichen beinahe aller Selbstporträts von Luciano Castelli aus den 90er Jahren und aus der Zeit am Anfang des 21. Jahrhunderts: daß sie den Künstler nicht mit jenem gereiften Antlitz wiedergeben, das für sein äußeres Erscheinungsbild zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Darstellungen charakteristisch gewesen ist, sondern so, wie er in er in seinen jungen Jahren ausgesehen hat. In diesem Sinne verstehen sich die Selbstbildnisse der 90er Jahre als „verspätete“ Selbstporträts. Sie sind eine Erinnerung von Castelli an die eigene Vergangenheit, im Künstlerischen wie im Biographischen gleichermaßen, und implizieren den Wunsch, die eigene Jugend über die Zeiten hinweg zu bewahren. Dieses Streben nach zeitlicher Dauer und vielleicht ewiger Gültigkeit ist eine der Antriebsfedern des Bildnerischen überhaupt und eines der zentralen Anliegen der Porträtkunst im besonderen. Es zeigt sich, daß Castelli mit seinen Rollenselbstporträts in dieser Hinsicht keine Ausnahme ist, und daß er insbesondere in seinen reiferen Jahren, nämlich auf seinen Selbstbildnissen aus den 90er Jahren und später, gerade den Aspekt des zeitlichen Überdauerns immer öfter zum Thema seiner Darstellungen machte.

Freilich gilt diese Tendenz zur Verjüngerung des Ich nicht für alle Selbstbildnisse, die Castelli während der 90er Jahre und später schuf. Bisweilen läßt sich auf seinen Selbstdarstellungen auch eine gegenteilige Entwicklung beobachten, nämlich die Neigung, das eigene Antlitz älter und häßlicher erscheinen zu lassen, als es der Wirklichkeit entsprach. Zu diesen Darstellungen zählen unter anderem die Gemälde aus der Reihe *Strumpfmaste* (Abb. 951 f). Motivisch gehen diese 1993 auf verhältnismäßig kleinen Leinwänden als Grisaille in dicker Impastomalerei ausgeführten Gemälde auf fotografische Selbstaufnahmen zurück, die das Porträt des Künstlers mit einem über den Kopf gezogenen schwarzen Damenstrumpf zeigen. Dieser schwarze Strumpf saß Castelli so eng am Kopf, daß er alle hervorstehenden Teile seines Gesichts – insbesondere die Regionen der Augenbrauen, der Nase und des Mundes – in die Fläche drückte und zusammen mit den eng an das Oval des Kopfs gepreßten Oh-

ren und den glatt an den Schädel geklatschten Haaren das Antlitz des Künstlers stark verfremdete. Gerade für diese physischen Entstellungen des Gesichts interessierte sich Castelli auf seinen fotografischen Ablichtungen, die er mit einer selbst gebauten, stark mit der irrealen Erscheinungswirkung von Unschärfen und Transparenzen arbeitenden Lochbildkamera in Schwarzweiß – also mit solchen das natürliche Erscheinungsbild zusätzlich verfremdenden optischen Effekten – aufgenommen hat. Im Bereich der Fotografie beschäftigte sich Castelli mit dem Strumpfmaskenmotiv und den daran gebundenen physiognomischen Entstellungen des eigenen Gesichts bis in die Mitte der 90er Jahre hinein (Abb. 953-955). Im Bereich der Malerei indes behandelte er dieses Thema lediglich 1993 innerhalb der genannten Serie, wobei das Antlitz des Künstlers hier kaum mehr als Selbstbildnis zu erkennen ist und stattdessen eher wie eine gemalte Totenmaske erscheint (Abb. 951) oder wie das Porträt eines alten Mannes, mit dem sich Castelli zu dieser Zeit ebenfalls beschäftigte (Abb. 652).

In einem unserer Gespräche beschrieb Castelli die Zeit, in der die Strumpfmaskenbilder entstanden sind, als eine Zeit des Suchens nach neuen gestalterischen Ausdrucksformen, zugleich aber auch als eine Zeit der Unzufriedenheit mit sich selbst. Seit seinem Umzug nach Paris war es Castelli trotz intensiver Suche noch immer nicht gelungen, ein geeignetes Atelier zu finden. So mußte er sich, wenn er nicht in der Toskana bleiben wollte, wo er sich ein großes Atelier hat einrichten können, mit dem Arbeiten auf kleinen Formaten begnügen, die sich in seinen privaten Wohnräumen bearbeiten und lagern lassen konnten. Hinzu kam, daß Castelli in dieser Zeit nicht nur nach neuen gestalterischen Ausdrucksmitteln suchte, sondern auch nach neuen Themen. Je angestrebter er über neue Wege des Bildnerischen nachdachte, desto unzufriedener wurde er über seine Werke, und eine Zeitlang schien es ihm, als würde er geradewegs auf eine künstlerische Krise zusteuern. In dieser Situation, in der Castelli all seine neuen Arbeiten in Frage stellte, entstanden die Strumpfmaskenbilder, deren malerische Ausführungen ihn nicht so sehr überzeugten wie die damals mit der Lochbildkamera entstandenen Fotos. Daß allerdings gerade diese Fotos es waren, die ihn aus der Krise führen und schließlich zur Erfindung der *Revolving Paintings* inspirieren sollten (Kap. 5.15), ahnte Castelli damals nicht. Ohne es zu wissen, legte er mit seinen Strumpfmaskenbildern die Grundlage für seine weitere künstlerische Entwicklung. Sie mögen von einem angeschlagenen Selbstbewußtsein erzählen, mit den in die Farbe gekratzten Furchen und den mit der bloßen Hand ausgeführten Verwischungen von der Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst und seiner pastosen Malerei, doch sind sie zugleich ein wichtiger Übergang, die einerseits mit dem Vorherigen gebrochen haben und andererseits eine Vorstufe zu dem markieren, was der Künstler wenig später hervorbringen sollte.

So handelt es sich bei den Strumpfmaskenbildern um Werke, die notwendig waren, schließlich doch zu neuen, völlig anders gearteten bildnerischen Ausdrucksformen zu gelangen. Schon wenig später war es soweit. Castelli fand ein frei gewordenes Atelier in der Nähe seiner Wohnung. Auf dem Weg dorthin entdeckte er das bunte Treiben auf dem Boulevard Clichy und die Menschen am Place Pigalle, die er jetzt, da er in seinen neuen Arbeitsräumen wieder großformatig arbeiten konnte, auf monumentalen, nach allen vier Seiten drehbaren Bildern, den sog. *Revolving Paintings*, darzustellen begann. Der Druck, der auf Castelli gelastet hat, ist einer neuen fruchtbaren Schaffensphase gewichen, die drohende künstlerische Krise, auf die er zuzusteuern glaubte, war abgewehrt.

Für die *Revolving Paintings* spielte das Selbstbildnis des Künstlers zunächst keine Rolle. Statt sich selbst darzustellen, porträtierte Castelli auf diesen Gemälden jene Menschen, die ihm auf seinen Streifzügen über den Boulevard Clichy und am Place Pigalle aufgefallen waren und die er jetzt, motivisch meist in Aktfiguren verwandelt, teils aus der Erinnerung heraus, teils nach der Vorlage heimlich aufgenommener Fotos im bunten

Durcheinander zu einem schier unüberschaubaren figürlichen Xurumbambo²⁴³ zusammensetzte. Dabei waren es meist exotische Figuren, die er auf seinen Gemälden motivisch mit einander kombinierte: Chinesen, Thailänderinnen, Afrikanerinnen, Prostituierte dazwischen und streunende Hunde, das ganze bunt gemischt, bald auf dem Kopf, bald „liegend“, bald in der Aufrechten dargestellt und so, daß eine Figur in der anderen auf- und untergeht zugleich (z. B. Abb. 1142). Ab 1996 schließlich hielt auch das Selbstbildnis wieder Einzug in die Ikonographie von Luciano Castelli, der die Pigallethematik der ersten *Revolving Paintings* mittlerweile überwunden hatte und sich jetzt neuen Darstellungen zuwendete, die er als stilistische wie thematische Weiterentwicklung der *Revolving Paintings* von deren scheinbar chaotisch strukturierten, die einzelnen Motive transparent sich überlappenden lassenden Kompositionen abgeleitet hat. Statt auf seinen Darstellungen Menschen aus aller Herren Länder mit einander zu kombinieren, waren es jetzt frühere Bildmotive, die der Künstler zu einem bunt gemischten Quodlibet vermischte.

Auf dem Gemälde *Composition* (Abb. 956) erkennt man links unten das Porträt von Bianca in der Rolle einer asiatischen Fingertänzerin nach der Art der Bildnisse aus den Jahren 1986 und 1987 (Abb. 406 f). Sie wird rechts von zwei stehenden Indianerfiguren überlagert, von denen die eine in weitem Ausfallschritt den Bogen spannt und mit dem Pfeil in die Ferne zielt (wobei allerdings weder der Pfeil noch der Bogen tatsächlich dargestellt wurden) und die andere mit weit von sich gestrecktem (vielleicht ebenfalls einen Bogen führendem) rechten Arm als figürliche Diagonale von rechts unten nach links oben beinahe die gesamte Bildfläche durchmißt. Diese Figuren gehen auf Motive aus der Reihe *Room full of mirrors* zurück (vgl. hierzu Abb. 175 f) und zeigen den Künstler im Rollenselbstbildnis als halb nackten Indianer mit Lendenschurz und Stirnband. Wirklich porträthafte Züge haben diese Figuren allerdings nicht. Wer nicht weiß, daß Castelli mit Fetting einen Indianerfilm gedreht und Castelli von 1982 bis Mitte der 80er Jahre zahlreiche Selbstbildnisse in seiner Rolle als Indianer geschaffen hat, kommt wohl kaum auf den Gedanken, in den beiden Indianern das Selbstbildnis des Künstlers zu erkennen, zumal das Gesicht der Figur im Ausfallschritt durch den hochgestellten Ellbogen stark überschritten wird und das Gesicht des in die Diagonale gestellten Indianers mit seiner stark von der Seite gesehenen Position nur skizzenhaft angedeutet wurde. Genau genommen handelt es sich bei den Indianern dieses Bildes nicht um Rollenselbstporträts im eigentlichen Sinne, sondern eher um allgemeingültige figürliche Darstellungen, für die Castelli selbst in Form von alten Fotos das Modell gewesen ist.

Ähnlich „versteckt“ nehmen sich auch die Selbstbildnisse auf dem gleichfalls als *Composition* betitelten Gemälde Abb. 957 aus. Dort erkennt man in der Mitte mit in die Höhe gerichtetem rechtem Arm den gleichen Indianer wieder, der auf dem Gemälde Abb. 956 diagonal die Bildfläche durchmessen hat. Mit seinem ausgestreckten Arm hält er, jetzt deutlich erkennbar wiedergegeben, den großen schwarzen Bogen in der Hand, den er, motivisch durch die Bildfigur selbst sowie durch weitere Bildelemente überschritten, mit seiner linken spannt. Rechts vorne ist, in knappem Lederoutfit und mit goldener Augenmaske abgebildet, einer jener martialischen Dompteure aus der Reihe *Venise* zu sehen, die mit ihren schwingenden Peitschen das nächtliche Venedig unsicher machen und mit angsteinflößenden Gebärden alemannischen Exorzisten gleich das Animalische zu verjagen suchen (vgl. hierzu etwa Abb. 841, Abb. 843 oder Abb. 851). Der rechte Arm dieses Dompteurs wird durch die Figur des roten Indianers motivisch überschritten, die lange schwarze Peitsche hingegen, die er in seiner rechten Hand hält, ragt hinter einem linksschräg in die Diagonale gestellten gelben Streifen hervor und zieht sich in einem eleganten Schwung entlang des rechten Beins einer mit blauen Konturen wiedergegebenen, dabei schräg von hinten gesehenen und ihr nacktes Gesäß dem Betrachter entgegen streckenden jungen Frau bis über den un-

²⁴³ Peter K. Wehrli, *Eigentlich Xurumbambo. Ein Grundbuch*, Wolfhalden (CH) 1992.

teren Bildrand hinweg. In dem diagonalen gelben Streifen, an dessen oberem Ende ein orangener Kreis mit einem darin enthaltenen roten Kreuz zu sehen ist, sowie in seinem gegenläufig rechtsschräg in die Diagonale gekippten breiten roten Streifen, dessen oberes Ende durch einen rechts oben stark überschrittenen schwarzen Kreis mit schwarzem Kreuz markiert wird, erkennt man die motivische Variationen über das Motiv des hinter der Berliner Mauer in die Höhe ragenden Funkturms wieder, wie ihn Castelli ab 1987 auf seinen Darstellungen der Berliner Mauer verschiedentlich wiedergegeben hat (z. B. Abb. 1010 ff).

Dreht man das Bild um 90 Grad nach links, erscheint in den vormals links unten abstrakt geglaubten schwarzen und weißen Farbschlieren als Körpermuster eine weitere Selbstdarstellung von Luciano Castelli, der dort in seiner Rolle als mit allen Vieren am Boden kriechender, schwarzweiß gefleckter Hund zu sehen ist (vgl. hierzu Abb. 775 und Abb. 782). Dieses Motiv wiederholt sich in kleinerem Maßstab gleich links daneben, wo der Hund in der selben Position ein weiteres Mal mit schwarzer Ölkreide im Umrißlinienstil als stilisierte, beinahe ins Abstrakte übergehende Bildfigur wiedergegeben wurde. Bei allen diesen Figuren – dem Indianer, dem venezianischen Dompteur und den beiden Hunden gleichermaßen – handelt es sich ebenso wie bei den Indianerfiguren des zuvor genannten Gemäldes Abb. 956 um weitere Selbstbildnisse von Luciano Castelli. Allerdings geben sie den Künstler nicht porträtgenau wieder, sondern so, daß er für den uneingeweihten Betrachter nur schwer zu identifizieren ist. Genau genommen sind also auch diese Figuren „versteckte“ (Rollen-)Selbstporträts des Künstlers, mit denen er seine eigene künstlerische Vergangenheit zitiert und die an die betreffenden Werke gebundenen inhaltlichen Bedeutungen.

1996 war allerdings nicht nur das Jahr der bunten Bilder aus der Reihe *Composition*, mit denen sich Castelli in stilistischer Weiterentwicklung der *Revolving Paintings* auf seine eigene künstlerische Vergangenheit bezog, sondern war auch das Jahr, in dem er damit begann, sich von der Farbe zu verabschieden und sich stattdessen mit schwarzweißen Darstellungen zu beschäftigen. Statt, wie er es auf den *Revolving Paintings* gegen Mitte der 90er Jahre und auf seinen *Compositions* von 1996 überwiegend getan hat, die Figuren in voller Größe oder zumindest halbfigurig darzustellen, widmete sich Castelli jetzt insbesondere dem Kopf- und Büstenporträt, das er im simultanen Nebeneinander bald in der Aufrechten, bald in liegender Position, später dann auch immer öfter auf dem Kopf wiedergegeben hat und die er wie auf den *Revolving Paintings* in motivischer Ansammlung sich gegenseitig teilweise überschneiden, teilweise transparent einander sich überlappen ließ. Anfangs waren es meist junge Frauen, die Castelli in durchaus noch farbig angelegten Bildern porträtierte (z. B. Abb. 958). Bald allerdings verabschiedete sich Castelli von der Buntheit seiner Bilder und ersetzte er die zunehmend in Schwarzweiß oder als Grisailen ausgeführten Kopfdarstellungen durch sein Selbstbildnis, wobei er – und dies steht inhaltlich in direkter Folge zu den *Composition*-Bildern von 1996, die sich auf seine eigenen Werke beziehen – auf frühere Selbstfotografien zurückgegriffen hat, die ihn als Jugendlichen zeigen.

Eines der ersten Bilder dieser 1996 begonnenen schwarzweißen Reihe trägt den Titel *Selfportraits* und zeigt Castelli als Jugendlichen gleich fünf mal auf dem selben Gemälde (Abb. 959). Das Bild wird von einem als Grisaille wiedergegebenen Gesicht dominiert, das motivisch auf eines der Bilder aus der Reihe der Selbstporträts von 1976 zurückgeht, die in Hunderten von einander überlagernden Schichten mit hellblauen und/oder rosa Farben in Aquarellmalerei ausgeführt wurden (Abb. 85). Es zeigt den jungen Luciano, gegenüber der früheren Fassung jetzt in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben, mit leicht zur Seite genommenem Gesicht und auf den Betrachter gerichtetem Blick. Seine großen dunklen Augen wirken gläsern und glänzend. Aus ihnen sprechen, wie aus seinem Antlitz überhaupt, ernste Gestimmtheit und Melancholie, aber auch Wachheit und Gegenwartigkeit. Durch die hellgrauen Valeurs, mit denen das Gesicht abgeschattiert wurde, wirkt seine Haut ju-

gendlich und zart. Zugleich erscheint dieses Bildnis seiner plastischen Modellierungen wegen gegenwärtiger und haptisch greifbarer als die übrigen Köpfe dieses Gemäldes, die ihrerseits ohne Licht-Schatten-Behandlungen in sattem Schwarz auf weißem Grund ausgeführt wurden und den Kopf des jungen Luciano wie Geisterscheinungen umgeben.

Unter den umgebenden Köpfen dominieren auf der rechten Bildhälfte zwei schräg in die Diagonale genommene Selbstbildnisse, die den Künstler gleichermaßen als Jugendlichen wiedergeben und die aus einer fast spöttischen Überheblichkeit heraus mit hoch gehobener Nase bei ansonsten ernstem Gesichtsausdruck auf den Betrachter herab blicken. Ein viertes Selbstbildnis ist nur fragmentarisch wiedergegeben. Es befindet sich zwischen der großen Grisaille und den beiden in die Diagonale genommenen Köpfen und wiederholt das große Gesicht aus der linken Bildhälfte in spiegelbildlicher Seitenverkehrung. Es wurde mit schmalen Pinsel im Umrißlinienstil wiedergegeben und verliert sich mit seiner Stirn und der rechten Hälfte seines Gesichts im Antlitz des monumentalen Selbstporträts der linken Seite. Die geschwungene Braue über ihrem linken Auge ist identisch mit der Kontur des Halses des darüber in diagonaler Position gezeigten Kopfs. Dessen rechte Kontur des Halses wird ihrerseits durch die in die Stirn fallenden Haare des großen Kopfes auf der linken Bildhälfte gebildet, so daß auch auf diesem Gemälde verschiedentlich jener raffinierte Vexiereffekt zu beobachten ist, der bereits die früheren *Revolving Paintings* charakterisierte (z. B. Abb. 1142). Ähnlich wie auf den *Revolving Paintings* sind auch hier nicht alle motivischen Elemente für den Betrachter auf Anhieb zu erkennen. So entpuppen sich erst, wenn man das Bild auf den Kopf stellt, die beiden rechts unten verdichteten Pinselschwünge zu einem Augenpaar, das zu dem fünften und letzten Selbstbildnis dieses Gemäldes gehört. Allerdings ist dieses Selbstbildnis motivisch durch den davor gezeigten Kopf so stark überschritten, daß es selbst in der auf den Kopf gestellten Position kaum noch auszumachen ist. Seitlich der Augen nach unten sich ziehende Schwunglinien entpuppen sich als die Konturen der Wangen dieses Gesichts, dessen Nase, dessen Mund und dessen Stirn hingegen gestalterisch ausgespart geblieben sind.

Insgesamt wirkt das mit dickflüssig aus der Tube gequetschter Aquarellfarbe geschaffene Gemälde wie eine einzige Sinnestäuschung. Damit knüpft es, obschon gestalterisch mit völlig anderen Mitteln ausgeführt, an die gleichermaßen halluzinogene Atmosphäre des zwanzig Jahre früher geschaffenen Selbstbildnisses an. Was dort wie eine geheimnisvolle, durch einen Nebelschleier schimmernde Erscheinung anmutete, hat sich hier allerdings zu einer beinahe schizoiden Obsession entwickelt: ich und ich und immer wieder ich und immer wieder anders, bald auf Anhieb erkennbar, bald nur im Verborgenen gegenwärtig, doch gleichermaßen präsent und stets so, daß das eine Porträt der Geist des anderen zu sein scheint. Die Selbstbildnisse gerieten dem Künstler zum Spiegel seiner Phantasie. Mögen frühere Selbstdarstellungen zugleich als Metaphern des wahren Ich des Künstlers zu deuten sein, sind die Köpfe des hier in Rede stehenden Gemäldes als verspätete Selbstporträts zu Projektionsfiguren geworden, mit denen Castelli die eigene Jugend glorifiziert. Es ist, als wäre sein früherer Narzißmus der Begegnung mit einem Fremden gewichen und als würde dieser Fremde aus der Vergangenheit (daher das Schwarzweiß dieser Bilder) in die Gegenwart blicken.

In stilistischer Fortführung dieses Gemäldes schuf Castelli ebenfalls 1996 die Darstellung *SW – Selbstportraits* (Abb. 960), die in ihrem Untertitel als *Revolving Drawing* bezeichnet wurde, also als „drehbare Zeichnung“, womit der Künstler begrifflich auf die pinselzeichnerische Darstellungsweise aufmerksam machte, in der dieses Blatt ausgeführt wurde. Die Machart dieses Bildes entspricht ungefähr der der kleineren Köpfe auf dem Gemälde *Selfportraits* (Abb. 960), die gestalterisch im wesentlichen über ihre Konturen definiert werden und von breitpinselig aufgetragenen Schwunglinien umgeben sind, die teilweise das dichte Haar wiedergeben, teil-

weise als abstrakte Pinselzüge den Hintergrund schattig durchwirken. Das *SW - Selbstportrait* zeigt en face und formatsparend das Gesicht des jugendlichen Luciano, das von drei weiteren Köpfen umgeben und überlagert wird, die ihrerseits zwar weniger porträtgenau das Antlitz des Künstlers wiedergeben, doch gleichermaßen nach Jugendfotografien des Künstlers selbst als Modell geschaffen wurden.

Von gestalterisch deutlich anderer, in dem Gebrauch der schwarzen Farbe auf weißem Grund strenger systematisierter und stärker schematisierter Art sind die Darstellungen von 1997, auf denen neben zahlreichen Büsten immer wieder auch das Selbstbildnis von Castelli zu sehen ist. Das Gemälde *Selbstportrait* Abb. 961 beispielsweise zeigt in monumentaler Größe das Bildnis des Künstlers in seiner Rolle als Indianer nach dem Vorbild des 1984 geschaffenen Gemäldes *Indianer* (Abb. 796). Ähnlich wie auf dem Gemälde *Selbstportraits* Abb. 959 ist der Kopf von Castelli auch hier von weiteren, kleiner proportionierten Kopfbildnissen sowie links außen einem weiblichen Brustbildnis umgeben, in denen jetzt allerdings nicht mehr der Künstler selbst, sondern anonyme, meist ostasiatische Personen zu erkennen sind. Mit den lauernd in die linken Augenwinkel gerollten Pupillen hat es den Anschein, als würde der Porträtierte in eine dicht gedrängte Menschenmenge spähen, die er aufmerksam beäugt und von der die innerhalb des Bildgevierts versammelten Köpfe scheinbar nur einen kleinen Ausschnitt wiedergeben. Die Mimik des mit einer Kriegsbemalung ausgestatteten Indianers wirkt scheu, feindselig und ängstlich zugleich, aber auch aggressionslüstern und wehrfähig, was ihn dem Wesen der Hunde nicht unähnlich macht (vgl. hierzu etwa Abb. 921). Das von scheinbar frei schwebenden Köpfen und einer Halbfigur umgebene Gesicht läßt an den Spruch der „Geister, die ich rief“ erinnern und daran, daß die durch des Künstlers Hand auf die Bildfläche gebannten Porträts vom Moment ihrer Fertigstellung an im Dialog mit dem Betrachter ein Eigenleben zu entfalten beginnen, das sich der weiteren Einflußnahme durch den Künstler (hier verkörpert in der Person des Indianers) entzieht. Dieses Bild ist eine Auseinandersetzung von Castelli mit sich selbst, mit seiner Rolle als Künstler, als Schauspieler und als Wilder, aber auch eine Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Schaffen sowie mit den Beziehungsverhältnissen, die sich zwischen den Figuren untereinander und zwischen den Bilderfindungen und ihrem Betrachter ergeben haben.

Auf dem Gemälde *schwarz/weiß Akt mit Selbstportrait I* (Abb. 443), das auf einem aufgeschnittenen Karton ausgeführt wurde, erscheint in der Mitte als Hauptfigur ein großer stehender Frauenakt mit hinter den Kopf genommener rechter Hand und an die Hüfte gelegter linker. Die Frau hat mit ihrem in die Höhe gerichteten rechten Ellbogen, dem kokett zur Seite geneigten Kopf und dem leicht von der Seite gesehenen Kontrapost eine laszive Körperhaltung eingenommen und blickt dem Betrachter mit der Lässigkeit eines Straßenmädchens entgegen, wie man ihm in und vor den Amüsierlokalen rund um den Place Pigalle allenthalben begegnet. Überlagert, durchdrungen, hinterfangen und überlappt wird diese zentrale Bildfigur, die mit einem schwarzen Büstenhalter bekleidet ist, von weiteren figürlichen Fragmenten, die teilweise in der Aufrechten, teilweise als „liegende“ Motive und teilweise auf dem Kopf wiedergegeben wurden – darunter weitere weibliche Akte, die als Büsten oder Halbfiguren erscheinen und uns, wie etwa die barbusige Afrikanerin in mittlerer Höhe am linken Bildrand, als Typus aus den Pigalle-Bildern bekannt sind (vgl. hierzu etwa Abb. 440 f), darunter aber auch mehrere Selbstbildnisse des Künstlers, die Castelli in seiner Rolle als Chinese oder aber als Teenager zeigen. Diese Selbstporträts finden sich in den vier Ecken des Bildes und sind als „liegende“ Motive so in das Gemälde eingepaßt, daß sie erst dann in der Aufrechten erscheinen, wenn man den Karton um 90 Grad nach der einen oder nach der anderen Seite dreht. Dreht man das Bild um 90 Grad nach links, erkennt man rechts unten die Wiederholung des Selbstbildnisses *Japanisches Selbstportrait* Abb. 897 von 1986, das motivisch auf das Foto *Chinesisches Selbstportrait* Abb. 898 zurückgeht und von Castelli 1992 mehrfach gestalterisch variiert wurde (Abb. 917

f). Jetzt gab Castelli dieses Motiv in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wieder und mit stechendem, fast bedrohlich wirkendem Blick.

Das in der gleichen Position des Bildes links unten mit weit aufgerissenem Mund gezeigte Selbstporträt geht auf eine Aufnahme zurück, die aus einer kleinen Serie von Selbstfotos des Künstlers in seiner Rolle als Buthotänzer stammt (Abb. 905) und sich auf jenen rituellen Ausdruckstanz bezieht, der durch die expressive körpersprachliche Darstellung innerer Gefühle gekennzeichnet ist²⁴⁴. Was Castelli auf dem Foto von 1986 durch offensive mimische Exaltationen zum Ausdruck brachte, sind Lautheit, Aggression und Rage, innere Wut, die wie in Ekstase mit weit aufgerissenem Mund herausgeschrien werden. Die expressive Kraft des mimischen Ausdrucks wurde auf dem Gemälde *schwarz/weiß mit Selbstportrait I* allerdings etwas gemildert, indem Castelli auf die Darstellung der tiefen Falten, die sich entlang des aufgerissenen Mundes, im Bereich der Nasenwurzel und auf der Stirn in sein Gesicht gegraben haben, ebenso verzichtete wie auf die Darstellung der langen Haarsträhnen, die dem Künstler während seiner ekstatischen Ausdrucksbewegungen ins Gesicht gefallen sind. Statt das Gesicht, wie auf dem Foto, in einer leicht nach links gerichteten Position wiederzugeben, also einer der Lese- richtung des Betrachters entgegengesetzten, daher wirkungspsychologisch in ihrem Aggressionsgrad gesteigerten Ansicht, verkehrte Castelli sein Selbstbildnis auf dem Gemälde in sein spiegelbildliches Gegenteil, so daß das Gesicht jetzt wie ein blickeinführendes Anfangsmotiv erscheint und vom Betrachter eher empathisch als antipodisch wahrgenommen wird. Durch den Verzicht auf die Darstellung der Falten wirkt das Gesicht jugendlich und zart, deutlich jünger jedenfalls, als Castelli zum Zeitpunkt der Entstehung der fotografischen Selbstaufnahme gewesen ist.

Dreht man das Gemälde von seiner aufrechten Position nicht nach links, sondern nach rechts zur Seite, so erscheinen in den unteren Ecken weitere Selbstbildnisse des Künstlers, die auf solche Motive zurückgehen, die tatsächlich in den jungen Jahren von Luciano Castelli entstanden sind: nämlich auf Fotos, die er bereits 1975 im Vorfeld der Aquarelle von 1976 aufgenommen hat und die den jungen Künstler als Büste mit nacktem Oberkörper zeigen (Abb. 81 ff). Die Unschärfen, die auf diesen Fotos bisweilen zu beobachten sind und die auch auf den Aquarellen von 1976 gestalterisch umgesetzt wurden (Abb. 86 ff), sind auf dem Gemälde von 1997 allerdings nicht auszumachen, wobei auffällt, daß Castelli hierfür solche Fotos als Vorlagen wählte, die gerade nicht über die charakteristischen Unschärfen der übrigen Aufnahmen dieser Serie verfügen (Abb. 80 f).

Auf dem zweiten Bild dieser Reihe, dem ebenfalls auf Karton ausgeführten Gemälde *schwarz/weiß mit Selbstportrait II* (Abb. 444), verhielt sich Castelli hinsichtlich der Einbindung seiner Selbstbildnisse in das viel- figurige Ganze zurückhaltender als auf dem ersten Bild. Nur zwei mal ist das Porträt des Künstlers in dem figür- lichen Durcheinander auszumachen: ein mal, wenn man das Bild im Gegenuhrzeigersinn auf die Seite dreht, in der Mitte unterhalb des oberen Bildrandes als Kopfbildnis mit japanischer Haube und ein zweites Mal, wenn

²⁴⁴ Der Buthotanz ist gegen Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts als Antwort auf das moderne Japan entstanden und knüpft an die körpersprachlichen Ausdrucksformen des Nô- und Kabukitheaters an. Er enthält Elemente eines modernen rituellen Schamanismus und ist gekennzeichnet durch gegensätzliche Bewegungsqualitäten wie schnell-langsam, weich-hart oder wild-zärtlich. Hingebungsvoll und mit expressiven Gesten bringt der Buthotänzer Gefühle und innere Bilder zum Ausdruck, die als körpersprachliche Exaltationen in den offenen Raum getragen werden. Der Körper des Tänzers, seine Selbstwahrnehmung und sein Empfindungsvermögen bilden den eigentlichen Kern dieses Tanzes. Butho ist ganz von der individuellen Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten abhängig, der durch eine gesteigerte Selbstwahrnehmung mehr über sich selbst erfahren bzw. durch mimische und gestische Exaltationen die Gestaltungsmöglichkeiten seines körpersprachlichen Ausdrucks erweitern möchte. Butho versteht sich als Übung der Bewußtseinerweiterung und als Grenzüberschreitung vom Hier und Jetzt zum Transzendenten. Der meditative Charakter des Buthotanzes macht die Anwesenheit eines Publikums nicht erforderlich. Er kann auch ohne Publikum in aller Abgeschlossenheit aufgeführt werden, denn sein eigentlicher Sinn liegt nicht in der Unterhaltung des Publikums, sondern in einer Erweiterung der Bewußtseins Ebenen des Tänzers. Michael Haerdter (Hrsg.), *Butho. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Berlin 1986.

man das Bild auf den Kopf stellt, rechts oben in einem Bildnis nach der Art des Fotos Abb. 743, dessen Kopf in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben wurde. Beide Motive haben mit des Künstlers Rolle als Japaner zu tun und passen von daher inhaltlich schlüssig zu den übrigen Figuren, Halbfiguren und Kopfbildnissen dieses Gemäldes, die ausschließlich japanische, chinesische oder philippinische Frauen und Männer zeigen. In diesem Sinne läßt sich für das zweite Bild dieser Serie eine deutlich stärkere motivische und inhaltliche Geschlossenheit konstatieren als für das zuvor entstandene Gemälde. Für beide Darstellungen indes gilt, daß sie das Porträt von Castelli als „verspätete“ Selbstporträts aus früheren Zeiten wiedergeben und das Ich des Künstlers nicht aus der Gegenwart heraus, sondern aus der Vergangenheit definieren. Weitere Beispiele, auf denen diese Tendenz zum verspäteten Selbstbildnis zu beobachten ist, ließen sich benennen, etwa das Gemälde *Xurumbambo II* (Abb. 1145), auf dem der Künstler unter anderem die nach ihm als Modell angefertigten Fotografien von Pierre Molinier zitiert. Gegenbeispiele hingegen, also Bilder, auf denen sich Castelli seinem aktuellen Alter entsprechend darstellte, finden sich Ende der 90er Jahre bzw. anfangs des neuen Millenniums nicht.

Mit den zuletzt genannten Bildern wurde deutlich, daß sich Castelli bei aller kaleidoskopischen Unübersichtlichkeit seiner Motive immer stärker für die Darstellung von Gesichtern interessierte: für die Gesichter junger Frauen, für die Gesichter alter Männer (meist Chinesen) und immer wieder auch für die Darstellung seines eigenen, aus früheren Zeiten stammenden oder jugendlich geschönten Gesichts. Dieses Interesse am Abbild des eigenen Antlitzes verselbständigte sich im weiteren Verlauf des Jahres 1997 auf einer Reihe von Bildern, die mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführt wurden. Die Rede ist von den Darstellungen jeweils eines großformatig ins Bild gesetzten Kopfes, der nach dem Vorbild des Fotos Abb. 80 mit Kohle zu Papier gebracht und anschließend mit der pinselzeichnerisch darüber gelegten Darstellung eines nackten Gesäßes überlagert wurde, das seinerseits von zwei behandschuhten Händen begrabscht wird (Abb. 962-964). Diese Bilder beschränken sich auf die Darstellung eines einzigen Kopfes und des Gesäßes einer zweiten Bildfigur, die ebenfalls nach früheren Fotos von Castelli selbst geschaffen wurde (vgl. hierzu etwa Abb. 96 oder Abb. 98 ff). Auf dem Selbstporträt Abb. 962 sind es gar zwei Hinterteile, die den „verwischt“ wiedergegebenen und durch pentimentöse „Verzeichnungen“ betont skizzenhaft ausgeführten Kopf überlagern: die großformatig ins Bild gesetzte Ansicht eines nackten Gesäßes, das von zwei mit langschäftigen schwarzen Handschuhen bestückten Händen berührt wird, und die fast halbfigurige Rückenansicht eines schlank gewachsenen Männeraktes in leichtem Ausfallschritt, wie er in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf einem der Kontaktstreifen der Abb. 96 zu sehen ist²⁴⁵. Lediglich auf die Darstellung der schwarzen Latexstrümpfe, die Castelli dort an seinen Beinen trug, wurde auf dem Selbstporträt von 1997, wie auf den übrigen Bildern dieser Serie auch, verzichtet.

Das Gesicht dieser Bilder – auf der Darstellung Abb. 963 ein zweites Mal als kunstharzfarbenergänzte Umrißzeichnung auf den Kopf gestellt mit Kohle wiedergegeben – geht motivisch ebenfalls auf die fotografische Selbstaufnahme Abb. 80 zurück, das sich durch die Häufigkeit ihrer Verwendung als motivische Vorlage Ende der 90er Jahre als eines der Lieblingsfotos des Künstlers erweist. Es hat mit den seitlich gescheitelten, fransig ins Gesicht fallenden Haaren, den großen glänzenden Augen und dem wulstigen Mund, mit der zarten Haut des dort gestochen scharf abgelichteten Gesichts und der gedankenversunkenen ernsten Mine eine melancholische Erscheinungswirkung, die den Empfindungen, welche Castelli dem Anblick seines androgynen Gesäßes aus jungen Jahren entgegenbrachte, durchaus entsprach: nämlich die melancholischen Empfindungen eines selbstverliebten Narziß, der den Verlust der eigenen Jugend bedauert. Die Mal- und Zeichentechnik der 1997 geschaffenen Bil-

²⁴⁵ Das in Rede stehende Foto findet sich auf dem dritten Streifen von links an zweitletzter Stelle und trägt die Negativnummer „8A“ bzw. „9“.

der erinnert ein wenig an die stilistische Ausführung der Aquarelle von 1976, denn diese Porträts wurden mit schwarzer Kohle auf die Bildfläche gebracht, mit dem Handballen abgewischt, so daß nur noch ein zarter Schatten übriggeblieben ist, erneut mit Kohle aufgetragen, wieder abgewischt und so weiter, bis am Ende jene milden Valeurs entstanden sind, mit denen Castelli die Zartheit des Gesichts seiner Vergangenheit trefflich wiederzugeben vermochte. Nicht selten wurden die Selbstbildnisse abschließend mit einem weichen Radiergummi überarbeitet, um Glanzpunkte auf der Oberfläche des Gesichts zu setzen und um eine plastische Durchbildung zu erzeugen. Manchmal wurde das Selbstbildnis eingangs mit Gummiarabicum vorbehandelt, das später abgerubbelt werden konnte und den darunter weiß gebliebenen Bildgrund nach der Art malerisch ausgeführter Pinselzüge offen zutage treten läßt.

Die mehrfache Überarbeitung der Darstellung des eigenen Gesichts, sein Abbilden, sein Auslöschen und wieder Abbilden, sein Vernichten und Wiederherstellen, aber auch sein immer wieder neues Überarbeiten und abschließendes Überlagern mit der hart auf die Bildfläche gebrachten schwarzen Pinselzeichnung hat nicht nur gestalterische Qualitäten, sondern auch psychologische Implikationen, die mit dem Ringen um den Wert der Abbildung des früheren Ich zu tun haben sowie mit dem Versuch, die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen und doch als Vergangenes wirken zu lassen. Die charakteristische Art der gestalterischen Behandlung des Gesichts auf diesen Bildern läßt das Antlitz des Künstlers ambivalent erscheinen. Einerseits wirkt es wie eine heraufbeschworene Geisterscheinung, die das nackte Gesäß gespenstisch begleitet und dem Betrachter vergegenwärtigt, daß sie es ist, deren Hinterteil er erblickt, andererseits scheint es, als würde sich das Gesicht unter der Darstellung des nackten Gesäßes verflüchtigen, wobei beide Motive, das Gesicht wie das nackte Gesäß, sich hinsichtlich ihrer physischen Präsenz in einem Latenzzustand befinden: Das eine Motiv ist noch nicht ganz verschwunden, das andere noch nicht ganz da. So haben diese Bilder etwas Halluzinogenes, wobei das Gesicht letztlich ebensowenig greifbar zu sein scheint wie das Gesäß. Selten zitierte Castelli der aus der Filmschnittkunst bekannte Effekt der sukzessiven Überblendung zweier unterschiedlicher Motive so deutlich wie hier.

Die eher spirituelle Anwesenheit des jugendlichen Luciano, repräsentiert durch die transparent schimmernde Darstellung seines knabenhaften Gesichts, die auf den in Kunstharz und Kohle ausgeführten Selbstporträts von 1997 zu beobachten ist, behielt Castelli auch auf seinen großen Leinwänden von 1999 bei, auf denen monumental ins Bild gesetzte weibliche Aktfiguren mit dem eigenen, riesig wiedergegebenen Konterfei unterlegt wurde. Das Gemälde *Normandie III* (Abb. 274), entstanden in dem damals neu bezogenen Atelier des Künstlers bei Lisieux (unweit von Trouville, also in der Normandie), zeigt im Zentrum des Bildes in zart grauen Valeurs das Porträt des jugendlichen Luciano nach dem Motiv des Selbstbildnisses Abb. 85. Es ist so dünn-schichtig und zart auf die Bildfläche gebracht, daß es vor dem Original erst mit einigem Abstand zu der großen Leinwand zu erkennen ist. Auf seiner Stirn erscheint über dem linken Auge des Porträtierten ein drittes, in die Senkrechte überführtes Auge, das zurecht vermuten läßt, daß sich in motivischer Überlappung zu dem aufrecht gestellten Bildnis ein zweites Selbstporträt des Künstlers ausfindig machen läßt, wenn man die Leinwand um 90 Grad nach links zur Seite dreht. Überlagert werden diese beiden Selbstporträts durch die figürlichen Fragmente weiblicher Aktfiguren sowie durch schwarze, weiße und rote abstrakte Bildelemente, die teils mit der Walze, teils mit dem Pinsel, teilweise aber auch mit Sprayfarbe auf die Leinwand gebracht wurden und nicht selten mit Hilfe zuvor angefertigter Schablonen ihre scharfe Konturen erhalten haben. Castelli widmete sich mit diesem monumentalen Gemälde neuen gestalterischen Möglichkeiten und brachte durch die Verwendung signalroter Farbe auch wieder den Aspekt des Koloristischen ins Spiel. Die längsoval gestreckten roten Farbfelder stehen hier, teilweise mit Glanzlichtern versehen, für die rot lackierten Fingernägel einer manchmal unmittelbar sichtbaren (rechts unten),

oft jedoch unsichtbar gebliebenen Frauenhand (rechts oben), die mit ihren scharfen Krallen für jene wie Kratzspuren sich quer über die Bildfläche ziehende breite Schrammen verantwortlich zu sein scheint. Die links neben dem Porträt des jugendlichen Luciano erkennbare rote Formation, die in der hier gezeigten Position des Bildes wie ein rundlich geformter Hut anmutet, erklärt sich dem Betrachter erst, wenn das Bild auf den Kopf gestellt wird. Dann nämlich erst zeigt sich, daß es sich hierbei um das Motiv einer weit herausgestreckten Zunge handelt, wie sie etwa auf solchen Darstellungen zu sehen ist, auf denen in Rückenansicht eine nackte Frau wiedergegeben wurde, deren Gesäß von einer zweiten Frau mit der Zunge liebkost wird (z. B. Abb. 272). Es scheint, als wäre die Botschaft des Gemäldes *Normandie III* die, daß die neuen Bilder von Luciano Castelli ohne seine künstlerische Vergangenheit, inhaltlich angedeutet durch dessen Jugendporträt, kaum so, wie sie jetzt geschaffen wurden, hätten entstehen können – nicht ohne seine früheren Werke, die sich stilistisch und mit ihrer Themenwelt kontinuierlich entwickelt haben, und nicht ohne die spezifische Entwicklung seiner Persönlichkeit, die in den 70er Jahren freilich andere Zielsetzungen hatte und andere Motive als jetzt, Ende der 90er Jahre.

Auch die letzten Selbstbildnisse, die Castelli Ende der 90er Jahre schuf, knüpfen an seine Jugendbildnisse an (Abb. 965 f). Als Kopf- oder Büstenporträts beziehen sie sich motivisch erneut auf fotografische Selbstaufnahmen von 1975. Im Gestalterischen haben sie allerdings eine neue expressive Kraft gewonnen, die sich aus der Vehemenz der Pinselführung und aus dem Kontrast von schwarzer und roter Farbe auf weißem Grund ergeben hat. Dabei gelangen die neuen gestalterischen Mittel zum Einsatz, die Castelli auf dem Gemälde *Normandie III* entwickelt hatte und die aus der Kombination von dynamisch bewegtem Duktus und eher graphisch wirkenden Elementen zustande kam. Die „graphischen“ Elemente wurden mit einer allerdings meist nur halb trocken geführten Walze (Abb. 966) oder mit Sprühfarbe über einer gestanzten Schablonen ausgeführt (Abb. 965). Nicht selten thematisieren diese Selbstbildnisse mit den lasziven Posen bzw. dem koketten Gesichtsausdruck des Porträtierten zugleich auch erotische Bedeutungsinhalte, die auf den Betrachter verführerisch wirken mögen, für den Künstler selbst aber in erster Linie narzißtische Qualitäten haben. Sie thematisieren den Charme der Jugend, ihre laszive Ausstrahlung und ihre erotische Energie, die durch die Expressivität der gestalterischen Mittel ästhetisch betont und zum eigentlichen Bildgegenstand erhoben werden. Die Trauer des Künstlers um den Verlust seiner Jugend, die den „Kohlebildern“ von 1997 als implizite Nebenbedeutung mitgeschwungen hat, scheint Castelli Ende der 90er Jahre überwunden zu haben. Stattdessen entdeckte er nun den erotischen Ausdruck seiner selbst als Jugendlicher, den er mit malerischer Verve zum Klingen brachte und mit dem als thematischem Ausgangspunkt er sich im Gestalterischen eine neue Expressivität erarbeitete, die deutlich zu erkennen gibt, daß Castelli bei aller Beruhigung der bildnerischen Mittel, zu der er in bestimmten Phasen seiner künstlerischen Entwicklung verschiedentlich gefunden hat, eben doch ein ausdruckslastiger Maler ist, ein *Neuer Wilder*, dessen gestalterische Stärken nicht in der graphisch geglätteten, sondern in der dynamisch bewegten Pinselführung liegen.

4.1.3.19 Zusammenfassung

In den vergangenen Kapiteln wurden die wichtigsten Aspekte der Selbstporträts von Luciano Castelli erörtert – Aspekte, die sich auf die gestalterischen Ausdrucksmittel beziehen, und Aspekte, die sich auf die inhaltlichen Bedeutungen und Nebenbedeutungen seiner Selbstbildnisse beziehen. Es konnte aufgezeigt werden, daß dem Rollenspiel ein hoher Stellenwert innerhalb der Selbstbildnisse von Castelli zukommt und daß die Über-

nahme exotischer Rollen, die zunächst im Transvestitischen (Lucille), dann im Animalischen (Grünes Reptil, Zebra, Hund etc.), schließlich im Fremdkulturellen (Indianer, Venise) bzw. im Historischen (Mozart) und im Fremdländischen (Japaner, Chinese, Torero), aber auch im Symbolischen bzw. Symbolistischen (Luciano und der Schwan, Faun, Roter Teufel, Faust, Hodler) wurzeln, von besonderer Bedeutung ist. Die thematische, motivische und gestalterische Vielfalt macht deutlich, wie wichtig für Castelli das Selbstbildnis gewesen ist und wie heterogen er es inhaltlich behandelte. Kein anderes Thema zeigt so viele formal-gestalterische wie inhaltliche Facetten. Realweltlich begründete, in diesem Sinne autobiographisch gemeinte Selbstbildnisse, die den Künstler in alltagswirklichen Lebenszusammenhängen zeigen, sind dabei eher die Ausnahme. Es gibt sie bestenfalls auf seinen frühen Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern oder im Zusammenhang mit dem Spanienaufenthalt des Künstlers auf seinen Selbstbildnissen mit schmalen Oberlippenbart und Hut. Auf einigen Selbstdarstellungen von Castelli gehen das wahre Ich und das gespielte Ich fließend in einander über, so daß die Wichtigkeit der Rolle als bildgebendes Motiv innerhalb der verschiedenen Themen bzw. auf verschiedenen Darstellungen ein und des selben Themenkreises durchaus unterschiedliche Ausprägungsgrade einnehmen kann. Ganz ohne Verkleidung und ganz ohne die aktive Umgestaltung des äußeren Erscheinungsbildes geht es auf den Selbstporträts von Luciano Castelli jedenfalls nie, denn nicht das Alltägliche ist es, das der Künstler zum Anlaß seiner Bilder genommen hat, sondern das Besondere, das Außergewöhnliche, das Exotische.

Trotz seiner schminktechnisch und kostümisch oftmals aufwendig gestalteten und im Hinblick auf die räumliche Umgebung nicht selten mit Bedacht arrangierten Selbstinszenierungen ist die Rolle, in die Castelli geschlüpft ist, immer auch ein Teil seiner selbst. Projektive Aspekte werden dabei wirksam. Selbstexplorative, selbstidealisierende aber auch selbstmythologisierende Ansätze greifen dabei ebenso wie die Lust am Spielerischen, am Schauspielerischen und daran, jemanden anderen oder etwas anderes zu verkörpern, als er selbst es ist, und an bzw. in diesem Anderen Teile seines eigenen Ich zu entdecken. Effekte des Psychodramas kommen zur Geltung, bei denen der Schauspieler durch die Übernahme einer festgelegten Rolle mehr über sich selbst erfährt: über seine psychische Dispositionen, über seine Ängste, seine Wünsche und seine Sehnsüchte, über seine Selbstideale und über seine seelischen Befindlichkeiten²⁴⁶. Mit seinen Rollen schuf sich Castelli einen offenen Handlungsrahmen, in dessen Scheinwelt er seine eigenschöpferische Phantasien zur gespielten, in diesem Sinne virtuell gelebten und schließlich bildsprachlich umgesetzten Wirklichkeit werden ließ.

Es gibt kaum ein Selbstbildnis von Luciano Castelli, dem nicht ein bewußt inszeniertes Rollenspiel vorausgegangen ist: ein Rollenspiel, das er mit seinen Freunden spielte (anfangs in Luzern mit seinem Bruder Silvestro oder mit den Freunden aus seiner Clique, in Berlin bzw. in Lyon dann und auf Lanzarote mit Salomé und mit Rainer Fetting sowie gegen Mitte der 80er Jahre auf den Philippinen mit Birgit Hoffmeister), oder das er in der Abgeschlossenheit seines Ateliers alleine ausgetragen hat. In aller Regel wurden die Rollenspiele fotografisch, bisweilen auch filmisch festgehalten oder durch tricktechnische Montagen nachträglich filmisch zusammengesetzt (*Venise*). Nur selten fanden die Rollenspiele von Castelli und seinen Künstlerkollegen vor Publikum statt (z. B. die Performances *Big Birds* und *The bitch and her dogs*). Meist wählte der Künstler stattdessen sein eigenes Atelier als Handlungsort, den er mit einer an die Wand gemalten Kulisse oder mit passenden Requisiten wie eine Bühne ausgestattet hat. Auch für die filmischen Inszenierungen (*Room full of mirrors* und *Piratin Fu*, aber auch der im Berliner Atelier aufgenommene und nachträglich mit venezianischen Motiven unterlegte Film *Venise*) wählte Castelli in aller Regel abgelegene Plätze als Handlungsorte, an denen er und seine Mitspieler unbehellig ihre Rollen übernehmen konnten.

²⁴⁶ Jacob Levy Moreno, *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*, Stuttgart 1973 (2).

Die meisten Selbstbildnisse Castellis gehen motivisch auf solche fotografisch oder filmisch festgehaltenen Selbstinszenierungen zurück und verstehen sich als Fortsetzung des im Rollenspiel gelebten Bildes. Sie sind gewissermaßen eine Umkehrung des *Tableau vivant*, wobei Castelli mit seinen Rollenspielen das motivische Ausgangsmaterial lieferte, nach dem entsprechende fotografische und filmische Ablichtungen und schließlich die gemalten und gezeichneten Bilder geschaffen wurden. Dabei waren die Fotos und die Filme in aller Regel nicht dazu angefertigt worden, anstelle von Skizzen oder Vorstudien als motivische Vorbilder für die Gemälde zu dienen, sondern als eigenständige Kunstwerke mit wohl durchdachten kompositorischen Dispositionen und nach eigenen ästhetischen Grundsätzen geschaffen worden. Dennoch haben sie sich nicht zuletzt ihrer exotischen Themen wegen und wegen der oft ungezwungenen spontanen Erscheinungswirkung der Bildfiguren als motivische Vorlagen bestens geeignet. Artifizuell sind die Szenen, die Castelli auf seinen figürlichen Darstellungen zeigte, fast immer, doch gekünstelt wirken sie nicht.

Auch wenn der Künstler auf seinen Fotografien sowie auf den nach ihnen als motivische Vorlagen geschaffenen Gemälden manchmal so tut, als würde er die Anwesenheit des Betrachters nicht bemerken, sind seine Posen, seine Gesten und seine Mimik doch in aller Regel sehr wohl auf ihre Betrachterwirkung hin kalkuliert. Oft ist es allerdings auch so, daß der Künstler als Bildfigur ganz gezielt den Kontakt zu seinem Betrachter sucht, er aus dem Bild wie in einen Spiegel schaut und auf diese Weise einen Dialog beginnt: einen Dialog mit sich selbst und einen Dialog mit dem Betrachter. Nicht selten werden dabei die Beziehungsverhältnisse umgekehrt: Nicht nur der Betrachter ist es, der den Porträtierten ansieht, sondern es ist auch der Künstler, der sich aus seiner Rolle heraus mit dem Betrachter auseinandersetzt – kritisch, distanziert, melancholisch gestimmt bisweilen, manchmal aber auch aggressionslüstern und spöttisch. Lächelnd oder lachend, wie es auf einigen Bildern aus der Luzerner Zeit oder aus den ersten Jahren des Künstlers in Berlin zu sehen ist, begegnen wir dem Selbstporträt von Castelli später allerdings nur noch selten. So ist das Selbstbildnis für Luciano Castelli im Lauf der Jahre eine immer ernstere Angelegenheit geworden, die trotz aller spielerischer und schauspielerischer Ambitionen von dem besonnenen Wesen des sensiblen, nachdenklichen und zu reflexivem Denken neigenden Künstlers erzählt und dabei mitunter ins Symbolistische bzw. ins Metaphorische überspielt (Hodler, Faust).

Typologisch stehen die Selbstbildnisse von Castelli in der Tradition des Rollenselbstporträts, wie es etwa durch Rembrandt bekannt geworden ist²⁴⁷. Bei diesem Porträttyp geht es nicht darum, die Züge des Künstlers aus Gründen des memorialen Gedenkens der Nachwelt in Erinnerung zu behalten, sondern es geht um die Möglichkeit, das eigene Erscheinungsbild und die authentischen Wesensmerkmale spielerisch zu verändern: sie zu karikieren, sie zu akzentuieren, sie zu konstruieren oder auch zu konterkarieren, je nachdem. Sich selbst als Modell zu verwenden, ermöglicht dem Künstler überdies, die Bildfigur ohne großen erklärerischen Aufwand exakt jene Pose und jenen mimischen Ausdruck einnehmen zu lassen, die er für das betreffende Gemälde wünscht. Zugleich bietet dieses Vorgehen dem Künstler die Gelegenheit, die rollenspezifischen Verhaltensweisen und die damit zusammenhängenden inneren Befindlichkeiten aktiv zu durchleben, also im Sinne der Empathie auch emotional näher an den psychologischen Implikationen der Bildfigur zu sein, als wenn er sie nach einem fremden Modell darstellen würde.

Bei der Auswahl seiner Rollen griff Castelli keineswegs willkürlich in die Verkleidungskiste. Vielmehr entschied er sich, nicht immer unbeeinflusst von realwirklichen Begebenheiten (etwa seinen Reisen auf die Philippinen und nach Venedig oder seiner Begegnung mit Alexandra), in aller Regel für solche Rollen, die in einem

²⁴⁷ National Gallery London und des Königlichen Gemäldekabinetts Mauritshuis Den Haag (Hrsg.), *Rembrandts Selbstbildnisse*, Stuttgart 1999.

Bedeutungszusammenhang zum wahren Ich des Künstlers stehen und seine aktuelle innere Verfassung oder bestimmte Facetten seiner Persönlichkeit widerzuspiegeln vermögen. Daß es insbesondere exotische Rollen waren, für die sich Castelli letztlich entschieden hat, oder auch die Rolle ganz bestimmter (ebenfalls oft exotischer) Tiere, ist dabei kein Zufall. Diese Rollen entsprachen sowohl in ihren metaphorischen Bedeutungen als auch in ihrem körpersprachlichen Ausdruck dem Selbstverständnis des Künstlers als exotische, sensible, freigeistige und feinsinnige Persönlichkeit, die sich trotz ihrer Eingebundenheit in die Gegebenheiten der modernen Zivilisation ihre Ursprünglichkeit, ihre Unverbrauchtheit, ihren Spieltrieb und ihre Instinkthaftigkeit bewahrt hat. Überdies kamen die Rollen, die Castelli für sich gefunden hat, seinem Bedürfnis nach Körperlichkeit und nach Körperbewußtsein entgegen, denn sie hatten – von einigen transvestitistischen Selbstinszenierungen abgesehen – nur selten mit Kostümierungen zu tun (meist trat Castelli in seinen Rollen nackt oder halb nackt in Erscheinung), sondern gingen stattdessen meist mit entsprechenden Gesichts- und Körperbemalungen einher sowie mit einem aktiven, nicht selten in exaltierten Posen, Gesten und Mienen vorgetragenen körpersprachlichen Ausdruck. So war das Rollenspiel für Castelli nicht eine exzentrische Selbstinszenierung, sondern vor allem eine Methode der Selbstwahrnehmung, wobei sich die meist nur partiell erfolgte Kostümierung, die schminktechnische Aufbereitung seines Gesichts und die zum Ausdruck gebrachten körpersprachlichen Exaltationen als übergeordnete Bedeutungsträger erweisen.

Wiewohl Castelli davon ausgehen konnte, daß er auf seinen Selbst- und Rollenselbstporträts vom Betrachter auf Anhieb identifiziert werden würde, sind nicht alle Selbstbildnisse in der Absicht geschaffen worden, sich selbst als Bildperson zu erkennen zu geben. Bisweilen repräsentierte Castelli sich selbst sogar durch eine Phantasiafigur, die mit seinem tatsächlichen Äußeren nur wenig oder gar nichts mehr zu tun hat (z. B. die Faustbilder). Manchmal versteckte er seine Identität aber auch hinter der motivischen Verkürzung zum Torso oder etwa dadurch, daß er weite Teile seines Körpers mit einem Tuch bedeckte (Hodler). Erst eine tiefere Auseinandersetzung mit den betreffenden Werken bzw. vergleichende Untersuchungen ermöglichen es dem außenstehenden Betrachter, auch in diesen Darstellungen schließlich das Selbstbildnis des Künstlers zu erkennen: nicht seine porträtgenaue Wiedergabe, wohl aber – im Sinne des „ogni pittore dipigne sé“ – seine stellvertretende bzw. versteckte figürliche Repräsentation.

Mit den „verspäteten“ Selbstbildnissen von 1999, auf denen sich Castelli als Jüngling mit erotischer Ausstrahlung porträtierte, begann der Künstler an einen Typus anzuschließen, der sich bereits in einigen seiner Büstensenselfporträts angekündigt hat (z. B. in den Aquarellen von 1976) und den man in der niederländischen Malerei als *Tronie* bezeichnet²⁴⁸. Dabei handelt es sich um Affektstudien, mit denen ein Künstler die Verformung des Gesichts unter dem Eindruck einer (gespielten) Emotion ausprobiert und bestimmte menschliche Charaktere wiederzugeben versucht²⁴⁹. Insbesondere von einigen niederländischen Malern ist bekannt geworden, daß sie sich ganze Sammlungen solcher Charakterkopfstudien angelegt haben, um sie als „Typen“ für ihre figürliche Darstellungen zu verwenden. In Rembrandts Werkstatt verselbständigten sich die Tronies zu vollgültigen autonomen Kunstwerken. Berühmt geworden sind auch die grimmassierten Ausdrucksstudien von Franz Xaver Messerschmidt, die im Sinne der körpersprachlichen bzw. mimischen Umsetzung seelischer Zustände gleichermaßen als Tronies bezeichnet werden können²⁵⁰. Während sich Messerschmidt ganz auf den mimischen Ausdruck der von ihm entgegen der Gepflogenheiten seiner Zeit nackt und ohne Perücke dargestellten Personen konzentrierte

²⁴⁸ Altfranzösisch *troigne* = Kopf, Gesicht oder Gesichtsausdruck.

²⁴⁹ Dagmar Hirschfelder und Bernhard Schnackenburg in: Ernst van de Wetering und Bernhard Schnackenburg (Hrsg.), *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge*, Wolftratshausen 2001.

²⁵⁰ Maria Pötzl-Malikova, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien-München, 1982.

(Ausdruckstronie), war für die Tronies von Rembrandt charakteristisch, daß die Figuren mit exotischer oder historisierender Kleidung ausgestattet waren (Kostümtronie). Beides findet sich im Œuvre von Castelli wieder: die Ausdruckstronie, die sich als (manchmal gespielter, manchmal authentischer) Ausdruck der inneren Befindlichkeiten des Porträtierten und seiner seelischen Zustände hauptsächlich auf die Darstellung des Gesichts konzentriert, und die Kostümtronie gleichermaßen, bei der sich der Künstler in exotischer Aufmachung oder in phantasiereich zusammengestellter Kleidung dem Betrachter präsentiert.

Mit den Typen des Rollenselbstporträts und der Tronie knüpfte Castelli an die interessantesten Erscheinungsformen der Porträtkunst an. Stand das Bildnis des 20. Jahrhunderts ehemals im Zeichen der psychologischen Durchdringung des Porträtierten, die in expressiver Überzeichnung oder aber in manchmal kühl distanzierter, manchmal pathetisch gesteigerter Sachlichkeit erfolgte, widmete sich Castelli einem Genre, von dem kaum jemand dachte, daß es in der bildenden Kunst jemals wiederbelebt werden könnte. Vielleicht hätte diese Wiederbelebung auch gar nicht stattgefunden, wenn sich Castelli, ehe er damit begonnen hat, sich in extenso mit dem Thema des Selbstporträts zu befassen, diesem Gegenstandsbereich aus der Sicht der bildenden Kunst genähert hätte. Stattdessen war für ihn jedoch ein anderer Einfluß von Bedeutung, der den Künstler anregte, sich in diverse Rollen zu begeben und sich in entsprechenden Kostümen zu porträtieren: der Einfluß von David Bowie, jenem exzentrischen Rockmusiker der 70er Jahre, der für seine Auftritte in die skurrilsten Kostüme schlüpfte. Er trug glimmernde und glitzernde Klamotten, hauteng und körperbetont, lackledern und paillettenbesetzt, dabei nicht selten ins Transvestitistische überspielend, bemalte sein Gesicht und seinen halb nackten Körper mit aufwendigen Farbspielen, legte zu jedem Auftritt neue Kostüme an und trug jedesmal eine andere Frisur. So zählte er während der 70er und frühen 80er Jahre zu einem der wandlungsfähigsten, darum aber auch am schwierigsten einzuordnenden und am wenigsten greifbaren Musikerpersönlichkeiten, die es damals gegeben hat. Bowie war einer, der bereits während der 70er Jahre das postmoderne Prinzip des Stilpluralismus vorweggenommen hatte und nicht zuletzt deshalb als Chamäleon des Pop in die Musikgeschichte einging. Diesem Vorbild eiferte Castelli nach. Er tat dies auf seinen transvestitistischen Selbstinszenierungen und auf seinen Glimmerbildern der Luzerner Jahre und er tat dies auf seinen frühen fotografischen Selbstaufnahmen, die nicht ohne Hintersinn, nämlich in Anspielung auf die Idealisierung eines berühmten Rockmusikers nach der Art der Fotografien in populären Teenagermagazinen, immer wieder auf die Selbstdarstellung des jugendlichen Künstlers in seiner Rolle als Musiker oder als Filmdiva zurückgreifen (z. B. Abb. 31 oder Abb. 57-65). In diesem Ideal einer multiplen, wandlungsfähigen, schillernden und exzentrischen Künstlerpersönlichkeit liegt der Ursprung für die später unter dem Einfluß autobiographischer Gegebenheiten verselbständigten und bis gegen Ende der 90er Jahre ungebrochen sich fortsetzenden Neigung des Künstlers, in immer wieder neue, exotische und stark von der Körperlichkeit getragene Rollen zu schlüpfen, diese Rollen nicht nur in der Phantasie, sondern leibhaftig durchzuspielen und sich selbst auf der Grundlage der Erfahrungen aus diesen Rollenspielen zu porträtieren.

Daß sich Castelli wie kaum ein anderer Künstler des ausgehenden 20. Jahrhunderts so häufig selbst porträtierte, hat mit dem Vorbild von David Bowie zu tun und mit seiner Neigung, in möglichst ausgefallene und exotische Rollen zu schlüpfen. Nicht selten waren diese Rollen an fiktive Handlungszusammenhänge gebunden, die jedoch – sofern sie nicht, wie etwa in den Performances *Big Birds* oder *The bitch and her dog* sowie in den Filmen *Room full of mirrors*, *Venise* oder *Piratin Fu*, der Öffentlichkeit vorgestellt wurden – niemandem anderen bekannt geworden sind, als dem Künstler selbst. Das macht seine Bilder so geheimnisvoll. Castelli schlüpfte nicht nur kostümisch in die von ihm ausgewählten Rollen, sondern er füllte sie mit Leben aus, mit aktiven Handlungszusammenhängen, wobei er selbst die Hauptrolle spielt. Diese Handlungszusammenhänge wurden

von Castelli zwar nur selten auf seinen Bildern tatsächlich illustriert, aber doch waren sie stets in seinem Hinterkopf, als er die motivisch und inhaltlich aus ihnen abgeleiteten Rollenselbstporträts schuf. Er selbst nennt die Geschichten, die er im Rahmen seiner Rollenspielen erfunden hat, „Märchen“ und versteht die Selbstporträts, die er nach ihnen schuf, als „gemalten Traum“²⁵¹. Bei aller psychologischen Durchdringung seiner Selbstbildnisse, bei aller individuellen Referentialität ist diesen Darstellungen oft eine geheimnisvolle Lyrik zu eigen, die auf jenen Zauber zurückzuführen ist, der in der Welt der Phantasie seinen Ursprung hat. Darstellungen der profanen Alltagswirklichkeit haben Castelli nie interessiert. Selbst die Abbildungen der gemalten Tagebücher verstand er nicht als tatsächlich wirklichkeitsgetreue Bildreportage, sondern nehmen die Erlebnisse des realwirklich erlebten Alltags zum Anlaß, die gestalterische Phantasie des Künstlers sich entfalten zu lassen.

Das von Castelli auf seinen Selbstbildnissen gezeigte Leben ist ein anderes als das, das er im realwirklichen Leben führte. Und doch haben beide Dimensionen durchaus mit einander zu tun: Wirklichkeit und Phantasie verschmelzen zu einer untrennbaren Einheit. Sie sind das Produkt des Spieltriebs des Künstlers, seiner erzählerischen Phantasie und seiner Fähigkeit, sich in ein anderes Wesen zu versetzen – in ein Wesen, dessen psychologische und habituelle Dispositionen seinen eigenen Anlagen allerdings durchaus ähnlich waren und die er im Rollenspiel frei sich entfalten lassen konnte. So verstehen sich die Selbstbildnisse von Luciano Castelli nicht als gemalte Autobiographie. Sie haben bestenfalls implizit, dabei auf den Darstellungen der 90er Jahre und aus der Zeit anfangs des neuen Millenniums eher als auf den Darstellungen aus den 70er und 80er Jahren eine memoriale oder eine den Ruhm des Künstlers verbreitende Funktion. In erster Linie sind sie bildlich anschaulich gemachte Darstellungen eines in der Phantasie des Künstlers wirklich gewordenen Traums.

4.2 Gemalter Diskurs: Castelli und die Kunst der anderen

Hinsichtlich der Themen, mit denen sich Luciano Castelli im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung beschäftigt hat, aber auch hinsichtlich der Stilsprache, zu der er in Abhängigkeit von diesen Themen jeweils gefunden hat, zeigt sich insbesondere anhand der Figurenbilder, in welchem hohem Maß das Œuvre des Künstlers vor allem aus sich selbst heraus hervorgegangen ist. Dabei waren es insbesondere aktuelle Lebensumstände und autobiographische Begebenheiten, die in seine Bildwelten mit eingeflossen sind. Farbgestalterische Vorlieben, die Castelli nach und nach entwickelte, sowie die Vehemenz der Pinselführung, die in einem seismographischen Verhältnis zu seinem aktuellen Lebensgefühl gestanden hat, prägten seine Bilder mehr als äußere künstlerische Impulse. Die Begegnung mit Franz Gertsch und mit Pierre Molinier, später sein Zusammentreffen mit den Künstlern vom Moritzplatz oder etwa die gemeinsamen Abende mit Jean Tinguely waren für Castelli wichtige, sein Schaffen bisweilen nachhaltig beeinflussende Erlebnisse, doch ging Castelli mit dem Werk dieser Künstler, die ihm in gewisser Hinsicht immer zugleich auch Vorbilder gewesen sind, stets ausgesprochen spielerisch um. Zu einer echten assimilierenden Stiladaptation ist es dabei nie gekommen. Selbst der Gleichklang der Motive war eher eine Ausnahme und bezog sich bestenfalls auf jene Künstler, mit denen Castelli unmittelbar zusammengearbeitet hat: auf Pierre Molinier, dessen Fotos er später in gemalte Bilder umsetzte, oder auf Salomé und Rainer Fetting, deren gemeinsame Projekte er auf Gemeinschaftsbildern und auf selbständig ausgeführten Darstellungen zum Thema seiner Arbeiten machte. Insgesamt erweist sich Castelli als autarker Künstler, der äußere

²⁵¹ Luciano Castelli in einem unserer Gespräche.

Anregungen, wenn sie sich ihm bieten, zwar durchaus aufgreift, sie jedoch sich verselbständigen läßt und auf der Grundlage seines zuvor Geschaffenen weiterverarbeitet. Dies gilt im übrigen auch dann, wenn Castelli nach künstlerischen Fremdvorlagen arbeitete, deren Motive er durch Extraktion und Spiegelungen ikonographisch oft so stark verfremdete, daß ihre ursprünglichen motivischen Zusammenhänge kaum mehr zu identifizieren sind.

Trotz seiner schöpferischen Autonomie blieb Castelli freilich nicht völlig unbeeindruckt von künstlerischen Vorbildern. Es gibt zahlreiche Arbeiten, mit denen er sich explizit auf die Motivwelt bzw. auf die Stilsprache anderer Künstler bezieht: Alte Meister darunter, Vertreter der klassischen Moderne, aber auch zeitgenössische Künstler, deren Themen oder deren Gestaltungsweisen Castelli dazu inspirierten, sie mit eigenen gestalterischen Zielsetzungen zu kombinieren, um auf diese Weise zu neuen bildnerischen Ausdrucksformen zu gelangen. Mit der Methode, sich auf die Werke anderer Künstler zu beziehen, steht Castelli keineswegs allein. Diese Vorgehensweise hat spätestens mit der Rezeption der Griechen durch die Römer ihren Anfang genommen, fand in der Antikenrezeption des Mittelalters, später dann etwa in den Paraphrasen Dürers über Mantegna und Pollaiuolo ihre Fortsetzung und läßt sich mit einigen Werken solcher Maler wie Edouard Manet, der sich immer wieder explizit auf Velázquez, Tizian oder Rubens bezog, wie Pablo Picasso, der zahlreiche Paraphrasen über die Meisterwerke der Altvorderen geschaffen hat, oder wie etwa Markus Lüpertz, der es Picasso gleich tat und auf seinen Bildern außer den Alten sinnigerweise gerade auch Picasso verschiedentlich zitierte, bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein beobachten. Es zeigt sich, daß die Rezeption der Werke vergangener wie zeitnaher Künstler von jeher verbreitet gewesen ist. Gerade für die Entwicklung der Malerei des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts spielt diese Auseinandersetzung eine wichtige Rolle.

Die Beweggründe für die Rezeption der Arbeiten anderer Künstler – seien es Alte Meister oder Zeitgenossen – sind vielschichtig. Sie liegen darin, an ausgesuchten Beispielen die eigenen handwerklichen Fähigkeiten zu schulen, an ihnen stilistisch oder ikonographisch reifen zu wollen, darin, die Bildvorlagen als Bereicherung des eigenen Motivrepertoires auszuschöpfen, womöglich auch zwei Stile synthetisch miteinander zu verbinden oder aber gegenseitig sich deutlich kontrastieren zu lassen und so zu einer neuen Bildsprache zu finden. Sie mögen auch darin zu suchen sein, die überlieferten Werke inhaltlich zu aktualisieren oder sie gestalterisch bzw. motivisch weiterzuentwickeln. So gibt es arbeitsmethodische, kunsttheoretische oder inhaltliche Gründe für eine Begegnung der Kunst mit der Kunst. Nicht immer bekannten und bekennen sich die Künstler zu jenen Vorläufern, auf die sie sich mit Ihren Arbeiten beziehen. Manchmal verschweigen sie diese Zusammenhänge, weil sie für nur wenig bedeutsam erachten, woher sie ihre Inspirationen beziehen, manchmal bleiben die Vorgängerwerke deshalb unerwähnt, weil die betreffenden Künstler um die öffentliche Anerkennung ihrer Innovationskraft fürchten und glauben, vom Publikum als Epigonen mißverstanden zu werden. Andere indessen bekannten und bekennen sich ausdrücklich zu ihren Vorbildern und verteidigen die Rezeption der Werke ihrer Kollegen ohne Umschweife. Zu diesen Künstlern zählt auch Luciano Castelli, der sich in einigen seiner Arbeiten auf bedeutende Vorläufer aus unterschiedlichen Epochen bezieht und in den Bildtiteln die Werke bzw. die betreffenden Künstler auch ausdrücklich benennt. Eben diesen Arbeiten seien die folgenden Abschnitte gewidmet. Dabei soll nicht nur gezeigt werden, unter welchen Voraussetzungen Castelli dazu kam, sich mit seinen Arbeiten durch die Werke anderer Künstler inspirieren zu lassen, welches diese anderen Künstler sind, aus welcher stilistischen Epoche, aus welcher Region die Vorbilder stammen, wo und wann Castelli diesen Werken begegnet ist usw., sondern auch und gerade die Frage, *wie* der Umgang mit den betreffenden Vorbildern stattgefunden hat und welche Auswirkungen diese Rezeption auf sein eigenes Œuvre hatte.

Die unmittelbaren Voraussetzungen dafür, in seinen Darstellungen Werke anderer Künstler zu verarbeiten, sich bildgestalterisch und schöpferisch mit ihnen auseinanderzusetzen, liegen in der von Castelli anfangs der 70er Jahre noch eher gelegentlich geübten, seit 1973 dann systematisch gepflegten Praxis, vorab angefertigte Fotos als motivische Vorlagen für seine gezeichneten und gemalten Bilder zu verwenden: Fotos, die er selbst aufgenommen hat und die ihn und seine Freunde zeigen, inszenierte Ablichtungen meist, bisweilen aber auch spontan zustande gekommene Schnappschußaufnahmen. Als Castelli 1977 dazu überging, außer sich und seine Freunde auch ihm persönlich nicht bekannt gewordene Personen abzubilden (z. B. Abb. 107) und er 1978 damit anfang, Frauen in erotisch aufreizenden Posen darzustellen (z. B. Abb. 193), begann er zugleich damit, auf motivisches Fremdmaterial zurückzugreifen und anonyme Fotos aus Zeitschriften und Illustrierten als Vorlagen zu benutzen. Auf der Suche nach geeigneten Motiven für seine erotischen Frauenbilder stieß Castelli nicht nur auf die Abbildungen in Modezeitschriften und Illustrierten, sondern auch auf entsprechende Fotos in Sportmagazinen sowie auf solche aus den Bereichen der Werbung. Dabei entdeckte er unter anderem die fotografischen Arbeiten von Helmut Newton, dem ersten anerkannten Künstler, durch dessen Werke sich Castelli zu einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden hat inspirieren lassen.

4.2.1 Helmut Newton

Helmut Newton (1920-2004) ist als Fotograf insbesondere durch seine Aufnahmen für die Zeitschriften *Vogue*, *Elle* und *Marie-Claire* berühmt geworden sowie durch seine Ablichtungen für den *Playboy*. Er machte sich als Star- und Modefotograf einen Namen und wurde seit Mitte der 70er Jahre mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt²⁵². Sein besonderes Interesse galt dem Bild der Frauen, die er nackt oder angezogen porträtierte, mit indiskretem Blick nicht selten, doch stets so, daß ihnen ihre mondäne, charismatische und selbstbewußte Ausstrahlung erhalten geblieben ist. So changieren die Fotos von Helmut Newton zwischen Intimität und offizieller Repräsentation, zwischen schonungsloser Direktheit und dem Ausdruck von Eleganz, Noblesse und Souveränität. Castelli begeisterte sich für die provozierenden und glamourösen Frauentypen auf den Fotos von Helmut Newton und ging 1981 dazu über, einige seiner Ablichtungen als Vorlagen für seine eigenen Bilder zu verwenden.

Auf dem Gemälde *Bordell I* (Abb. 967) erkennt man in allen vier Frauen im Vordergrund die Figuren aus vier Fotos von Helmut Newton wieder, die dieser 1981 in seinem Bildband *47 Nudes* publizierte²⁵³. Die beiden im Mittel- bzw. im Hintergrund nur schemenhaft wiedergegebenen Frauen der rechten Bildhälfte – jene in einer Mischung aus Rosa und Gelb angedeutete stehende Figur mit erhobenen Armen und die mit roten und rosafarbenen Pinselbewegungen angedeutete, rechts daneben sich bückende Frau – hingegen stammen aus anderen Quellen. Beginnen wir unsere Betrachtung mit der dritten Frau von links: Dabei handelt es sich um eine etwa in der Mitte des Bildes im Halbprofil nach links dargestellte, mit in die Hüfte gestütztem rechten und ausgestreckt an einen von oben ins Bild ragenden dunkelblauen Balken gelehntem linken Arm gezeigte Figur, die sich als spiegelbildliche Wiedergabe der Frau des von Newton angefertigten Schwarzweißfotos *Silvia in my studio by night*

²⁵² Zdenek Felix (Hrsg.), *Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk*, München 1993, S.9 und S.153-160.

²⁵³ Helmut Newton (Hrsg.), *Helmut Newton. 47 Nudes*, London 1981. Die vier Fotos mit den auf dem Gemälde von Castelli gezeigten Frauen finden sich dort auf den Seiten 34/35, 64, 65 und 67.

erweist²⁵⁴. Das Foto zeigt eine nackte Frau mit hochgesteckten Haaren, die nichts am Leibe trägt außer ein Paar hochhackigen Stöckelschuhen aus dunklem Lackleder. Sie steht in der Ecke des mit Parkettboden ausgelegten Fotostudios und lehnt sich mit ihrem rechten Arm an einen weit über den Bildausschnitt hinwegreichenden hohen Wandschrank an, dessen ungegliederte Türen mit einem einfachen Zackenschlüssel verschlossen sind. Ihr Oberkörper ist ins Halbprofil nach rechts gewendet, während die Hüfte beinahe und die Beine streng von der Seite gesehen werden. Ihre linke Hand hat Silvia, deren Namen wir durch den Bildtitel erfahren, mit dem Rücken auf die vordere Hüfte gestützt, den Arm im Ellenbogen nicht nur weit nach außen, sondern zugleich bildparallel nach vorne genommen, so daß sich ihre linke Schulter sowohl nach oben als auch nach vorne schiebt. Ihren Kopf wendet die elegante Frau ins Profil. Zugleich nimmt sie ihn leicht nach vorne und ein klein wenig nach unten, so daß der Eindruck entsteht, sie blicke herrisch auf ein jenseits des Bildausschnitts ihr gegenüber befindliches kleineres oder klein gemachtes Etwas herab – auf einen Gegenstand womöglich, der dialogischen Ausdrucksbewegung wegen jedoch eher auf eine Person. Die Haltung des Oberkörpers der Figur wirkt exaltiert und gekünstelt, unnatürlich geradezu und mondän. Die lockere Beinhaltung leistet dabei ihrer pathetischen Ausdruckswirkung keinen Abbruch, ganz im Gegenteil: Das stramm durchgedrückte Standbein, die Festigkeit der Oberschenkel und der Fesseln sowie die hochhackigen Stöckelschuhe mit den scharfen Spitzen und ihrem metallisch harten Glanz unterstützen den Eindruck von Bestimmtheit und Strenge. Der leere Raum mit seinem blank polierten Parkettboden, der seidig mattierte Metallschrank und die kahle weiße Stirnwand, hinter deren Schräge sich nach einem stumpf lackierten Eisensockel die Fortsetzung des dunkel gebliebenen Raumes öffnet, sowie schließlich die klaren, geometrisch verlaufenden Linien und der scharfe Hell-Dunkel-Kontrast dieser fotografischen Aufnahme unterstützen den Eindruck des kühl distanzierten Wesens der Bildfigur.

Anders als auf anderen Schwarzweißabbildungen, auf denen die Grautöne in ihrer Vielfalt beinahe farbige Qualitäten gewinnen, arbeitete Newton hier mehr mit dem Kontrast von Hell und Dunkel, der zwar im Bereich der Figur mit ihren mittleren, fließend in einander überspielenden Grauwerten die Gestalt plastisch zu formen vermag, jedoch ihre räumliche Umgebung durch die extremen Wechsel von Hell und Dunkel in flächig erscheinende Zonen teilt. Die Beleuchtung des Raumes und der Figur erfolgte dabei von zwei Seiten und von zwei Lichtquellen mit unterschiedlicher Helligkeit: von links vorne durch eine breit streuende 500-Watt-Lampe, deren Lichtqualität sich in einem diffus verschwimmenden Schatten entlang der abgeschrägten weißen Stirnseite ablesen läßt, und von rechts durch einen Diaprojektor, dessen gebündelte Strahlen an dem zwar ebenfalls nicht ganz scharf konturierten, doch dunkel sich abzeichnenden Schlagschatten und der kreisförmig gerundeten Reflektion des Lichts darum herum entlang der Oberfläche des Wandschranks hinter der Figur zu erkennen sind. Das Foto wurde von Newton in der Nacht aufgenommen, um das natürliche Tageslicht, das die extremen Helldunkelwerte ungebührlich zu nivellieren droht, gänzlich zu eliminieren.

Castelli konzentrierte sich, als er das Foto von Newton als Vorlage verwendete, ganz auf die Figur an sich. Ihre räumliche Umgebung interessierte ihn nicht – mit Ausnahme der Schranktür, die den Gestus des Abstützens mit ausgestrecktem Arm funktional begründet. In der Absicht, die Frau ins Zentrum seines Bildes zu rücken, zugleich jedoch den Blick in die figürlich belebte und mit diversen Ausstattungsstücken möblierte Empfangshalle des Bordells nicht zu verstellen, mußte die Schrankwand des Fotos auf dem Gemälde freilich verschwinden. Sie wurde auf jenen von oben ins Bild ragenden, dunkelblauen senkrechten Balken reduziert, der bereits wenige Zentimeter unterhalb der davon sich abstützenden Hand endet. Seine kompositionsästhetische Entsprechung findet dieser dunkelblaue Balken weiter links über dem Kopf der jungen Frau in einem hellblauen, gleichfalls verti-

²⁵⁴ Helmut Newton, *Silvia in my studio by night*, Schwarzweißfoto, 1981.

kal von oben ins Bild ragenden Farbstreifen, den man ohne Kenntnis des Fotos womöglich als Mauerfuge oder sonstiges, weiter hinten gelegenes architektonisches Element interpretieren würde, sich tatsächlich jedoch als das motivische Überbleibsel jener bei Newton an der gleichen Stelle erkennbaren dunklen Leiste erweist, welche die beiden ungegliederten Türen des Wandschranks voneinander trennt. Auf dem Foto setzt sich diese vertikale Leiste seitlich neben dem Standbein der Figur senkrecht nach unten fort, während sie auf dem Gemälde von Castelli hinter der Figur kaum mehr zu sehen ist. Der senkrechte dunkelgraue Pinselstrich rechts neben dem Absatz des grünen Stöckelschuhs mag an die bei Newton gezeigte Trennleiste erinnern, obschon sie auf dem Foto mit dem Wandschrank oberhalb der hohen Bodenleiste endet, ebenso vielleicht ein fleischfarbener Pinselschwung seitlich des linken Beines der gemalten Figur, der oberhalb der Kniekehle beginnt und etwa in Höhe der Wade endet. Eindeutig erkennbar indessen wurde diese Linie bei Castelli nicht durchgezogen. Der Wandschrank blieb dort motivisch ausgespart, ebenso die weiteren bei Newton gezeigten innenräumlichen Gegebenheiten.

Der gravierendste Unterschied zwischen dem Foto Newtons und dem Gemälde von Luciano Castelli liegt allerdings darin, daß Castelli die Figur nicht von links nach rechts, sondern umgekehrt von rechts nach links darstellte und er ihre Erscheinung auf diese Weise der Leserichtung des Betrachters entgegengesetzte. In ihrer spiegelbildlichen Ansicht markiert sie den vorläufigen Abschluß jener links vorne gezeigten Figurengruppe, die zwei Drittel des Gemäldes einnimmt. Zudem befindet sich die Figur nicht, wie bei Newton, tiefenräumlich im Mittelgrund des Bildes, vielmehr ist sie in den unmittelbaren Vordergrund gerückt, dabei an das untere Ende des Bildes, dessen Formatgrenze zu ihrer unmittelbaren Standfläche geworden ist. Auch die links außen gezeigte Figur steht ziemlich weit vorne. Sie ragt mit ihrem rechten Fuß sogar über die Bildfläche hinaus, dem Betrachter also noch näher entgegen, während die zweite Frau – die mit den schwarzen Strümpfen und der Augenbinde – sich etwas weiter hinten zu befinden scheint, so daß diese Dreiergruppe räumlich eine beinahe halbkreisförmige Anordnung zeigt. Nicht zuletzt an diesen kompositionsästhetischen Dispositionen erkennt man, daß es sich bei der zentralen Frauenfigur auf dem Gemälde von Castelli keineswegs um eine unreflektierte motivische Übernahme der fotografischen Bildvorlage handelt, sondern daß Castelli das fotografische Ursprungsmotiv seinen eigenen ikonographischen Absichten entsprechend sehr wohl abzuändern vermochte.

Die Frau an sich wurde allerdings, von der spiegelbildlichen Seitenverkehrung abgesehen, gegenüber der fotografischen Bildvorlage nicht verändert – nicht was ihre exaltierte Körperhaltung angeht, nicht hinsichtlich ihrer Frisur und nicht im Hinblick auf die Proportionen ihrer Gliedmaße. Selbst das Gesicht wurde so treffend wiedergegeben, daß die charakteristischen Züge des Modells unschwer wiederzuerkennen sind. Lediglich die untere Hälfte der Figur wurde ein klein wenig nach rechts verschoben, so daß das Gesäß ausladender erscheint und das vorgestellte Spielbein nicht gar so weit nach vorne ragt. Castelli zeichnete die Umrisse der Figur mit roter und schwarzer Ölkreide nach und malte den Binnenbereich mit breitem Pinsel in Kunstharzfarbe aus. Das Inkarnat ist überwiegend weiß. Lediglich an wenigen Stellen scheint die partiell mit Rosa grundierte Leinwand hervor. Eine nicht unerhebliche Abweichung von der fotografischen Vorlage hingegen allerdings die gestalterische Behandlung des Gesichts, das im Bereich der Wangen- und Augenregion mit hellblauer Farbe abgeschattiert wurde und mit dem blassen, weiß gepudert wirkenden Teint sowie den rot gefärbten Lippen stark geschminkt erscheint. Eine weitere Abweichung gegenüber dem Foto gibt es im Bereich des Rumpfes und der Oberschenkel: Von den Brüsten bis zu den Knien wurde die mit Kreide ausgeführte Konturzeichnung mit roter Kunstharzfarbe wiederholt und der darin eingeschlossene Binnenbereich mit hellem Rosa gefärbt, so daß der Eindruck entsteht, die Frau trüge ein transparent schimmerndes, allerdings nur bis unterhalb der Brüste reichendes rotes Chiffonkleid. Seitlich des linken Knies scheint es nach oben geschlitzt zu sein, denn dort wird der lineare Verlauf der

Kontur in spitze Zacken gebrochen, während sie unterhalb des rechten Knies beinahe waagrecht abschließt. Dieses halb durchsichtige, die Nacktheit der Figur kaum bedeckende Gewand scheint in der Region der Beine wie ein Hosenkleid gearbeitet zu sein. Zwar wirkt die farbliche Aussparung des Hintergrunds zwischen den Knien und den Oberschenkeln so, als ließe der seidenfeine Stoff das Dahinter nicht hindurchschimmern, doch wurde die Kontur der Oberschenkel und der Hüfte so eindeutig den Beinen nachgezeichnet, daß am hosenförmigen Schnitt dieser Partie kaum zu zweifeln ist.

Die Umrisse des Gesichts wurden ebenfalls mit dem Pinsel wiederholt, in der selben blauen Farbe übrigens, mit der auch die Haare ausgeführt wurden. Allerdings erfolgte diese Konturzeichnung mit schmalereem Pinsel als im Bereich des Kleides und offensichtlich in der Absicht, die Figur zwischen ihren Nachbarinnen farbkompositorisch nicht untergehen zu lassen. Das Gelb und das Grün der Stöckelschuhe sind eine freie Erfindung Castellis, der in seiner Farbwahl gegenüber der Schwarzweißvorlage von Newton nach freiem Belieben verfahren konnte. Gelb, Rot, Blau und Grün sind neben Schwarz und Weiß die Farben des Hintergrunds und sollten auch die Farben der zentralen Bildfigur sein: Blau für die Haare und die Konturen des Gesichts, Rot für die Umrisse der Figur und ihres Chiffonkleides, Grün für den einen, Gelb für den anderen Schuh, Weiß schließlich für das Inkarnat und Schwarz für die unmittelbare Umgebung der unteren Beine.

Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Foto von Newton und dem Gemälde von Castelli liegt nicht nur in der spiegelbildlichen Seitenverkehrung der Bildfigur, sondern auch in der Größe des Bildes an sich. Newton begnügte sich in aller Regel mit Abzügen kleiner oder mittlerer Größe, die kaum größer waren als das jeweilige Zeitschriftenformat. Erst im weiteren Verlauf der 80er und später dann in den 90er Jahren ließ Newton großformatige, teilweise lebens- und überlebensgroße Abzüge seiner Fotos anfertigen. Doch die Größe der Originalfotografien spielt in unserem Zusammenhang keine Rolle, denn Castelli begegnete ihnen nicht in einer Galerie oder in einem Museum, sondern in dem oben bereits erwähnten Bildband von 1981, den Newton selbst herausgegeben hat und von dem sich Castelli wenig später auch noch zu anderen Gemälden hat anregen lassen: dem Bildband *47 Nudes*. Dort mißt die Abbildung *Silvia in my studio by night* etwa 19 x 19 cm, wobei die stehende Frau an sich gerade einmal 17 cm groß ist. Bei Castelli hingegen wurde sie ins Monumentale gesteigert. Sie ist mit ihren etwa 230 cm Höhe einen guten halben Meter größer als ein ausgewachsener Mensch, was ihre Erscheinung noch imposanter und noch mondäner wirken läßt als auf der fotografischen Motivvorlage. Durch ihre motivische Vergrößerung gewinnt die Bildfigur eine so starke physische Präsenz, daß der Betrachter vor dem Original dieses Gemäldes kaum vermag, sich ihrer charismatischen Erscheinung zu entziehen.

Auch die übrigen auf dem Gemälde gezeigten Figuren wurden ins Überlebensgroße gesteigert. Die den Blick des Betrachters entsprechend seiner Leserichtung von links nach rechts ins Bild einführende Figur am linken Bildrand geht motivisch auf Newtons Schwarzweißfoto *Nude with plastic mattress* aus dem genannten Bildband von 1981 zurück, das dort ca. 28 x 21 cm mißt und eine weibliche Aktfigur zeigt, die auf ihren hellen lackledern glänzenden Stöckelschuhen im halben Profil nach rechts an einer senkrecht aufgestellten Luftmatratze lehnt²⁵⁵. Die prall gefüllte Luftmatratze wurde vor einer stark grob verputzten Außenmauer aufgestellt, deren Putz deutliche Witterungsschäden aufweist und deren rauhe Oberfläche hart zu jener glatten, im hellen Tageslicht glänzenden Oberfläche der Luftmatratze kontrastiert. Der Fußboden ist mit quadratischen Sandsteinplatten ausgelegt und weist ähnliche Verwitterungsspuren auf wie die bildflächenparallel angeordnete Mauer. Bei dieser Wandfläche, die am rechten unteren Bildrand eine waagrecht verlaufende Sockelfuge erkennen läßt, scheint es sich um eine hohe Gartenmauer oder um den Ausschnitt einer an dieser Stelle ungegliederten Hausmauer zu

²⁵⁵ Helmut Newton, *Nude with plastic mattress*, Schwarzweißfoto, 1981.

handeln, deren schadhaftes Oberflächenrelief Newton dazu inspirierte, sie mit der glatten Oberfläche einer vierfach gerippten Luftmatratze und der extravaganten Erscheinung einer unbedeckten Frau zu kontrastieren.

Die Aufnahme entstand im Freien bei natürlichem Tageslicht, das von rechts oben auf die Frau trifft. Ihren rechten Arm hat sie mit dem Ellenbogen lässig auf die Oberkante der aufrechtgestellten Luftmatratze gelehnt, während sie ihren linken Arm mit spitz ausgewinkeltem Ellbogen in die Hüfte stemmt. Ihre linke Hand umfaßt die Hüfte von der Seite bis zum Bauchnabel und gräbt sich mit den spitzen Fingernägeln tief ins Fleisch. Selbstbewußt reckt die junge Frau ihren Kopf in die Höhe, die Mundwinkel sind streng nach unten gezogen, die Augenlider, aus denen sie über die angehobene rechte Schulter verächtlich auf den Betrachter herabblickt, halb geschlossen. Ihre Hüfte hat sie zugleich etwas nach vorne und weit nach links geschoben, so daß unter den wohlgeformten Brüsten die Rippen unter der Haut zu erkennen sind. Das schräg gestellte Becken wird dabei vom linken Standbein muskulös abgestützt, wohingegen es nach rechts ein wenig abfällt. Das rechte Bein der Figur ist das Spielbein. Silvia hat es jedoch nicht eingewinkelt, sondern geraden Verlaufs nach der Seite ausgestreckt. Obgleich seine Muskeln weniger stark angespannt erscheinen wie die des Standbeins, wirkt auch das Spielbein ebenso wie das Gewebe des Beckens und des Oberkörpers fest und muskulös. Die Pose der Figur ist stark inszeniert und mit ihren exaltierten Ausdrucksbewegungen bis hin zu solchen nebensächlichen Gesten wie dem ab gespreizten kleinen Finger der rechten Hand deutlich auf ihre Außenwirkung ausgerichtet. Mehr noch als auf dem zuvor genannten Foto von Helmut Newton wirkt das Modell herrisch und gefühllos. Affektiert, ja geradezu hochnäsiger erscheint sie dem Betrachter, anmutig zugleich, wohlproportioniert und von einer starken erotischen Ausstrahlung.

Der fetischistische Charakter sowohl der ins Fleisch sich bohrenden Fingernägel als auch der hochhackigen Stöckelschuhe, ferner der strenge Gesichtsausdruck und die provozierende Körperhaltung charakterisieren Silvia als Domina, die sich in ihrer lasziven Pose aus einem Gefühl der Überlegenheit heraus dem Betrachter präsentiert. Ob sie ihrem Wesen nach im wirklichen Leben tatsächlich eine solche Domina gewesen ist oder ob ihre Erscheinung das Produkt der Phantasie des Fotografen ist, obliegt der Phantasie des Betrachters. Castelli platzierte sie auf seinem Gemälde an den Anfang seines Bildes. Links außen steht sie mit dem Ellbogen und ihrem rechten Fuß über die Formatgrenze hinausragend in unveränderter, diesmal seitenentsprechend wiedergegebener Pose dem Betrachter gegenüber und blickt ihm herausfordernd entgegen. Sie wurde entlang ihrer Umrisse mit schwarzer Kreide auf die ungrundierte Nesselleinwand skizziert und in ihren Binnenbereichen mit dünnflüssig aufgetragener Kunstharzfarbe ausgemalt – nicht immer flächendeckend, so daß an einigen Stellen bald mehr (etwa im Bereich des rechten Unterschenkels der Figur bis hinunter zum Fußansatz), bald weniger deutlich (z. B. im Bereich des linken Oberarms oder über der Stirn) die darunter unbehandelt gebliebene Leinwand zu sehen ist. Auch die mit Kreide ausgeführte Umrißzeichnung blieb als solche erkennbar. Die Hauptfarbe des Inkarnats ist Weiß, im Bereich der Hüften und der Beine zunehmend auch Rosa, das in breiten Pinsellagen über die weiße Farbe skizziert wurde. Die so zustande gekommenen Hell-Dunkel-Verhältnisse und die plastische Wirkung der unteren Hälfte der Figur folgen zumindest grob den Vorgaben der fotografischen Bildvorlage, während der obere Teil völlig unbeeindruckt von den bei Newton gezeigten Licht-Schatten-Verhältnissen gestaltet wurde: Das Gesicht erscheint beinahe völlig weiß, lediglich die Lippen wurden rot, die Stirn durch einen waagerechten Pinselschwung, für den sich auf dem Foto keine gegenständliche Begründung findet, grün gefärbt, während die Augen und die Brauen als Konturenzeichnung schwarz geblieben sind und teilweise mit weißer Farbe übermalt wurden. Die Nase wurde mit weißer Farbe ausgemalt.

Die größten gestalterischen Freiheiten nahm sich Castelli gegenüber der fotografischen Bildvorlage für die farbliche Gestaltung der Arme und der Brust. Der rechte Unterarm der Figur wurde rot ausgemalt, ebenso ihre rechte Hand, deren Finger nur grob mit einfachen Pinselstrichen ausgeführt wurden. Die Umrißzeichnung blieb dabei ausgespart, so daß man zwar die langen Fingernägel der Figur erkennen kann, man aber dennoch zu beobachten glaubt, die Dargestellte trüge einen langgschaftigen roten Handschuh, der bis zum Ellbogen reicht – einen Handschuh also ganz von jener Art, wie ihn Castelli seinen Figuren oft als Accessoire beigegeben hat (vgl. hierzu etwa Abb. 134 f) und wie er ihn auch selbst gelegentlich trug (vgl. hierzu etwa Abb. 103 f oder Abb. 119). Der kleine Finger ist auf dem Gemälde bei weitem nicht so stark abgespreizt wie auf dem Foto. Daher wirkt die Handhaltung der Figur hier eher leger denn affektiert. Der Bereich über den Brüsten bis hin zu den Schultern und dem Halsansatz wurde unregelmäßig mit blauer Farbe übermalt – ein markanter Akzent, der sich farbkompositorisch mit dem blauen Haar und der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds der mittleren Figur verbindet, motivisch indes von der fotografischen Vorlage nicht abzuleiten ist. Das gleiche Blau wurde bei der linken Hand der Figur eingesetzt, im Bereich ihrer Scham und der Knie, wo es jeweils schattige Zonen markiert und dort sehr wohl seine zwar gegenständliche, dem Foto jedoch nur vage folgende motivische Entsprechung findet.

Das in Schwarzweiß ausgeführte Foto bot Castelli die Möglichkeit, sich farbgestalterisch frei zu entfalten. Mit Rosa und Weiß orientierte er sich dabei an der Fleischfarbe der menschlichen Haut. Expressive Farbüberhöhungen durch Grün im Bereich der Stirn, Rot im Bereich des rechten Unterarms der Figur und Blau oberhalb der Brüste haben indes mit den Verhältnissen der sichtbaren Wirklichkeit nichts mehr zu tun: nicht mit dem fotografischen Abbild und auch nicht mit der empirischen Alltagswelt. Die rote Farbe des Unterarms mag man als langgschaftigen Handschuh interpretieren, die Blaufärbungen der linken Hand, der Scham und der Knie als Schattenzonen. Die grüne und die rote Brustwarze hingegen sind ebenso wie die grüne Stirn und die Blaufärbung des Oberkörpers koloristische Verfremdungen. Weniger stark von der natürlichen Erscheinung abweichend werden hingegen die gelben Haare der Figur wahrgenommen, deren Farbton als Derivation des (dunkel-)blonden Haares des Fotomodells gedeutet werden kann. Auch daß die Figur auf dem Gemälde von Castelli schwarze Stöckelschuhe trägt, stört nicht weiter. Sie korrespondieren mit den übrigen Schwarzbereichen des Bildes sowohl im Hintergrund als auch im Figürlichen und wurden aus kompositionsästhetischen Gründen abweichend von der Fotovorlage, wo sie in hellem Lackleder zu sehen sind, in Schwarz wiedergegeben. Ähnlich wie bei der Darstellung der Frau in der Mitte des Bildes hielt sich Castelli also auch bei der Wiedergabe der bildeinführenden ersten Frauenfigur nicht sklavisch an die motivischen Vorgaben der fotografischen Bildvorlage, sondern änderte er sie im Hinblick auf ihre Farbigkeit und die Hell-Dunkel-Werte ab, und zwar so, daß sie sich am Ende gestalterisch schlüssig in das Bildganze einfügt, ohne die Harmonie der Licht-Schatten-Verhältnisse und ohne die einheitliche Gesamtwirkung des aus Einzelmotiven zusammengesetzten Bildes zu brechen.

Nicht nur im Farblichen, auch im Körperbaulichen veränderte Castelli die Figur. Er tat dies zwar nur geringfügig, doch nicht ohne Auswirkungen auf die erotische Erscheinungswirkung, die von ihr ausgeht. Das als Spielbein gerade zur Seite gestreckte linke Bein wurde auf dem Gemälde gegenüber dem Foto etwas in die Länge gezogen, die Hüfte dafür ein wenig verschmälert und das dem linken Bildrand zugewendete seitliche Gesäßpolster geebnet. Dadurch wirkt die Figur schlanker und höher gewachsen, der Hüftknick eleganter und lässiger zugleich. Die linke Brust der Figur, deren Silhouette auf dem Foto rund und straff erscheint, wurde bei Castelli von der strengen Profilsicht ins Dreiviertelprofil gewendet und zugleich nach unten verlängert. Auch der rechte Busen wirkt auf dem Gemälde nicht gar so prall wie auf dem Foto, so daß die Brüste insgesamt bei Castelli eher hängend wiedergegeben wurden, was die herrische Strenge, die dem Modell bei Newton zu eigen

ist, mildert und zugleich die Lässigkeit ihrer Körperhaltung betont. Aus dem gleichen Grund scheint auch der kleine Finger der Figur weniger stark von der rechten Hand gespreizt und wurden wohl auch die Finger der linken Hand, die sich auf dem Foto mit ihren spitzen Nägeln ins Fleisch bohren, weniger detailgenau wiedergegeben. Ferner veränderte Castelli den Neigungswinkel des rechten Unterarms der Figur, der nicht ganz so steil von links nach rechts ins Bild ragt, wie es auf der fotografischen Motivvorlage zu sehen ist. Der Neigungswinkel des Unterarms entspricht bei Castelli ungefähr dem Steigungswinkel des diagonal von links unten nach rechts oben ins Bild ragenden Spielbeins, so daß diese beiden Linien zusammen mit dem linken Bildrand ein gleichschenkeliges Dreieck mit zwei spitzen Winkeln bilden und somit den Blick des Betrachters keilförmig in das Bild einführen. Durch die leichte Veränderung der Armhaltung gegenüber der Fotovorlage sowie durch die Überschneidungen der Figur im Bereich des Ellbogens und des zur Seite gestreckten Fußes durch den linken bzw. linken und oberen Bildrand, entpuppt sich die Frau am linken Bildrand als Repoussoirfigur, während sie auf dem Foto von Newton als Hauptmotiv in der Mitte des Bildes zu sehen war. Die körperbaulichen und bewegungsrhythmischen Veränderungen der Figur auf dem Gemälde von Castelli gegenüber den Gegebenheiten der fotografischen Bildvorlage finden in eben diesem funktionalen Wechsel der Bildfigur ihre inhaltliche Begründung.

Was Castelli an dem Foto von Helmut Newton interessierte, war alleine die Figur: nicht der Boden auf dem sie steht, nicht die verwitterte Wand im Hintergrund und auch nicht die Luftmatratze, von der sie sich mit ihrem Ellenbogen abstützt, sondern ausschließlich die in ihrer Nacktheit lässig und mondän erscheinende, erotisch und verrucht zugleich wirkende, selbstsichere und provozierende Frau. Alles um sie herum blieb auf dem Gemälde motivisch ausgespart. Stattdessen plazierte Castelli die Figur vor die Kulisse des Foyers eines Bordells, wo sie zusammen mit ihren Kolleginnen auf Kundschaft wartet. Auf welche Basis die Frau am Anfang dieses Gemäldes ihren Ellbogen stützt, bleibt dabei ebenso ungeklärt wie die Frage, von wo eigentlich sich die Figur in der Mitte des Bildes mit ihrem nach hinten ausgestreckten linken Arm abstützt.

In ähnlicher Weise isolierte Castelli die an zweiter Stelle von links wiedergegebene und die rechts außen gezeigte Figur dieses Gemäldes aus ihren ursprünglichen fotografischen Motivzusammenhängen. Es handelt sich um die beiden Figuren nach den Fotos *Masked nude in rubber hose I*²⁵⁶ und *II* (Anm. 192) von Helmut Newton, jenen 1981 geschaffenen Ablichtungen einer mit Gummistrümpfen bekleideten und mit einer Augenmaske ausgestatteten Frau in Stöckelschuhen vor der selben verwitterten Kulisse wie *Nude with plastic mattress*. Auch diese Figuren, die Newton in einfigurigen Schwarzweißaufnahmen fotografierte, wurden von Castelli farbig ausgestaltet. *Masked nude in rubber hose II* plazierte er zwischen die erste Figur und die in der Bildmitte gezeigte dritte Frau, *Masked nude in rubber hose I* etwas abgesetzt von dieser Dreiergruppe am rechten Bildrand, und zwar in spiegelbildlicher Seitenverkehrung. Hinsichtlich Kolorits der beiden Figuren ist interessant, daß Castelli den Leib der *Masked nude in rubber hose II* überwiegend mit roter Farbe ausmalte und nur die hellen Partien des Inkarnats in Rosa ausführte, während *Masked nude in rubber hose I*, die am rechten Bildrand plazierte Figur, nur an ihren Brüsten und im Bereich der Arme rot eingefärbt wurde, das verbleibende Inkarnat jedoch mit weißer Farbe in groben Pinselrhythmen so ausgemalt worden ist, daß darunter immer wieder die ungrundierte Nesselleinwand zu sehen ist. Jeder Schuh der bestrümpften Figuren hat eine andere Farbe, schwarz der eine, grün der andere bei der mittleren Figur, rot der eine, gelb der andere bei der am rechten Bildrand gezeigten Frau. Deren Gummistrümpfe wurden ebenfalls in verschiedenen Farben ausgeführt: in Blau der linke, in Schwarz der rechte. Die Gummistrümpfe der mittleren Figur hingegen sind beide schwarz.

²⁵⁶ Helmut Newton, *Masked nude in rubber hose I*, Schwarzweißfoto, 1981.

Wie Castelli mit den fotografischen Motiven von Helmut Newton umging, also wie er die dort gezeigten Figuren aus ihren situativen Zusammenhängen herausgelöst und in neue motivische Zusammenhänge eingebunden hat, wie er sie nach Belieben neben einander plazierte, er sie gegebenenfalls spiegelte und so kolorierte, daß sie sich harmonisch zu einer Gesamtkomposition zusammenfügen, wie sie schließlich durch eine gemeinsame Kulisse hinterfangen wurden und zu guter Letzt so wirken, als habe der Künstler sie so und nicht anders leibhaftig gesehen, macht deutlich, welche Funktion die Fotos von Helmut Newton für Castelli eigentlich erfüllten: nämlich die eines motivischen Vorlagenkatalogs, aus dem er nach Gutdünken schöpfen und dessen Figuren er so verändern konnte, daß sie sich in das betreffende Gemälde mit seinen motivischen, inhaltlichen und kompositionsästhetischen Dispositionen harmonisch einfügen. Die Fotos von Helmut Newton waren Castelli Ersatz für eigene Skizzen oder für selbst aufgenommene Fotografien, der Ersatz für weibliche Modelle dabei, die ihm in der gewünschten Weise damals nicht zur Verfügung standen.

Betrachtet man die Figuren auf den Fotos von Helmut Newton etwas genauer und vergleicht sie mit den Figuren, die Castelli damals auf seinen eigenen Bildern zeigte, wird deutlich, weshalb Castelli gerade die Fotos von Helmut Newton als motivische Vorlagen für seine Gemälde verwendete. Zdenek Felix charakterisierte die Fotografie von Helmut Newton als eine Lichtbildkunst, „die auch Facetten der von den Massenmedien geprägten Welt des Glamours, der Verstellung und Inszenierung verkörpert“²⁵⁷. Die spärlichen Kleidungsstücke, mit denen Newton seine weiblichen Modelle bedeckte, ihre Kostüme, ihre Wäsche und ihre Schuhe „haben nur eine Aufgabe: die langen, schlanken Frauenkörper mit vollen Brüsten, geschmeidigen Rücken, widerspenstigen Schamhaaren, langen Oberschenkeln und wohlgeformten Hintern ungenügend zu verhüllen. (...) Ein leichter Hauch von Verruchtheit, welcher die schlanken, oft sportlich durchtrainierten Körper ein wenig verlebt erscheinen läßt, schimmert auf der entblößten nackten Haut. Die Körper sind weniger von Kleidern als von einer sexuellen Spannung umhüllt (...). Gedemütigt durch ihre Nacktheit und gleichzeitig erhaben, da sie dem Sog der Abgründigkeit durch ihr Erscheinen trotzen, fordern diese nackten Beine, Brüste und Schultern in ihrer direkten Unmittelbarkeit, die auf den Betrachter zielt, heraus. Denn für einige kurze Augenblicke öffnet sich vor ihm ein tiefer Abgrund, und das, was man in der dunklen Tiefe erblickt, läßt erschauern“²⁵⁸.

Den Accessoires, mit denen Newton seine Modelle ausstattete (Pelze bisweilen, seidige Wäsche, Strümpfe und hochhackige Stöckelschuhe), eignet oft ein fetischistischer Wirkungszusammenhang, der sie zu mehr macht als zu bloßen Schmuck- oder Kleidungsstücken. Ihre Art der ikonographischen Inszenierung macht sie zu Ausstattungsstücken mit einem erotischen Nebensinn. Derart erotisch konnotierte Accessoires finden sich auch im Œuvre von Luciano Castelli: früh schon in den kleinformatischen Tonmodellen aus der Zeit anfangs der 70er Jahre, dem *Cadillac-Schuh* beispielsweise oder dem *Straps* (Abb. 16 und Abb. 24), in den fotografischen Selbstinszenierungen mit selbst haltenden Strümpfen oder im Plastikmantel (Abb. 30 und Abb. 70-73), mit Lederhandschuhen und Gummistrümpfen (Abb. 104), in den Selbstfotografien der späteren 70er Jahre und den nach ihnen entstandenen Gemälden mit Tutu (Abb. 105) oder mit Stringtanga und Augenmaske (z. B. Abb. 110), schließlich in den fotografischen und gemalten Porträts bzw. Selbstporträts der ausgehenden 70er und beginnenden 80er Jahre mit Lack- und Lederleggings und langschäftigen Handschuhen (z. B. Abb. 120, Abb. 134 f). Die Frauenbilder, die Castelli ab 1978 schuf, zeigen ebenfalls oft solche erotische, meist mit Lack- und Lederfetischen kombinierte Accessoires, beispielsweise eine mit Nieten besetzte Lederhaube (Abb. 115), Lederhalsbänder und Augenbinden (Abb. 116), Netzstrumpfhosen (Abb. 337) oder hochhackige Stöckelschuhe (Abb. 197). Dieser eige-

²⁵⁷ Zdenek Felix (Hrsg.), *Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk*, München 1993, S.10.

²⁵⁸ Noemi Smoli, *Akte des Anderen*, in: Zdenek Felix (Hrsg.), a.a.O., S.11-18.

nen motivischen Affinitäten wegen überrascht es nicht, daß Castelli für die Fotos von Helmut Newton sehr empfänglich war und er sich gerade für die dort gezeigten Frauen als Modelle einiger seiner Gemälde entschieden hat.

Der Typus, den Castelli auf seinen Frauenbildern seit 1978 bevorzugte, war der einer selbstbewußten, charismatischen und mondänen jungen Frau mit erotischer Ausstrahlung, die sich ihrer lasziven Erscheinung bewußt ist und mehr oder weniger offen zum Ausdruck zu bringen vermag (vgl. hierzu etwa Abb. 114 f oder Abb. 193). Sie war in aller Regel groß gewachsen, schlank, vollbusig und dunkelhaarig (vgl. hierzu etwa Abb. 195, Abb. 212 oder Abb. 316) und präsentiert sich mit den erotischen Reizen ihres halb nackten oder nackten Leibes den Blicken des Betrachters (z. B. Abb. 275). Gerade auf den Bildern aus der Zeit anfangs der 80er Jahre erscheinen die weiblichen Figuren bei Castelli als Objekte der Begierde und wirken wie von ostentativer Zeigelust getriebene Sexualwesen. Selbst narzißtische (Abb. 195), homoerotische (Abb. 196) oder autoerotische Motive (z. B. Abb. 214), schließlich dezidiert pornographische Szenen (Abb. 189), die in dem vorliegenden *Bordell*-Gemälde ihren thematischen Ursprung haben, waren dabei keine Ausnahmen. Mit seinen glamourösen und erotisch inszenierten Figuren bediente Helmut Newton genau dieses Frauenideal, so daß Castelli gerade dann, wenn er – wie im Fall des vorliegenden *Bordell*gemäldes – wohlproportionierte, selbstbewußte, erotisch wirkende und zugleich provokativ sich den Blicken des Betrachters anbietende Personen darstellen wollte, gerne auf dessen Fotos als motivische Vorlagen zurückgriff.

Doch nicht nur das Vorbild von Helmut Newton, auch ein allgemeiner bildtypologischer Einfluß wird bei dem hier in Rede stehenden *Bordell*gemälde Abb. 967 sichtbar, nämlich der Typus des vielgliedrigen Figurenbildes mit einer unmittelbar im Vordergrund bildflächenparallel angeordneten Menschenmenge, wie sie bei den Alten Meistern insbesondere für die Darstellung historischer oder mythologischer Szenen gebräuchlich war, für Gruppenporträts oder für Trauer- und Triumphzüge. Seinen ikonographiegeschichtlichen Ursprung hat dieser Typus in antiken Darstellungen einer im Vordergrund auf einer schmalen Raumbühne gezeigten Figurengruppe. Der Hintergrund einiger auf ägyptischen Wandgemälden oder auf römischen Sarkophagen ausgeführter Darstellungen wirkt oft ausgesprochen kulissenartig, nicht selten absichtsvoll inszeniert dabei und inhaltlich durchaus bedeutungslastig. Aber auch auf einigen Gemälden von Salomé finden sich ähnlich aufgebaute figürliche Arrangements. Dieser hatte 1979 eine Serie großformatiger Bildanlagen geschaffen, die im unmittelbaren Vordergrund eine Gruppe dicht neben einander stehender Figuren zeigen. Dabei handelt es sich um stark von erotischen Sinnzusammenhängen getragene Gemälde, die dieser inhaltlichen Bedeutung wegen dem *Bordell*bild von Castelli nicht unähnlich sind. Es zeigt sich, daß Castelli auf seinem *Bordell*bild sehr heterogene Einflüsse verarbeitete und dieses Gemälde als ikonographischer Typus unterschiedliche Vorläufer hat.

Für Castelli selbst war das akkumulierte Nebeneinander der im Vordergrund in einer Reihe aufgestellten Figuren etwas Neues. Ansätze für solch eine Anordnung finden sich auf dem 1979 entstandenen Diptychon *I love Salmunella* (Abb. 134), wo Castelli zwei annähernd gleiche Figurenpaare nebeneinander plazierte, allerdings so, daß dem Betrachter deutlich wird, daß es sich um zwei Darstellungen der selben Personen im gleichen situativen Kontext handelt. Einen homogen die beiden Bildhälften mit einander verbindenden Hintergrund gibt es auf dieser Darstellung jedoch nicht. Vielmehr handelt es sich hier um in sich geschlossene Bildräume, in denen sich die Figuren jeweils befinden. Die erste motivische Verschmelzung zweier ursprünglich unabhängig von einander gesehener Bildfiguren fand bei Castelli 1980 statt, als er die Büste einer zurückgelehnten und nach oben sich reckenden Frau mit dem ihr gegenüber auf den Kopf gestellten Motiv eines liegenden Aktes kombinierte (Abb. 300). Ansonsten war es vor allem die Zusammenarbeit mit Salomé, die Castelli auf die Idee brachte, ein-

zeln gesehene Bildfiguren auf der selben Bildfläche in einen gemeinsamen Erscheinungszusammenhang einzu-
binden (z. B. Abb. 133, Abb. 138 oder etwa Abb. 149).

Nicht nur auf dem ersten der 1981 bis 1983 entstandenen Bordellbilder bediente sich Castelli der Figuren von Helmut Newton als motivische Vorlage, sondern auch auf dem 1982 gemeinschaftlich mit Rainer Fetting ausgeführten Gemälde *Bordell II* (Abb. 191). Dort gehen sämtliche auf der linken, von Castelli bearbeiteten Bildhälfte gezeigten Frauen auf fotografische Ablichtungen von Helmut Newton zurück. In der ersten, am linken Bildrand gezeigten Figur erkennen wir Newtons *Masked nude in rubber hose II* wieder, in der zweiten Figur dessen *Nude with plastic mattress* und in der dritten Figur *Silvia in my studio by night*. Die Umsetzung dieser weiblichen Bildfiguren erfolgte in allen drei Fällen seitenentsprechend und ohne körperbauliche Veränderungen gegenüber den fotografischen Vorlagen. Die Proportionen entsprechen – in stark vergrößertem Maßstab selbstverständlich – exakt denen der Fotografien. Selbst die Höhlungen und Wölbungen der Konturen etwa der Brustbereiche oder der Beckenregionen wurden genau so wiedergegeben, wie es auf den Ablichtungen vorgegeben ist. Mögen die körperbaulichen Modifikationen und die leicht veränderten Posen der Figuren des ersten Bildes darauf hindeuten, daß die Figuren der fotografischen Bildvorlagen womöglich freihändig auf die Leinwand übertragen wurden, so finden wir jetzt, in der exakten Entsprechung der Konturen und der Binnenbereiche der Figuren mit den Halsansätzen, den Brüsten und den Bauchwölbungen, der Regionen der Scham und der Knie eine Bestätigung dafür, daß die Figuren hier nach der Methode der diaskopischen Motivübertragung auf die Leinwand gebracht wurden. Dazu projizierte Castelli die Newton-Fotos mit Hilfe eines Diaprojektors auf die Leinwand und zeichnete er dort mit schwarzer Kreide die Umrisse der Figuren sowie die Konturen ihrer Binnenstrukturen nach. Anschließend füllte Castelli die Umrißzeichnung farbig aus und gestaltete er die zwischen den Figuren entstandenen Bereiche des Hintergrunds.

Das Inkarnat changiert bei allen drei Frauen einheitlich von Weiß über Rosa, Hellblau und Hellgelb bis hin zu einem kräftigen Gelb. Dabei orientieren sich die Hell-Dunkel-Verhältnisse weitestgehend an den fotografischen Vorgaben. Die hellsten Partien erscheinen beinahe weiß, die dunkelsten Stellen gelb. Rosa und Hellblau verteilen sich auf Regionen mittlerer Helligkeit, teils jedoch auch – und dies jetzt doch abweichend von den Fotos – auf ursprünglich helle Partien (etwa den Brustbereich der zweiten Frau, jener auf dem Foto hellsten Oberfläche ihres nackten Leibes) oder aber, ganz im Gegenteil, auf ursprünglich dunkle Zonen (etwa den Brustbereich der Frau am linken Bildrand, welcher auf dem Foto von Newton dunkel abgeschattiert erscheint). Der Wechsel vom einen Farb- und Helligkeitswert zum anderen erfolgt dabei so, daß die Figur durch und durch plastisch erscheint, d.h. dem Volumen der Höhlungen und Wölbungen des Leibes durchgehend Geltung verschafft wird und raumlose Flächen, wie man ihnen auf dem ersten Gemälde beispielsweise im Blaubereich oberhalb der Brust der ersten oder in der rot gefärbten Region des Rumpfes der zweiten Figur begegnet, jetzt weitestgehend vermieden werden. Alle drei Figuren wurden einheitlich mit diesem Vierklang von Weiß, Rosa, Hellblau und Gelb ausgemalt. Allen Frauen gemeinsam ist auch die rote Farbe der großen Brustwarzen. Rot hat dabei – ebenso wie auf der rechten Bildhälfte, die von Rainer Fetting ausgeführt wurde – eine erotische Bedeutung. Insgesamt wurde das Inkarnat so dünnflüssig aufgetragen, daß die Farbe von der Nesselleinwand förmlich aufgesogen wurde und die Webstruktur des Bildträgers deutlich erkennbar geblieben ist. Zwischen der dünnflüssig aufgetragenen Kunstharzfarbe schimmert immer wieder die ungründert gebliebene Nesselleinwand hindurch.

Die Accessoires der drei Frauen zeigen einen Rhythmus von Schwarz-Rot-Schwarz. Die Gummistrümpfe der ersten Figur sind schwarz wiedergegeben, ihre Lichtreflexe schimmern blau und weiß. Auch die Stöckelschuhe dieser Figur sind schwarz, ebenso die Augenmaske und die auf wenige Pinselstriche reduzierten Haare.

Diese wurden teilweise mit blauer Farbe ergänzt. Die Stöckelschuhe der zweiten Figur sind rot. Rot sind auch ihre Haare (teils mit Schwarz ergänzt). Die letzte Figur schließlich, die mit ihrem linken Bein und dem ausgewinkelten Arm bis in die rechte Bildhälfte reicht, trägt wieder schwarze Stöckelschuhe und hat kurze schwarze Haare. Die Pumps dieser letzten Figur wurden gerade so, wie es bei den Gummistrümpfen der Figur am linken Bildrand zu sehen ist, als Lichtreflexe mit weißer und blauer Farbe aufgehell.

Castelli porträtierte, wenngleich diesmal in leicht veränderter Anordnung, auf seiner Hälfte des Diptychons genau jene drei Frauen, die er schon auf dem ersten Bordellbild von 1981 auf der linken Seite wiedergegeben hat (Abb. 967). Bereits dort formierten die drei Frauen gegenüber der am rechten Bildrand etwas abgerückten vierten Figur eine Dreiergruppe, deren Zusammengehörigkeit jedoch dadurch abgeschwächt wurde, daß sie farblich unterschiedlich behandelt wurden, und dadurch, daß sie einigen Abstand zu einander einhalten, der groß genug ist, gegenseitige Überschneidungen zu vermeiden und stattdessen den Hintergrund deutlich zwischen sie treten zu lassen. Auf dem Gemeinschaftsbild hingegen stehen die drei Frauen so dicht bei einander, daß sie sich gegenseitig überschneiden und es scheint, als würden sie sich an einander anlehnen: Die Zweite stützt ihren Ellbogen auf den Nacken der Ersten, die Dritte greift mit ihrem Arm hinter den Kopf der Zweiten in deren Nacken oder hinter ihrer Schulter. Die Figuren wurden so aneinander gereiht, daß sie sich in ihren Körperhaltungen auf einander beziehen.

Gegenüber dem ersten Bordellbild von 1981 erscheinen die drei Frauen auf der linken Hälfte des Diptychons deutlich umgestellt: Die Frau mit Gummistrümpfen wurde an den linken Bildrand gerückt und übernimmt dort mit ihrer bildeinwärts gerichteten Wendung nach rechts die Funktion einer blickeinführenden Repoussoirfigur. Ihre latente Bewegung nach rechts wird von der zweiten Figur zunächst durch deren Wendung des Kopfes nach links (also der ersten Figur entgegen) sowie durch das zur Seite ausgestreckte rechte Bein aufgenommen und schließlich durch die nach rechts erfolgte Drehung ihres Leibes ins Halbprofil fortgeführt. Sinnvollerweise wurde sie dazu in die Mitte der Dreiergruppe gerückt, während sie auf dem Bild von 1981 noch am linken Bildrand als Anfangsmotiv zu sehen war. Die dritte Figur schließlich wurde mit ihren Beinen und dem Gesicht im Profil nach rechts wiedergegeben. Ihr Rumpf wurde im Halbprofil gerade so wiedergegeben, wie es auf dem Foto von Helmut Newton zu sehen ist. Mit dem Rumpf greift sie die Bewegung der zweiten Figur nach rechts auf, während sie, als setze sie die im Standbein der mittleren Figur latent sich andeutende Rechtswendung fort, mit den Beinen sowie mit dem Kopf deutlich in jene Richtung weist, wo die Männer stehen, deren körpersprachlicher Ausdruck sich jeweils auf die Anwesenheit der drei Frauen bezieht.

Die Frauen auf der linken Seite des Diptychons bilden demnach keine in sich geschlossene Dreiergruppe, bei der sich – im Idealfall einen Halbkreis beschreibend und dem Typus der *Drei Grazien* nicht unähnlich – etwa die linke Figur nach rechts wendet, die mittlere bildparallel in der Frontalen steht und die dritte Frau schließlich sich nach links dreht, sondern formiert eine nach rechts geöffnete Triade, die sich als Figurengruppe der zweiten Bildhälfte und den dort gezeigten Männern zuwendet. Wegen dieser Ausrichtung der Dreiergruppe nach rechts wird die erste Figur im halben Profil nach rechts gezeigt, spielt die zweite Figur mit ihrem im Dreiviertelprofil nach rechts wiedergegebenen Standbein bei ansonsten gleichfalls im Halbprofil gezeigten Oberkörper schließlich zur dritten Figur über, welche im Profil nach rechts in die zweite Bildhälfte hinüberreicht, ja die mit ihrem vorgestellten linken Bein und dem ausgestellten Ellbogen grenzüberschreitend die zweite Bildhälfte betritt. Schon auf dem ersten Bordellbild (Abb. 967) ragte diese Figur – dort seitenverkehrt im Profil nach links wiedergegeben – mit dem ausgestellten Ellbogen und dem vorgesetzten Spielbein in die gegenüberliegende Bildhälfte. Allerdings empfindet man wegen der einheitlichen Gestaltung des Hintergrunds und der weniger stark differenzierten

malerischen Behandlung der einzelnen Figuren dort diesen motivischen Übergang eher als fließend – gerade so, wie das gesamte Bild als zusammengehörende Einheit erscheint, wohingegen das Gemeinschaftsbild ein simultanes Nebeneinander zweier unterschiedlich behandelte, quasi eigenständiger Hälften bedeutet, die erst durch die gestalterischen wie motivischen Grenzüberschreitungen verklammert und in ihrer Gesamtwirkung vereinheitlicht wurden.

Das Reichen der dritten Frau der linken Bildhälfte in den rechten Teil des Diptychons als Grenzüberschreitung zu begreifen, ist keineswegs abwegig, da die beiden Leinwände mit ihren Figurengruppen nicht einer gewissen konfrontativen Erscheinungswirkung entbehren. Dabei stehen sich die Figurengruppen scheinbar unvereinbar gegenüber: links die Frauen, schräg von vorne gesehen, rechts die Männer, schräg von hinten wiedergegeben. Mit den beiden Figurengruppen begegnen sich auf dem Gemeinschaftsbild zugleich auch zwei unterschiedliche Malweisen. Während die Frauen auf der Leinwand von Castelli im wesentlichen mit hellen Pastelltönen wiedergegeben wurden, erscheinen die Männer auf der Hälfte von Rainer Fetting überwiegend in dunklen Farben – in Rot und Blau, in Violett dazwischen und immer wieder mit schwarzer Farbe zu Braun und Dunkelblau gefärbt, in Schwarz zu guter Letzt. Castelli trug seine Farben dünnflüssig auf und mit pinselzeichnerischer Leichtigkeit, zumindest aber so, daß die Vorzeichnung und die ungrundierte Nesselleinwand immer wieder darunter hervorschimmern. Fetting hingegen übte sich in einer schweren, den Bildgrund bedeckenden pastosen Malweise. Seine Figuren wirken teigig ausgeführt und mit ihren ausdrucksstarken Körperbewegungen expressionistisch verzerrt. Demgegenüber erscheinen die Frauen auf der Seite von Castelli elegant geschwungen. In ihrem Körperausdruck wirken sie zwar mondän und provokant, jedoch souverän und selbstbewußt dabei, dominant zugleich und überlegen, während Fettings Männer eher ängstlich und erschrocken dreinblicken, im Falle der mittleren Figur sogar mit einem gewissen Ausdruck des Entsetzens. Die Körperhaltungen der Männer wirken willfährig und ungezügelt, als seien diese Figuren sie durch die Lust ihres Leibes getrieben. Auf die dominant laszive Ausstrahlung der Frauen reagieren sie mit sexueller Erregung. Die gestalterischen, ikonographischen und inhaltlichen Unterschiede zwischen den Bildhälften sind so groß, daß sich die Grenze, die durch die Nahtstelle der Leinwände markiert wird, als unüberwindbar erweist. Sie kann bestenfalls sukzessive bezwungen werden, worauf das Reichen der rechten Frau in die rechte Bildhälfte und das Reichen der linken Männerfigur in die linke Bildhälfte hinzudeuten scheint. Doch diese Versuche der Grenzüberschreitungen scheinen zum Scheitern verurteilt. So versteht sich dieses Diptychon als bildlicher Ausdruck eines ewig währenden Geschlechterkampfes. Zugleich ist es aber auch der Ausdruck des Wettstreits zweier bildender Künstler und deren Bemühen, das Trennende zu verbinden.

Nicht nur auf mehrfigurigen Bildanlagen zitierte Castelli weibliche Figuren der Fotos von Helmut Newton, auch auf einfigurigen Darstellungen griff er auf dessen Ablichtungen als motivische Bildvorlagen zurück. Das Gemälde *Girl* zeigt auf eng begrenztem Bildformat in spiegelbildlicher Seitenverkehrung das ganzfigurige Porträt von Silvia, die hier im halben Profil nach rechts wiedergegeben wurde (Abb. 968). Sie steht selbstbewußt und formatfüllend im Vordergrund und ragt mit ihrem linken, nach hinten ausgestreckten Arm über den rechten Bildrand hinaus. Am unteren Bildrand erkennt man in Abweichung von der fotografischen Bildvorlage eine mit schwarzer Farbe angedeutete schmale Schattenzone, die weiter oben von bunten Flächen hinterfangen wird. Diese schwarzen, dunkelblauen, roten, blauen und gelben Felder liegen unmittelbar nebeneinander, werden jedoch durch weiße Aussparungen des Papiers von einander geschieden. In dem senkrecht verlaufenden schwarzen Streifen entlang des linken Bildrandes erkennt man die auf dem Foto gezeigte Rahmenleiste des Wandschranks im Hintergrund wieder, in den schwarzen Bereichen entlang des rechten Bildrandes die freie Übertragung des

gleichfalls dort erscheinenden Schlagschattens. Demgegenüber bleiben die blauen, roten und gelben Farbfelder motivisch indifferent. Sie folgen bildgestalterischen bzw. kompositionsästhetischen Ansprüchen mehr als dem Wunsch nach der Beschreibung eines möblierten Innenraums, wobei sich die roten Felder als abstrakte Umsetzung eines Rundsessels erweisen, wie sich weiter unten zeigen wird.

Die Figur selbst wurde mit schwarzer Ölfarbe umrissen, skizzenhaft und in eilig aufgetragenen Zügen. Anschließend wurde sie mit stark verflüssigter, daher hell erscheinender blauer Farbe gefaßt – nicht flächendeckend dabei, sondern sparsam an ihren dunklen Partien, während die hellen Stellen so weiß wie das Papier belassen blieben. Die Brustwarzen wurden rot gefärbt, ebenso die hohen Stöckelschuhe. Einige Körperregionen wurden mit breiten schwarzen Pinselstrichen versehen, die als kräftige Schlagschatten den Eindruck vermitteln, die Figur würde von einem konzentrierten Licht wie auf einer Bühne angestrahlt. In diesem Sinne wirkt der Schatten am unteren Bildrand zugleich wie eine schmale Bodenfläche, die bereits kurz hinter der Figur von einer ungegliederten Wandfläche hinterfangen wird. Die gesamte Bildanlage erscheint mit der skizzenhaften Umrißzeichnung der Figur und den breitpinselig aufgetragenen, dabei in expressivem Duktus rasch ausgeführten farblichen Behandlung fast wie eine Studie. Alleine das monumentale Bildformat gibt selbst dem uneingeweihten Betrachter zu erkennen, daß es sich bei dem auf Papier ausgeführten Gemälde um ein autonomes Kunstwerk handelt.

Auch das 1983 auf Papier ausgeführte Gemälde *Bordell* (Abb. 969) wirkt wie eine vorbereitende Studie zu dem mit Fetting ausgeführten Gemeinschaftsbild, ist aber als eigenständige Variation über dieses Thema erst nachträglich von Castelli geschaffen worden. Es zeigt die drei auf dem Gemeinschaftsbild dargestellten Frauen in einem etwas verkleinerten, allerdings noch immer überlebensgroßen Maßstab. Die erste Frau am linken Bildrand reicht mit ihrem rechten Fuß wie auf der großen Leinwand über die Bildfläche hinaus und vermittelt auf diese Weise als Repoussoirfigur zwischen dem Realraum des Betrachters und dem Bildraum. Auch die Frau am rechten Bildrand ragt mit ihrem ausgestellten Ellbogen und ihrem vorgesetzten linken Bein über die Bildgrenze hinaus – und zwar an genau jener Stelle, an der sie auf dem Gemeinschaftsbild die Nahtstelle der aneinander gefügten Leinwände überschreitet. Anders allerdings, als auf dem Gemeinschaftsbild, reicht sie nicht in eine zweite Bildhälfte hinüber, sondern verliert sie sich als Figur gewissermaßen im Off.

Die Haltung der Figuren, ihre Positionen zueinander und ihre Verteilung innerhalb des Bildgefüges entsprechen ziemlich genau den drei Frauen der linken Hälfte des Gemeinschaftsbildes. Der einzige Unterschied besteht darin, daß auf dem Gemälde auf Papier die mittlere und die rechts außen gezeigte Figur etwas näher an einander gerückt wurden. Eine grundsätzliche konzeptionelle Änderung fand also nicht statt. Deutlich anders hingegen ist im Vergleich zu der linken Tafel des Gemeinschaftsbildes das Kolorit ausgefallen sowie die gestalterische Behandlung des Hintergrunds. Dabei fällt auf, daß jede der drei Figuren auf dem Gemälde auf Papier unterschiedlich koloriert wurde. Die erste erscheint rot, die zweite gelb, die dritte blau. Mit diesen Grundfarben kennzeichnete Castelli die schattigen Zonen der Figuren, während ihre helle Stellen mit Hellrosa, Hellblau und Weiß, im Fall der mittleren Figur ausschließlich mit Weiß behandelt wurden. Die weiße Farbe ergibt sich dabei teilweise durch einen weißen Farbauftrag mit breiten, schwungvoll geführten Pinseln, häufig jedoch durch die gestalterische Aussparung des Papiers an den betreffenden Stellen. Daher wirkt das Bild zumindest im Binnenbereich der Figuren eher wie eine monumentale Pinselzeichnung. Auch die Schuhe unterscheiden sich farblich von einander. Die erste Figur trägt, passend zu den schwarzen Strümpfen, schwarze Stöckelschuhe, die mittlere Figur blaugrüne und die rechte Figur rote Stöckelschuhe. Die Haare der linken und der rechten Figur blieben farblich ausgespart. Sie wurden alleine durch die Kreidezeichnung linear strukturiert. Lediglich die Haare der mittleren Figur wurden ausgemalt – und zwar mit dem gleichen Blaugrün wie ihre Schuhe. Ihre Brustwarzen

wurden nur sparsam mit heller roter, fast rosa schimmernder Farbe angedeutet, während die Brustwarzen der beiden äußeren Figuren mit breitem Pinsel in kräftigem Rot markiert wurden. In dem selben Rot sind schließlich auch die Lippen der drei Frauen wiedergegeben.

Der Hintergrund des Bildes wurde mit blauer und dunkelblauer Farbe bewegungsreich ausgemalt. Auch hier schimmert das weiße Papier immer wieder hervor, jedoch nur in kleinen Bereichen zwischen den blauen und dunkelblauen Zonen sowie am unteren Bildrand in der Mitte. Dort dominieren überwiegend horizontal ausgerichtete Pinselbewegungen, die zusammen mit den ausgesparten Schrägen den Eindruck eines schlichten Bretterbodens vermitteln, so daß es scheint, als befänden sich die drei Frauen auf einer schmalen Bühne. Der blaue Hintergrund wirkt dabei ohne tiefenräumliche Entfaltung wie eine flach aufragende Kulissenwand, der rote Ballon, der sich hinter der mittleren Figur vom blauen Hintergrund abhebt, wie ein rot leuchtender Scheinwerfer. Farblich entspricht dieser Rundform ein Keil entlang der Silhouette der Schulter der rechten Bildfigur. Dabei handelt es sich um ein motivisch nur schwer zu identifizierendes Kompositionselement, daß als rudimentäres Überbleibsel jenes in die linke Bildhälfte ragenden Ellbogens des ersten Mannes auf der rechten Seite des Gemeinschaftsbildes mit Fetting zu lesen ist (vgl. Abb. 191). Auch der Wechsel von hellblauen und dunkelblauen Farbfeldern im Hintergrund der Figuren läßt sich motivisch zunächst nicht begründen. Erst der Vergleich mit anderen Bordell- oder erotischen Frauenbildern (z. B. mit Abb. 201 oder mit Abb. 967) macht deutlich, daß es sich hierbei um die formfarblich ins Abstrakte überführte Darstellung jener charakteristisch geformten Rundsessel handelt, die keine Armlehnen haben und einen in der Mitte aufragenden Zylinder als Rückenlehne. Diese Sitzpolster sind hier in starker Draufsicht wiedergegeben. Die dunkelblauen Felder markieren den aufragenden Rückenlehnenzylinder, die helleren blauen Bereiche die Sitzfläche. Die strahlenförmig von den Zylindern ausgehenden dunklen Linien verstehen sich als Tiefenfurchen des abgesteppten Polsters. Auch die roten Farbfelder des Bildes *Girl* (Abb. 968) lassen sich als die gestalterisch vereinfachte Wiedergabe eines solchen Rundsessels verstehen, der dort jedoch nicht von oben, sondern von der Seite gesehen wird.

Der Schlüssel zum Verständnis der Bordellbilder liegt in dem mit Fetting geschaffenen Gemeinschaftsbild *Bordell II* von 1982 (Abb. 191). Dort haben die drei Frauen vor dem Betrachter Aufstellung genommen, um sich mit den erotischen Reizen ihrer nackten bzw. halb nackten Leiber ostentativ seinen Blicken zu präsentieren. Sie wirken elegant, glamourös und mondän, von erotischer Leidenschaft durchdrungen, provokativ dabei, emanzipiert und selbstbewußt zugleich. Von einem ähnlichen Selbstverständnis erzählen auch die Darstellungen aus der Reihe *Frauen der Welt*, die Castelli ebenfalls 1982 geschaffen hat. Auch auf diesen großformatigen Gemälden präsentieren sich erotisch gestimmte Frauen wie auf einer schmalen Bühne den Blicken des Betrachters. Dabei bediente sich der Künstler als motivische Vorlagen unter anderem einiger Fotos von Helmut Newton, doch zugleich auch anonymen fotografischen Aufnahmen, die Castelli in Modezeitschriften und erotischen Illustrierten gefunden hat. Auf dem Gemälde Abb. 970 beispielsweise erkennt man in der dritten Figur von rechts das bei Newton an eine Plastikmatratze gelehnte Modell und am rechten Bildrand die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegebene Silvia. Zwischen diesen beiden Frauen steht eine dritte Figur, die auf eine anonyme fotografische Aufnahme zurückgeht. Auch die auf der linken Bildhälfte dargestellten Frauen, im Gegensatz zu den auf der rechten Seite gezeigten Figuren jetzt in lederfetischistischen Dessous wiedergegeben, beziehen sich auf Fotos, die nicht mit künstlerischem Anspruch aufgenommen wurden, sondern erotischen Illustrierten entstammen. Erneut auf Helmut Newton hingegen geht die rechts außen als Schreitende gezeigte Figur auf dem Gemälde Abb. 971 zurück. Bei ihr handelt es sich um die spiegelbildlich wiedergegebene Darstellung der Figur aus

dem Foto *Brescia, Italy, 3.30 p.m.* des genannten Bildbandes²⁵⁹. Die links daneben dargestellte Figur ist ebenfalls in spiegelbildlicher Seitenverkehrung eine motivische Variante der jungen Frau aus dem Foto *Masked nude with rubber hose I*.

Diese weiteren Beispiele machen deutlich, wie sehr Castelli dazu tendierte, die bei Newton gezeigten Bildfiguren ganz nach Belieben und gemäß der jeweiligen kompositionsästhetischen Anforderungen bald seitenentsprechend, bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiederzugeben. Motivisch wurden sie aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgerissen und in neue szenische Zusammenhänge eingebunden. Diese szenischen Zusammenhänge haben im Fall der Newton-Figuren in aller Regel mit dem Thema Bordell zu tun und damit, daß sich dargestellten Frauen in provokativen Posen und mit laszivem körpersprachlichem Ausdruck den Blicken des Betrachters präsentieren. Motivischen Versatzstücken gleich wurden sie wie bei einer Collage im simultanen Nebeneinander wiedergegeben. Dabei finden sie in einer räumlich schlüssigen Umgebung zusammen, so daß die neu geschaffenen Szenen wirken, als wären sie vom Künstler authentisch gesehen worden.

1983 ging die Newton-Ära von Luciano Castelli allmählich zu Ende. Es entstanden noch zwei Arbeiten mit Newton-Figuren: *Bordell* (Abb. 972) und das monumentale Gemälde *Erdbeben* (Abb. 973). Letzteres besteht aus einer ca. 300 x 700 cm großen Leinwand, auf der im Hintergrund die Fragmente einer Stadtlandschaft mit riesigen Betonburgen und flächigen Brandmauern zu sehen sind. Mit dieser Kulisse erweist sich dieses Gemälde als echtes Ausnahmewerk, denn bis gegen Ende der 80er Jahre hatte Castelli sonst auf die Darstellung architektonischer und städtebaulicher Motive weitestgehend verzichtet. Am rechten Bildrand erscheint ein dämonischer Gigant mit fratzenhaftem Gesicht. Womöglich löste er mit seinen schweren Schritten und seiner riesigen Statur das Erdbeben aus, das dem Bild seinen Titel gab. Links daneben im Vordergrund erkennt man acht weibliche Aktfiguren mit auf den Rücken gefesselten Armen, schließlich eine am Boden sitzende, dabei wie ohnmächtig nach hinten stürzende Frau und darüber eine mit angezogenen Knien vor der Silhouette der erdbebengebeutelten Stadt kauende Nackte. Am linken Bildrand erscheint an die links außen flächig angedeuteten Brandmauern angelehnt ein letztes Porträt von Silvia. Sie ist in Übereinstimmung mit der fotografischen Motivvorlage im halben Profil nach rechts wiedergegeben und nur etwa halb so groß wie der Dämon am rechten Bildrand, der seinerseits im Viertelprofil nach links zu sehen ist und zu dem sie in ihrer Rolle als selbstbewußte und mondäne Bildfigur einem Bollwerk gleich das seinem Wüten Einhalt gebietende Pendant darzustellen scheint. Die rechts hinten bereits in Trümmern liegende, links noch weitestgehend intakt gebliebene Stadt ist Berlin. Silvia figuriert hier im Sinne einer Allegorie als Schutzherrin der Spreemetropole, die dem Ungeheuer trotz und sich in ihrer herrischen Art mit selbstsicherem körpersprachlichem Ausdruck dem erschrockenen Dämon entgegen stellt.

Insgesamt waren es vier Figuren, die Luciano Castelli den Fotos von Helmut Newton entnommen hat: weibliche Aktfiguren, die Newton 1981 fotografierte und in seinem Bildband *47 Nudes* der Öffentlichkeit präsentierte: Silvia, ein von Newton in seinem Pariser Atelier fotografiertes Modell, zwei Aufnahmen einer anonym gebliebenen Frau mit Augenmaske und schwarzen Gummistrümpfen sowie das Foto einer mondänen Blondine, die an einer aufgestellten Luftmatratze lehnt. Eine weitere Frau, die Newton in Brescia (Italien) als Schreitende fotografierte, wurde von Castelli nur ein einziges Mal auf seinen Gemälden wiedergegeben. Stets hat Castelli die Newton-Figuren aus ihren ursprünglichen motivischen Zusammenhängen herausgelöst und in einen neuen szenischen Kontext eingebunden, der sie als demonstrativ sich den Blicken des Betrachters anbietende Personen definiert. Dabei handelt es sich ausnahmslos um nackte oder halb nackte Modelle auf hohen Stöckelschuhen. Sie sind groß, schlank, sportlich durchtrainiert, haben ein selbstbewußtes, manchmal herrisches Auftreten und ver-

²⁵⁹ Helmut Newton, *Brescia, Italy, 3.30 p.m.*, Schwarzweißfoto, 1981.

stehen es sehr wohl, die erotischen Reize ihres nackten oder halb nackten Körpers in Szene zu setzen. Die räumliche Umgebung, in der sie auf den Fotos gezeigt wurden, interessierte Castelli nicht. Auch die Licht-Schatten-Verhältnisse hat er auf seinen Gemälden kaum übernommen. Er nutzte sie bestenfalls als vage Anhaltspunkte für die farbigen Gestaltungen, die er angesichts der schwarzweißen Motivvorlagen ganz eigenständig disponieren konnte. Sehr detailgenau verfuhr Castelli hingegen bei der Umrißzeichnung der Figuren mit ihren charakteristischen körperbaulichen und physiognomischen Gegebenheiten, so daß die Modelle von Helmut Newton auf Anhieb wiederzuerkennen sind. In ihren Körperhaltungen wurden sie nur selten und kaum merklich verändert. In ihren Größenverhältnissen hingegen glich sie Castelli stets einander an. Auch gab er sie, je nach ihrer Position innerhalb des Bildes, seitenentsprechend oder in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wieder. Dabei wird deutlich, daß die Fotos von Helmut Newton für Castelli nichts anderes gewesen sind als der Ersatz für eigene Modelle.

Da es sich um fotografische Ablichtungen handelt, deren Figuren Castelli auf seine Gemälde übertrug, spielen stilistische Einflüsse des motivischen Ausgangsmaterials keine Rolle. Castelli konnte nach den gleichen Stilprinzipien verfahren wie auf seinen übrigen zu dieser Zeit entstandenen Arbeiten. Der Vorbildcharakter des fotografischen Ausgangsmaterials liegt also alleine im Motivischen. Daß sich Castelli für die Frauen auf den Fotos von Helmut Newton so empfänglich zeigte, liegt insbesondere an den figürlichen Typen, die der Fotograf bevorzugte und die zugleich auch seinen eigenen Idealvorstellungen entsprochen haben. Castelli sah sich durch Newton in seinem Wunschbild bestätigt und zeigte auf seinen Werken auch später immer wieder jenen Typus einer groß gewachsenen, schlanken, mondänen jungen Frau, die sich selbstsicher, kokett und in dem Bewußtsein ihrer erotischen Ausstrahlung dem Betrachter präsentiert. So scheinen die Frauen der Fotos von Helmut Newton als figürlicher Typus zumindest indirekt auch später noch auf den von Castelli geschaffenen Bildern nachzuwirken. Es zeigt sich, daß der Einfluß der Fotos von Helmut Newton auf die Bildsprache von Castelli größer ist, als es die unmittelbar nach dessen Ablichtungen geschaffenen Gemälde aus der Zeit von 1981 bis 1983 zu erkennen geben.

4.2.2 Castelli und Molinier

Auch der zweite Künstler, dessen Motive Castelli in seine Bildwelt aufgenommen hat, war vor allem als Fotograf tätig: Pierre Molinier (1900-1976). Die Umstände, unter denen sich Castelli und Molinier kennenlernten, und die Umstände ihrer ersten und einzigen persönlichen Begegnung in Bordeaux wurden schon an früherer Stelle referiert. Auch im Hinblick auf das erotische Frauenbild und auf einige Selbstporträts des Künstlers wurde das Vorbild von Pierre Molinier für Luciano Castelli weiter oben bereits untersucht, so daß wir uns hier mit einer Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse begnügen können.

Bemerkenswert im Zusammenhang mit der Molinier-Rezeption durch Luciano Castelli ist die Tatsache, daß Castelli erst gute sechs Jahre nach seiner Begegnung mit Molinier damit begonnen hat, sich auf seinen eigenen Werken mit dem Œuvre dieses Ausnahmekünstlers zu beschäftigen – und dies, obschon ihn das Zusammentreffen mit Molinier und die skurrilen, ja beinahe mysteriösen Begleitumstände dieser Begegnung sehr beeindruckten. Offensichtlich brauchte Castelli einige Zeit, ehe er begriffen hat, was während seines Bordeauxaufenthalts geschehen ist, und ehe er verstand, welches wohl die Beweggründe für Molinier gewesen sein mögen, mit ihm als Modell zusammenzuarbeiten. Bemerkenswert an der Molinier-Rezeption durch Castelli ist aber auch,

daß sie zunächst auf einem anderen Gebiet erfolgte als dem der Fotografien, die Molinier 1975 von Castelli angefertigt hat (Abb. 802-810), nämlich auf dem des erotischen Frauenbildes, wobei sich Castelli – und dies ist die dritte Besonderheit im Zusammenhang mit seiner Molinier-Rezeption – zunächst nicht auf das fotografische Œuvre seines Künstlerkollegen bezog, sondern auf sein malerisches Werk: auf das Gemälde *Kommunion der Liebe*, das Castelli 1981 auf großformatigen Gemälden ins Monumentale steigerte (Abb. 198 ff).

Daß es nicht das fotografische Ursprungsbild von Molinier gewesen ist, das Castelli auf seine Gemälde übertrug, sondern dessen mit Ölfarben auf Leinwand ausgeführte malerische Umsetzung des Motivs zweier sich liebender Frauen, belegt das Gemälde Abb. 199, auf dem entlang der seitlichen Bildränder die Worte „Für Bruno Bischofberger“ zu lesen sind. Die typographische Stilisierung der einzelnen Buchstaben erinnert stark an die Inschrift der Bleistiftzeichnung, die Molinier zu seinem Gemälde auf Leinwand ausgeführt hat. Dort stehen, allerdings die herzförmige Silhouette der Oberkörper der beiden Frauen umspielend, die Worte „La communion d’amour“ und rechts und links des Figurenpaares die Inschriften „Hommage a Marayat“ und „Hommage a Hanel“, die sich auf die Namen der beiden Modelle beziehen. Castelli zeigte die zwei wie siamesische Zwillinge im Liebesspiel metaphorisch zu einem Figurenknäuel mit einander verschmolzenen Frauen vor motivisch ausgespart gebliebenem Hintergrund, den er jedoch mit gestisch bewegten Pinselschlägen in bunten Farben bzw. in einem leuchtenden Cyan rhythmisch ornamentierte (Abb. 198 f). Auf *Rosi mit Molinier-Frauen* (Abb. 200) kombinierte er das Motiv von Molinier mit dem Porträt von Rosemarie Müller, der Freundin von Manuel Götsching, die mit Claudia Skoda befreundet gewesen ist und die er so zeigte, als würde sie zusammen mit den beiden Molinier-Frauen auf einer schräg ins Bild gesetzten roten Decke liegen. Die Szene erscheint, als wäre sie aus erhöhter Position senkrecht von oben gesehen. Im Vergleich zu Rosi wirken die beiden Molinier-Frauen nicht nur proportional etwas kleiner, sondern zugleich auch eigentümlich flach, so daß dem Gemälde anzusehen ist, daß es sich aus mehreren, ursprünglich vereinzelt gesehenen, hier zu einem simultanen Miteinander kombinierten motivischen Versatzstücken zusammensetzt, die Castelli unterschiedlichen Quellen entnommen hat: Die Molinier-Frauen gehen auf das Gemälde von Pierre Molinier zurück, das Porträt von Rosi bezieht sich auf eine Beobachtung des Künstlers während der Aufnahmen der *Geilen Tiere* im Tonstudio von Manuel Götsching.

Entscheidend am Umgang mit der Darstellung von Pierre Molinier ist dabei, daß Castelli die motivische Vorlage eigenen bildnerischen Interessen unterordnete. Auf dem Gemälde Abb. 198 steigerte er das Motiv ins Monumentale, so daß sich der Betrachter der Eindringlichkeit der geschilderten Szene und der physischen Präsenz der Bildfiguren kaum zu entziehen vermag; auf dem Gemälde Abb. 199 übertrug er das Motiv in seine spiegelbildliche Seitenverkehrung, so daß am linken Bildrand Platz genug geblieben ist, die schriftliche Widmung an den Galeristen Bruno Bischofberger ihren Anfang nehmen zu lassen; auf dem Gemälde Abb. 200 kombinierte Castelli das bei Molinier gefundene Motiv mit einem Porträt von Rosi Müller, die hier als erotisch gestimmte Bildfigur im Zusammenhang mit dem Thema der lesbischen Liebe in Verbindung gebracht wird. Das auf den Bildern nach der Vorlage der fotografischen Ablichtungen von Helmut Newton begonnene Prinzip der motivischen Extraktion der Bildfigur(en) und ihrer Einbindung in neue ikonographische Erscheinungszusammenhänge fand in den Darstellungen nach dem Vorbild des Gemäldes *Kommunion der Liebe* von Pierre Molinier seine unmittelbare arbeitsmethodische Entsprechung.

Dennoch kam es auf den Gemälden von Castelli gegenüber dem Vorbild von Molinier nicht nur zu gestalterischen, sondern auch zu einigen motivischen Veränderungen. Der gravierendste Unterschied betrifft die Anzahl der auf diesen Bildern gezeigten Hände. Molinier, der Surrealist, stattete die im Liebesakt mit einander verschmelzenden Bildfiguren zum Zeichen ihrer erotischen Ekstase mit sechs Händen aus, mit denen sich die Frau-

en gegenseitig berühren, betasten und lieblosen. Bei Castelli hingegen sind es drei, bestenfalls vier Hände, die auszumachen sind und die sich eindeutig der einen oder der anderen Figur zuordnen lassen, was die Szene, ohne ins Naturalistische abzugleiten, realistischer erscheinen läßt als auf den Bildern Moliniers, bei dem das Motiv der im Liebesspiel mit einander verschmelzenden Frauen wie eine surreale Vision erscheint, wohingegen Castelli so tut, als sei es realweltlich geschauter Wirklichkeit. Auch milderte Castelli auf seinen Darstellungen die virtuelle Verschmelzung der Bildfiguren im Liebesakt, indem er sie farblich unterschieden hat und strikter konturierte. Aus dem siamesischen Zwillingpaar auf den Darstellungen von Molinier ist bei Castelli das Miteinander zweier deutlich von einander abgegrenzter Frauen geworden.

Ein zweiter Unterschied der Gemälde von Castelli im Vergleich zu den Darstellungen von Molinier betrifft die Beinhaltung der Bildfiguren – genauer gesagt das Motiv der mit einem Liebessporn ausgestatteten linken Ferse der vorderen Figur, die ihr linkes Bein um den aufgestützten Oberschenkel der hinteren Figur geschlagen hat. Bei Castelli wurde auf die Darstellung des Liebessorns und auf das Motiv der Penetration der hinteren Bildfigur verzichtet. Zugleich wurde der Fuß der hinteren Figur jetzt nicht mehr so wiedergegeben, als würde er sich mit der Oberseite der Zehen vom Boden abstützen, sondern ebenfalls mit deren Ballen. Ein dritter Unterschied schließlich betrifft die auf einander sich zubewegenden Münder, zwischen denen bei Molinier zum Zeichen der Liebe der Bildfiguren eine Art Blütenfrucht ihre Ranken treibt, während sich auf den Gemälden von Castelli die Lippen der beiden Frauen in einem intimen Zungenkuß vereinen.

Molinier pflegte auf seinen Darstellungen eine starke farbliche Zurückhaltung – auf der im Umrißlinienstil ausgeführten Bleistiftzeichnung sowieso, aber auch auf dem in Öl ausgeführten Gemälde, das sich in seinen braunen und grauen Valeurs mehr auf die Spannungswirkung von Hell und Dunkel stützt als auf die der verhaltenen Buntwerte. Lediglich die spitzen Fingernägel, die Brustwarzen, der Bauchnabel, die Münder, die Wangen und andeutungsweise der Schambereich wurden als erogene Zonen in einem zarten Hellrot ausgeführt. Alle anderen Körperpartien schimmern mit sanften Übergängen in fahlen Grau-, Ocker- und Blautönen. Selbst die fast schwarzen Umrißlinien weisen fließende Übergänge auf. Der Hintergrund des Gemäldes wird nicht als flächige Raumzone begriffen, sondern als diffuser Farbnebel, der die Bildfiguren wie eine Aura umgibt und dessen Helligkeit zu den Bildrändern hin an Strahlkraft verliert. Diese Aura ist nicht nur inhaltlich begründet, sondern erfüllt überdies die kompositionsästhetische Funktion, die figürliche Szene zu den Formatgrenzen abzuschließen.

Castelli hingegen bediente sich auf seinen Darstellungen deutlich anderer gestalterischer Mittel. Bei ihm dominieren in volltönenden Kontrasten kräftig leuchtende Farben, die mit breiten Pinseln in heftig bewegtem Duktus auf die weiße Malfläche gebracht wurden. Auf dem Gemälde Abb. 198 wurde aus dem lichten Ocker bei Molinier ein leuchtendes Gelborange, aus dem diffusen Graublau ein strahlendes Cyan und aus dem dunklen Graubraun der Haare ein sattes Schwarz. Eine gewisse Anlehnung an das Kolorit des Gemäldes von Molinier ist also durchaus gegeben, doch sind es reine und kraftvolle Farben, die Castelli auf seinen Gemälden ohne fließende Übergänge hart neben einander setzte. Hinzu kommt – mit Ausnahme des Gemäldes für Bruno Bischofberger – eine Differenzierung des Inkarnats der Bildfiguren, wobei die hintere in zartem Rosa (Abb. 198) bzw. in reinem Weiß wiedergegeben (Abb. 200) und die vordere mit goldgelber Farbe akzentuiert (Abb. 200) oder vollständig ausgefüllt wurde (Abb. 198). Die Rotfärbung der Lippen, der Brustwarzen, des Bauchnabels und der Fingernägel geht auf das Vorbild von Molinier zurück, die des Dildos in den Abbildungen 283 und 285 sind eine Erfindung von Castelli selbst. Das milde Rot des Gemäldes von Molinier wurde dabei in ein kräftiges Karminrot verwandelt, das mit breitem Pinsel wuchtig aufs Papier gebracht wurde.

Was den Malstil betrifft, so übte sich Castelli in jener expressiven, bisweilen gestisch auf die Bildfläche gebrachten Pinselführung, die seinen Gemälden zusammen mit der Strahlkraft der Farben einen vitalen Ausdruck verleiht. Die breiten, teigigen Pinselrhythmen im Bereich der schwarzen Haare und der schattigen Umriss der Beine kontrastieren mit den feinen, nervös aufgetragenen Konturen der Binnenbereiche und der Gesichter sowie mit der feingliedrigen Netzstruktur, die das Figurenpar nach dem Vorbild des Gemäldes Moliniers von den Füßen über den Rumpf bis hinauf zu den Gesichtern überzieht. Die Bemalung der Binnenbereiche der Figuren mit gelber, rosa oder weißer Farbe erfolgte nicht flächendeckend, sondern in eruptiven, eilig auf die Bildfläche geworfenen Bewegungen, die mit breiten Bürstenpinseln ausgeführt wurden und dazwischen immer wieder das Weiß des Malgrunds hervortreten lassen. Auf der Darstellung Abb. 199 wurde die farbliche Gestaltung der Bildfiguren auf ein Minimum reduziert. Im wesentlichen sind sie weiß geblieben und wurden lediglich mit einem grob schraffierten schwarzen Netzgitter überzogen sowie im Bereich der Lippen, der Brustwarzen und des Bauchnabels, aber auch in einigen willkürlich ausgesuchten Regionen wie zufällig mit roten Tupfen akzentuiert. Die Umrisse der Figuren dieses Bildes wurden nur vage skizziert. Ihre Konturen reißen an diversen Stellen auf und finden erst nach einiger Unterbrechung und in verändertem Duktus ihre pinselrhythmische Fortsetzung. Auf diese Weise kam es zu einem latenten Aufbrechen der kompositorischen Geschlossenheit des Figurenpaares, das sich fließend mit den farbrythmischen Strukturen des Hintergrunds verschwistert. Auch der Bildraum und der Realraum des Betrachters gehen fließend in einander über, denn die gestalterische Behandlung des durch seine Vergrößerung näher an den Betrachter herangeführten figürlichen Motivs setzt am unteren Bildrand sukzessive aus und suggeriert dem Betrachter eine über die Formatgrenzen hinwegreichende Fortsetzung. Es scheint, als würde das Figurenpar die Bildfläche überwinden und in den Realraum des Betrachters hineinreichen.

In der motivischen Behandlung der Details verhielt sich Castelli großzügig. Ohne Kenntnis des Gemäldes von Molinier hat man einige Schwierigkeiten, die Einzelheiten des figürlichen Motivs zu identifizieren. Die Gesichter wurden nur skizzenhaft wiedergegeben. Ausgesprochen rudimentär erscheinen die Binnenbereiche der beiden Bildfiguren. Die Position ihrer Beine bleibt ikonographisch indifferent und verlangt ein genaues Hinsehen durch den Betrachter. Die Hände auf den Brüsten und Schenkeln der vorderen Frau sind kaum auszumachen, das phallische Gerät, das die hintere Bildfigur der vorderen zwischen die Beine schiebt, scheint überhaupt nicht mehr vorhanden. Stattdessen ist im Bereich des Beckens eine dunkelblaue Farbspur zu erkennen, die als gestalterisches Überbleibsel jenes erotischen Frauenspielzeugs gedeutet werden kann, motivisch indes, da sie falsch platziert wurde, kaum in einem funktionalen Zusammenhang zu stehen scheint.

Das bunt durchwirkte Hintergrundmuster wirkt auf dem hier in Rede stehenden Gemälde Abb. 199 tatsächlich wie ein räumliches Dahinter. Dabei handelt es sich um ein kleinteilig strukturiertes Ornament auf weißem Grund, das mit kurzen Pinselbewegungen in Gelb, Rot und Blau ausgeführt wurde – in den drei Grundfarben also, die neben den beiden Nichtfarben Schwarz und Weiß (Malgrund) das Gemälde dominieren. Das trotz einiger linearer Pinselschwünge insgesamt eher tupfenartig strukturierte Muster erinnert an die kleinen Pünktchen, mit denen Molinier den Hintergrund seines Gemäldes ebenso wie die Bildfiguren selbst in unterschiedlich starken Verdichtungen überzogen hat. Dabei handelte es sich bei Molinier um gelbe, rote, blaugraue und graugrüne Farbsprengsel, die sich über die gesamte Bildfläche verteilen – etwas weniger im Binnenbereich der Figuren, mehr jedoch und stärker verdichtet im Hintergrund. Auf den übrigen Darstellungen von Castelli blieb dieses Pünktchenmuster des Gemäldes von Molinier unberücksichtigt. Hier jedoch erfährt es in der gestalterischen Behandlung des Hintergrunds sowie in den roten Tupfen im Binnenbereich der Figuren eine rudimentäre gestalterische Umsetzung.

Die stärkste motivische Veränderung erfuhren die Molinier-Figuren auf dem Gemälde *Rosi mit Molinier-Frauen* (Abb. 200), wo sich die Köpfe der im Liebesspiel gezeigten Personen auf gleicher Höhe befinden (Isokephalie). Auf diese Weise wurde die Zusammengehörigkeit des Liebespaars betont, das überdies durch die verkleinerten Proportionen gegenüber der Figur der Rosi deutlich abgesetzt wird. Kaum käme man auf den Gedanken, diese Darstellung würde drei Figuren im gemeinschaftlichen Miteinander zeigen. Rosi und die Molinier-Frauen wirken, als würden sie sich in unterschiedlichen Realitätsebenen befinden, wobei Rosi, am Anfang des Bildes in sichelförmiger Körperhaltung wiedergegeben, im Sinne einer Repousoirfigur stellvertretend für den Betrachter das Liebesspiel der Molinier-Frauen belauscht. Das selbstvergessen sich seinen erotischen Leidenschaften hingebende Liebespaar wird auf der roten Decke in einer eigenständigen formfarblichen Umgebung wiedergegeben, dem die schräg von hinten gesehene Rückenfigur als Mittlerin zwischen der Ebene der Molinier-Frauen und der Realwelt des Betrachters vorgeblendet wurde. Zu einem integrativen Miteinander zwischen Rosi und den Molinier-Frauen kommt es allerdings nicht. Der rote Teppich, auf dem die Molinier-Frauen wiedergegeben wurden, wirkt wie der Hintergrund eines Bildes im Bild und gerät, indem er sich als eine Art Schutzraum der lesbischen Liebe erweist, zugleich zu einer ikonographischen Metapher. Rosi erfüllt dabei die Funktion einer Patronin der Liebenden. Zugleich steht sie im Sinne einer Allegorie für das Beziehungsverhältnis von Castelli zu Molinier, denn einerseits bezieht sie sich, beobachtet während der Plattenaufnahmen im Studio von Manuel Göttching, auf die Erlebniswelt von Luciano Castelli und auf das motivische Repertoire seiner eigenen Bilder (Frauenbild), andererseits bezieht sie sich durch ihre Blickwendung auf die sich liebenden Frauen auf die Themenwelt von Pierre Molinier, auf den dieses Motiv zurückgeht.

Insgesamt zeigt sich, daß Castelli bei aller Nähe seiner Darstellungen zum Ursprungsmotiv in den Details gegenüber den Bildvorlagen doch einige Veränderungen vorgenommen hat, die nicht bloß bildästhetisch und gestalterisch, sondern vor allem inhaltlich begründet sind. Diese motivische Modifikationen machen deutlich, daß der Künstler sich sehr genau mit den Darstellungen von Molinier, seinem hier in Rede erwähnten Gemälde ebenso wie der dazu gehörenden Zeichnung, beschäftigt hat und er es vermochte, durch subtile Veränderungen das von Molinier stammende Ursprungsmotiv in neue Bedeutungszusammenhänge einzubinden – in Bedeutungszusammenhänge dabei, die sich auf die Ansichten Castellis über seinen Künstlerfreund beziehen: über sein Leben, über sein Werk und über seine Person. Molinier war einer der frühesten Förderer von Luciano Castelli, einer der Ersten, die seine künstlerischen Arbeiten ernst genommen haben und sich konstruktiv mit ihnen auseinandersetzten. Die Anerkennung, die Castelli durch Molinier erfahren hat, zurückzugeben, sich dankbar und voller Respekt dieses Künstlers und seiner Werke zu erinnern, war der eigentliche Anlaß für die Beschäftigung von Castelli mit dem hier in Rede stehenden Motiv. Diese Beschäftigung sollte der Auftakt zu einer langen künstlerischen Auseinandersetzung sein, die bis heute nicht abgeschlossen ist.

Deutlich näher am motivischen Vorbild als auf den Darstellungen der Molinier-Frauen blieb Castelli auf seinen Gemälden aus der Reihe *Amitié Molinier*, auf denen er die fotografisch dokumentierten, durch Collagen, Retuschen und Wiederbelichtungen manipulierten Selbstinszenierungen von Pierre Molinier sowie dessen nach Castelli als Modell 1975 geschaffene Porträtaufnahmen in monumentale Bilder umsetzte. Charakteristisch für die Fotos von Molinier war, daß sie das figürliche Motiv schwarzweiß wiedergeben, mit einer schwarzen Umrandung, die mit fließendem Übergang auf die figürliche Szene überspielt, daß sie die Figur vor einem hellen Vorhang zeigen, der in großen Falten schwer von der Decke hängt, daß sich die Figur selbst an einem Barhocker oder auf einem Klavierstuhl befindet, wo sie sich in lasziven Posen den Blicken des Betrachters präsentiert (Abb. 802-805). Bekleidet waren die Figuren auf den Fotos von Molinier, dies gilt für die Castelli-Porträts ebenso wie

für seine anderen figürlichen Aufnahmen, meist mit nichts anderem als transparent schimmernden Netzstrumpfhosen oder bis zu den Oberschenkeln reichenden Seidenstrümpfen, die von Strapsen oder einem Mieder gehalten wurden. Manchmal haben sie lange schwarze Handschuhe an ihren Armen und eine schwarze Augenmaske vor dem Gesicht. In ähnlicher Aufmachung ist auch Castelli auf den Fotos von Molinier zu sehen: bekleidet mit einer durchsichtig schimmernden Netzstrumpfhose (z. B. Abb. 802), mit einem strumpfseidenen Catsuit, der bis zum Bauchnabel offen getragen wurde (Abb. 803 f) oder mit einer durchsichtigen Bluse, schwarzen Nylonstrümpfen und einem spitzenbesetzten Mieder (Abb. 806 f).

Die Gemälde, die Castelli 1982 nach den Fotos von 1975 als Hommagen an Molinier geschaffen hat, geben die kostümische Aufmachung der Bildfigur in allen Details wieder und zeigen auch das Gesicht in jener Porträtgengauigkeit, die dem Betrachter auf Anhieb ermöglicht zu unterscheiden, welche Darstellungen Castelli im Selbstporträt (z. B. Abb. 811-813) und welche Pierre Molinier im Rollenporträt wiedergeben (Abb. 814 f und Abb. 817). Auch Hanel, das Lieblingsmodell von Molinier, ist auf diesen Bildern trotz expressiver Stilisierungen deutlich zu erkennen (Abb. 816). Es ist überraschend, wie motivgenau diese monumentalen Bilder ausgefallen sind und wie eindeutig die darauf gezeigten Personen sich trotz der gestisch bewegten Pinselführung und trotz der auf einfachste körperbauliche und mimische Merkmale reduzierten gestalterischen Behandlung der Figuren identifizieren lassen. Die Figuren selbst wurden mit Bleistift oder schwarzer Ölkreide im Umrißlinienstil grob skizziert und anschließend in ihren Binnenbereichen mit breitem Pinsel in zartem Rosa farblich ausgestaltet. Lichtbeschienene Partien blieben dabei ausgespart, so daß an den betreffenden Stellen das Weiß des Malgrunds deutlich zutage tritt. Durch die rudimentäre Bemalung der Bildfiguren in zartem Rosa, das sich in seinem Wechsel mit den weiß gebliebenen Partien zu einem organischen Oberflächenrelief mit Höhlungen und Wölbungen konstituiert, wirken ihre Körperoberflächen plastisch durchgebildet. Eine farbliche Akzentuierung erfuhren die nackten oder halb nackten Figuren durch einige rote Pinselspuren, mit denen die Lippen, die Brustwarzen und das Gesäß farblich hervorgehoben wurden. Sie markieren die erogenen Zonen der Bildfigur und sorgen in ihrem Zusammenspiel mit dem Schwarz der Haare bzw. der Strumpfhosen, Strümpfe, Strapse und Mieder für einen starken Kontrast gegenüber dem Weiß des Bildgrunds und dem Rosa des Inkarnats, der den Figuren eine pulsierende Lebendigkeit verleiht. Umgeben werden sie in ihrer androgynen Erscheinung von einem Gespinst aus breitspurig über die Bildfläche gezogenen schwarzen Pinselbewegungen, die sich in der unmittelbaren Umgebung zur Figur an deren Silhouette, mit zunehmender Nähe zu den Formatgrenzen indes immer stärker an deren orthogonalen Verlaufsrichtungen orientieren. Auch ist zu beobachten, daß sich die amorphen Strukturen zu den Formatgrenzen hin immer stärker verdichten, was sie als bewegungsrhythmische Umsetzung der schwarzen Umrandung der fotografischen Motivvorlagen erweist. Was auf den Gemälden von Castelli hingegen ausgespart geblieben ist, ist der Vorhang im Hintergrund, der auf den hier in Rede stehenden Darstellungen keine gestalterische Entsprechung findet.

Dies trifft auch auf die zweite Serie von Hommagen an Pierre Molinier zu, die Castelli vier Jahre später geschaffen hat (Abb. 818-823). Auf diesen Bildern, die noch skizzenhafter ausgeführt wurden als die von 1982, fällt auf, daß sich der Hintergrund zu einer weiß gebliebenen Leerfläche gelichtet hat, daß sich die wenigen schwarzen Pinselrhythmen des Hintergrunds zu den Bildrändern hin stärker verdichten und daß in dem ausgesparten Oval, welches die Figur wie eine Gloriole umgibt, jetzt tatsächlich zeichnerische Andeutungen der Falten jenes schweren Vorhangs anzutreffen sind, der die Figur auf den fotografischen Ablichtungen hinterfangen hat. Auch auf diesen Bildern ist, obschon sie noch schwungvoller ausgeführt wurden, noch impulsiver und mit noch stärkerer gestischer Kraft als die Darstellungen von 1982, die Figur porträtgenau wiedergegeben und auf Anhieb

zuerkennen. In aller Regel hielt sich Castelli auch hier exakt an die motivischen Vorgaben der fotografischen Bildvorlagen. Spiegelbildliche Seitenverkehrungen, collageartige Motivkombinationen oder gestalterisch erfolgte motivische Veränderungen sind auf den Bildern von 1986 nicht zu beobachten. Zu groß war der Respekt, den Castelli vor dem ästhetischen Empfinden Moliniers gehabt hat, als daß er sich angemaßt hätte, dessen ästhetische Paradigmen zu korrigieren. Erst auf den Gemälden aus den 90er Jahren fuhr Castelli darin fort, die Figuren der Fotos von Molinier motivisch zu variieren. So brachte er sie etwa mit dem Selbstmord des Künstlers in Zusammenhang, der sich 1976 erschossen hat (Abb. 826), oder im Sinne einer Würdigung des künstlerischen Gesamtwerks mit weiteren Figuren aus dem fotografischen Œuvre von Molinier (Abb. 827).

Auch auf anderen Arbeiten von Castelli wirkten die gemalten und gezeichneten Bilder Moliniers bzw. dessen Fotos nach – auf Arbeiten, die einen entsprechenden Einfluß zunächst überhaupt nicht vermuten lassen und auf denen Castelli nicht bestimmte Werke rezipierte, sondern auf denen er sich eher in motiv- und figurentypologischen Analogien auf Molinier bezog. Zu diesen Darstellungen zählt beispielsweise das Gemälde *Geile Tiere* Abb. 212, auf dem rechts unten eine weibliche Rückenfigur gezeigt wird, die sich so weit nach vorne beugt, daß von ihr fast nur noch die langen Beine mit den Stöckelschuhen und das nackte Gesäß zu sehen sind. Obschon dieses Motiv nicht auf Molinier zurückzuführen ist, sondern sich auf populärfotografische Pinup-Aufnahmen bezieht, findet sich doch eine starke figurentypologische Verwandtschaft zu einigen Fotomontagen Moliniers, auf denen von den Figuren ebenfalls nichts anderes als die Beine, das Gesäß und ein Teil des Rumpfes zu sehen sind. Noch stärker an die Bildsprache von Molinier erinnert fühlt man sich auf der rechten Seite des Gemeinschaftsbildes *Neue Figuration* (Abb. 149), auf der Castelli in der Mitte drei von hinten gesehene Mädchen zeigt, die mit den Händen ihre entblößten Gesäße auseinanderziehen und dem Betrachter dreist entgegenstrecken – ein Motiv, dem man bei Molinier auf mehreren Darstellungen begegnet und das von Castelli auf einigen Selbstporträts von 1980 bereits verschiedentlich variiert wurde (z. B. Abb. 745 f oder Abb. 750). Das figurentypologische Verhältnis dieser Selbstbildnisse zu den Darstellungen Moliniers rückt diese Bilder in ein neues Licht und macht deutlich, wie nachhaltig die Werke Moliniers auf die Ikonographie von Castelli einwirkte. Dies trifft auch auf einige erotische Frauenbilder zu, vor allem auf solche Bilder, auf denen die Figuren dem Betrachter ihr nacktes Gesäß präsentieren (z. B. Abb. 197, Abb. 220 oder Abb. 230). Selbst auf solchen Darstellungen wie denen in Abb. 247 und Abb. 262 ist der Geist der Bilder Moliniers zu spüren.

An diesen Beispielen zeigt sich, daß der Einfluß der Werke von Pierre Molinier auf die Bilder von Luciano Castelli größer war, als es die Darstellungen der Molinier-Frauen von 1981 und die Selbstporträts des Künstlers von 1982 und 1986 zunächst vermuten lassen. Bereits Mitte der 70er Jahre hatte Castelli damit begonnen, sich mit den Werken Moliniers auseinanderzusetzen. Dabei ist er zu einem intimen Kenner seines Œuvres geworden. Er verinnerlichte seine Werke nicht erst mit den Variationen über das Thema der *Kommunion der Liebe*, sondern hat dessen figürliche Typen bereits früher in seine eigene Vorstellungswelt integriert. Sowohl im Hinblick auf das (erotische) Frauenbild als auch im Hinblick auf die transvestitischen und rollenspielerischen Selbstinszenierungen erweist sich Molinier als wichtiges Vorbild für das künstlerische Schaffen von Luciano Castelli. Molinier ist einer jener Künstler, die Castelli am stärksten beeinflußt haben.

4.2.3 Robert Mapplethorpe

Die Fotos von Robert Mapplethorpe (1946-1989) waren für das Œuvre von Luciano Castelli von geringerer Bedeutung als die Fotos von Helmut Newton und von Pierre Molinier. Tatsächlich war es nur eine einzige Aufnahme, die Castelli von Robert Mapplethorpe für einige seiner Arbeiten als motivische Vorlage verwendet hat: dessen 1979 geschaffenes Schwarzweißfoto *Ron Smith* (Anm. 191).

Mapplethorpe gilt heute als einer der bedeutendsten Vertreter der Porträtfotografie der 80er Jahre. Er beeindruckte seine Zeitgenossen vor allem durch die hohe Porträtintensität seiner Ablichtungen und durch die schonungslose Direktheit im Umgang mit dem sich ihm gegen Ende seines Lebens immer drängender stellenden Thema des Todes. Um 1981/82 jedoch, als sich Castelli mit Mapplethorpe beschäftigte, galt das Interesse des Fotografen ganzfigurig ins Bild gesetzten Aktdarstellungen und erotischen Sujets, die er auf Schwarzweißaufnahmen dem Spannungsverhältnis von Hell und Dunkel unterwarf. Nicht nur die Lichtverhältnisse, auch die von seinen Modellen eingenommenen Posen und ihre Gesten wurden von Robert Mapplethorpe minutiös festgelegt. Mit Bedacht arrangierte er die Umgebung der statuarisch verfestigten Figuren und ihre Accessoires, die der Künstler nach ästhetischen Gesichtspunkten bis ins letzte Detail inszenierte. Nichts auf seinen Bildern blieb dem Zufall überlassen. Höhepunkt dieser Schaffensphase von Robert Mapplethorpe waren einige Aufnahmen aus den Jahren 1979 und 1980. Sie stammen aus einer Zeit, da der Fotograf überwiegend mit dunkelhäutigen Aktmodellen arbeitete, mit männlichen zumeist, was im Bereich der Kunstfotografie damals noch ziemlich außergewöhnlich war, und in der er seine einfigurig abgelichteten Modelle am liebsten vor einer weiß getünchten oder matt schimmernden Wandfläche plazierte. Die räumliche Umgebung der zum Teil in extremen Körperanspannungen gezeigten Figuren blieb motivisch auf ein Minimum reduziert. Der Blick des Betrachters sollte sich ganz auf die Figur und deren Erscheinungswirkung konzentrieren.

Das von Castelli als motivische Vorlage gewählte Foto *Ron Smith* steht, 1979 im New Yorker Studio des Fotografen aufgenommen, am Beginn dieser Blütezeit und markiert zugleich den Übergang von Mapplethorpes früheren, zwar nicht mit geringerem Aufwand inszenierten, jedoch auf einen eher unpräzisen Ausdruck der Bildfiguren bedachten Fotografien hin zu den motivisch purifizierten Ablichtungen, auf denen das Modell in starker körperlicher Anspannung gezeigt wird. Ron Smith hingegen wirkt hier noch relativ entspannt. Das Foto zeigt den jungen Afroamerikaner in unbekümmerter Nacktheit leger am Boden sitzend. Seinen Kopf hat er ins halbe Profil nach rechts genommen, mit den Augen blickt er über den rechten Bildrand hinaus gedankenversunken ins Leere. In Denkerpose hat er seinen rechten Ellbogen auf das angewinkelte Knie des rechten Beins gesetzt, die Hand lehnt, als stütze sie die Last des schweren Hauptes seitlich ab, zwischen Ohr und Wangenknochen. Der linke Arm der Figur verläuft indessen schräg nach vorne. Die linke Hand umfaßt den Unterschenkel des linken Beines, das seitlich ausgewinkelt flach am Boden liegt und im Kniegelenk so spitz nach innen gezogen wurde, daß die Ferse beinahe das Geschlecht berührt. Der rechte Oberschenkel indessen ragt steil nach oben, wohingegen der Unterschenkel fast senkrecht nach unten verläuft. Insgesamt ist das Bein seitlich etwas nach außen gedreht, so daß es im halben Profil zu sehen ist und die Fußachse schließlich mit ihren gerade ausgerichteten Zehen diagonal ins linke untere Eck des Fotos zeigt. In dieser Haltung sitzt Ron Smith vor einer weiß getünchten Wand, an die er sich mit seinem Rücken so anlehnt, daß der Oberkörper nicht gerade aufgerichtet ist, sondern leicht nach hinten kippt. Auch die Querachsen des Körpers verlaufen nicht wirklich waagrecht. Die Beckenachse fällt infolge des aufgestützten rechten, demgegenüber jedoch flach zur Seite ausgewinkelten linken Beins von links nach rechts schräg ab, wohingegen die Schulterachse von links nach rechts leicht ansteigt. Alleine die Bru-

stachse befindet sich in der Waagerechten. Ihr antwortet das Brustbein mit einer senkrechten Ausrichtung, während die Mittelachse des Bauches sich in einer leichten Kurvenbewegung in Richtung des nach rechts weisenden Geschlechts bewegt.

Wie akribisch und wie wohldurchdacht der Fotograf seine figürlichen Motive arrangierte, zeigt nicht zuletzt die körpersprachliche Inszenierung der Figur, genauer gesagt die Position ihrer einzelnen Körperteile und deren Verhältnis zueinander: Der Diagonalen des aufgerichteten rechten Oberschenkels²⁶⁰ entspricht die schräge Bewegungsrichtung des linken Armes der Figur und zugleich der im halben Profil wiedergegebene Verlauf des Nasenbeins sowie die Ausrichtung des Geschlechts und schließlich die hintere Auswuchtung der rechten Ferse. Auch die abgewinkelten Finger der rechten Hand sowie das rechtsseitige Profil des Kopfes wiederholen diese Diagonale, während die Stellung des rechten Unterschenkels, mit der die linksseitige Silhouette des Rumpfes ebenso korrespondiert wie die linksseitige Silhouette des ins Halbprofil gekehrten Gesichts und die eingewinkelten Fingerspitzen der rechten Hand, leicht abweichend von diesen Diagonalrichtungen zu guter Letzt auch der rechte Unterarm sowie der Fußrücken des rechten und die Fußsohle des linken Fußes, diesen Schrägstellungen entgegengerichtet sind. Ähnliche Beziehungsverhältnisse gibt es auch bei den orthogonalen Körperachsen (s.o.), so daß alles in allem, obschon die Figur entspannt am Boden zu sitzen scheint, ein ausgeklügeltes Wechselspiel von Bewegung und Gegenbewegung auszumachen ist, das konventionellen Vorstellungen von Ruhe und Ausgeglichenheit eher zuwiderläuft. Der Boden, auf dem sich Ron Smith niedergelassen hat, wurde mit einem bündig an die Sockelleiste der Wand stoßenden weißen Laken bedeckt, das insbesondere dort, wo die Füße aufliegen, kleine Falten wirft. Dahinter befindet sich die weiße knöchelhohe Sockelleiste und die weiße Wand, an der die Figur mit ihrem Rücken lehnt. Ron Smith wirft links hinter sich einen großen diffusen Schatten. Um die Wand deutlich als die eines Innenraums wirken zu lassen, spitzt innerhalb des durch das rechte Bein der Figur bis zur Sockelleiste umschlossenen Dreiecks eine Steckdose hervor, die auf dem Gemälde Abb. 608 an gleicher Stelle zu sehen ist. Links oben, gewissermaßen als blickeinführendes Motiv und von der linken oberen Formatgrenze überschritten, hängt ein Zierfarn ins Bild, dessen Stamm und dessen Pflanzgefäß sich jenseits des Bildausschnitts befinden. Auch diesen Pflanzenwedeln wird man in modifizierter Form auf den Gemälden *Ron Smith* (Abb. 608) und *Black Love* (Abb. 609) wieder begegnen.

Castelli fand die Aufnahme von Robert Mapplethorpe in dem Frankfurter Ausstellungskatalog von Peter Weiermair²⁶¹. Was ihn an diesem Foto so sehr faszinierte, war die Ausgewogenheit der Komposition, die Gelassenheit der Bildfigur, ihre ungezwungene Nacktheit und ihre exotische Erscheinung. Das Foto faszinierte Castelli so sehr, daß er es als Vorlage für drei monumentale Leinwandgemälde verwendete: für *Ron Smith* (Abb. 608), *Black Love* (Abb. 609) und *Mann mit Fisch* (Abb. 610). Kennzeichnend für die 1982 und 1983 ausgeführten, in Kapitel 4.1.2.5 näher besprochenen Gemälde ist, daß die Figur aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in neue szenische Zusammenhänge eingebunden wurde. Die stärkste Verwandtschaft mit dem fotografischen Ursprungsmotiv weist das Gemälde *Ron Smith* auf, das sich mit seinem Untertitel „nach Robert Mapplethorpe“ eindeutig auf die Ablichtung des amerikanischen Fotografen bezieht. Es zeigt, gegenüber dem quadratischen Foto ins Hochformat übertragen, den dunkelhäutigen Männerakt als lässig am Boden sitzende Bildfigur, die vor einer kahlen Wandfläche lehnt und mit entspanntem Gesichtsausdruck gedankenverloren ins Jenseits blickt (Abb. 608). Auf *Black Love* (Abb. 609) wurde die Wand durch den Ausblick auf einen exotischen Hintergrund ersetzt, der zunächst wie eine freilandschaftliche Umgebung anmutet, durch die am rechten Bild-

²⁶⁰ Die hier und im Folgenden genannten Seitenangaben sind heraldisch, also von der Figur aus gesehen.

²⁶¹ Peter Weiermair (Hrsg.), *Robert Mapplethorpe*, Frankfurt a. M. 1981, S.19.

rand gezeigte Newton-Figur *Masked nude in rubber hose II*, die hier als eine den Sehnsüchten des Afroamerikaners entgegenkommende lack- und lederfetischistische Prostituierte erscheint, jedoch als exotisch dekoriertes Innenraum zu verstehen ist: als die Empfangshalle eines Bordells, in das sich Ron Smith begeben hat, um dort zu finden, was der Bildtitel verheißt: *Black Love*.

Die stärksten Abweichungen von der fotografischen Bildvorlage zeigt das querformatig ausgeführte Gemälde *Mann mit Fisch* (Abb. 610). Dort wurde nicht nur der Hintergrund in ein riesiges Aquarium verwandelt, vor dem die dunkelhäutige Männerfigur auf einen gelben Kugelfisch blickt und an dessen vermeintlichem Ende links außen ein mit stilisierten Köpfen ornamentierter Totempfehl die gesamte Bildhöhe durchmißt, sondern wurde die Bildfigur überdies in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben und vom linken an den rechten Bildrand gerückt, wo sie der Leserichtung des Betrachters entgegengesetzt erscheint. Eine Reminiszenz an die ethnische Abstammung der Figur sind die dunklen Farben, in denen sie wiedergegeben wurde: ein dunkles Ultramarin und Schwarz. Das Gesicht wurde auf *Mann mit Fisch* weniger porträtgenau wiedergegeben als auf den zuvor entstandenen Bildern und trägt beinahe europäische Züge. Wüßte man nicht, daß als Modell für dieses Gemälde die fotografische Ablichtung eines jungen Afroamerikaners als Vorlage gedient hat, würde man vermuten, das Gemälde sei nach einem Europäer als Modell entstanden, der in dunklen Farben wiedergegeben wurde.

Die Reihenfolge, in der die drei Gemälde entstanden sind, macht deutlich, wie daß sich Castelli immer stärker vom motivischen Vorbild zu lösen vermochte. Das Foto von Robert Mapplethorpe war für Castelli nicht nur eine direkte motivische Bildvorlage, sondern inspirierte ihn zu neuen Bildern, die mit dem fotografischen Ursprungsmotiv nur noch entfernt zu tun hatten. Dies betrifft sowohl die Ikonographie dieser Gemälde als auch ihre gestalterische Behandlung. In der Wahl der Farben konnte Castelli angesichts der Schwarzweißvorlage ganz nach Belieben verfahren. Alleine die Licht-Schatten-Verhältnisse des Fotos hat Castelli auf seinen Gemälden weitestgehend übernommen. Auch daß das Inkarnat von Ron Smith mit dunklen Farben wiederzugeben sei, was ihn als exotische Bildfigur erweist, war für Castelli eine verbindliche Vorgabe. Dunkles Blau spielte dabei eine entscheidende Rolle (*Ron Smith*) sowie, weitläufig aufgetragen, ein mattes Schwarz (*Black Love* und *Mann mit Fisch*). Auf *Ron Smith* bemühte sich Castelli um eine naturgetreue Wiedergabe des ins Blauviolette überspielenden Inkarnats einer dunkelhäutigen Aktfigur. Auf *Black Love* und *Mann mit Fisch* hingegen übte sich der Künstler, wie es seiner eigenen Stilsprache entsprach, in einer Flächenmalerei mit reinen Farben, wobei es die von ihm auch in anderen Motivzusammenhängen so häufig verwendeten Farben Gelb, Rot, Hellblau (Cyan) und Dunkelblau gewesen sind, die diese Bilder neben Schwarz und Weiß (Malgrund) dominieren. Durch den unvermischten Farbauftrag erfahren diese Bilder eine optische Signalwirkung, die entfernt an die Malerei des Expressionismus erinnert und eine zunehmende Verselbständigung gegenüber dem fotografischen Ursprungsmotiv nicht nur im Hinblick auf dessen motivische Umsetzung, sondern gerade auch im Hinblick auf die gestalterische Behandlung zu erkennen gibt. Von Gemälde zu Gemälde rückte Castelli immer weiter vom fotografischen Vorbild ab. Stattdessen orientierte er sich motivisch wie gestalterisch immer mehr an seinen eigenen künstlerischen Intentionen. Gerade *Black Love* und *Mann mit Fisch* zeigen deutlich, wie frei Castelli mit der von ihm ausgewählten Bildvorlage umgegangen ist, ja mit welcher spielerischen Leichtigkeit er das fotografische Ursprungsmotiv so modifizierte, daß am Ende jeweils eine völlig neue Bildaussage entstanden ist.

Durch seine Beschäftigung mit dem Foto von Robert Mapplethorpe entdeckte Castelli den Motivkreis des dunkelhäutigen Männeraktes. So schuf er wenig später eine Reihe von Darstellungen weiterer dunkelhäutiger Aktfiguren, die in verschiedene Motiv- und Sinnzusammenhänge eingebunden wurden (z. B. Abb. 607 oder die

Black Boys in den Abbildungen 611-618). Auch die 1984 geschaffene Serie *Black man* (Abb. 619-622) scheint ihre Wurzeln in der Beschäftigung des Künstlers mit dem Foto von Robert Mapplethorpe zu haben, so daß es zwar nur diese eine Ablichtung gewesen ist, die Luciano Castelli zu entsprechenden Gemälden inspirierte, daß diese erste Beschäftigung mit dem Foto von Robert Mapplethorpe allerdings eine Initialwirkung auf die weitere ikonographische Entwicklung der Bilder von Luciano Castelli ausgeübt hat, in deren Folge es zu weiteren Darstellungen afrikanischer Männerfiguren kam. So erweist sich das Foto von Robert Mapplethorpe als wichtiger Impuls für das künstlerische Schaffen von Luciano Castelli der ersten Hälfte der 80er Jahre.

4.2.4 Amedeo Modigliani

Nicht nur fotografische Ablichtungen waren es, nach denen sich Castelli als motivische Vorlagen zu seinen Arbeiten hat anregen lassen, auch die Werke berühmt gewordener Maler inspirierten den Künstler zu neuen Bildern. Daß er sich 1983 mit den Gemälden von Amadeo Modigliani (1884-1920) auseinandersetzte, wird selbst eingefleischte Kenner des Œuvres von Castelli überraschen. Nicht im Stilistischen allerdings bezog er sich auf die Bilder dieses Künstlers, dessen zentrales Thema die Darstellung der weiblichen Aktfigur gewesen ist²⁶², sondern ausschließlich im Thematischen – und dies, wie sich gleich zeigen wird, nicht in direkter motivischer Übertragung, sondern eher als vage szenische Annäherung. Die Arbeiten von Modigliani, von denen sich Castelli 1983 hat anregen lassen, datieren aus den letzten Schaffensjahren des Künstlers. Es handelt sich dabei um die liegenden Frauenakte von 1916 bis 1919, die Castelli zu den Gemälden *Red Girl* (Abb. 329) und *Yellow Girl - Naked Love* (Abb. 328) inspirierten sowie um die Büstenporträts von Modigliani aus der Zeit um 1917, die Castelli zu dem *Gelben Modigliani* (Abb. 277) anregten.

Das Motiv einer liegenden Aktfigur mit hinter den Kopf genommenen Armen ist freilich nicht die Erfindung von Modigliani, sondern reicht als ikonographischer Typus mit Tizians *Venus von Urbino* und Giorgiones *Ruhender Venus* bis in die italienische Hochrenaissance zurück und letztlich bis in die Antike²⁶³. Die *Ruhenden Venus* von Giorgione wurde 1918 von dem heute in Vergessenheit geratenen Maler Moïse Kisling (1891-1953), der mit Modigliani befreundet gewesen ist und mit ihm und Chaim Soutine (1893-1943) in Paris die Künstlergruppe *mobidezza* gegründet hatte, auf seinem Gemälde *Akt auf rotem Diwan*²⁶⁴ kopiert, so daß davon auszugehen ist, daß auch Modigliani sich von Giorgione zu seinen Liegenden hat anregen lassen. Allerdings handelt es sich bei keinem Gemälde von Modigliani um eine echte Kopie der *Ruhenden Venus* oder eines ihrer Nachfolgebilder (etwa der *Maja* von Goya, der *Odaliske mit Sklavin* von Ingres oder der *Olympia* von Manet). Darin unterscheidet sich Modigliani von Kisling. Entweder sind die liegenden Frauen bei Modigliani in einer anderen Perspektive gesehen oder sie zeigen gegenüber dem Ursprungswerk von Giorgione eine veränderte Bein-, oft eine veränderte Körper-, stets jedoch eine veränderte Armhaltung (jedenfalls was die bei Giorgione wie zufällig und locker über die Scham gelegte Hand angeht, die bei Modigliani nur auf zwei von über zwanzig Gemälden des

²⁶² Bernadette Contensou und Daniel Marchesseau, *Modigliani* (Katalog des Musée d'Art moderne), Paris 1981 und Christian Parisot, *Modigliani*, Paris 1991; zu seinen Aktfiguren insbesondere Angela Ceroni, *Modigliani. Les nus*, Paris 1989.

²⁶³ Vgl. hierzu etwa *Schlafende Ariadne*, um 150 v. Chr., römische Marmorkopie nach einem griechischen Original, Länge ca. 195 cm, Rom, Vatikanische Sammlungen.

²⁶⁴ Moïse Kisling (1891-1953), *Akt auf rotem Diwan*, 1918. Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Genf, Musée du Petit Palais.

annähernd gleichen Motivs in ähnlicher Weise zu sehen ist²⁶⁵). Anders auch als Giorgione bettete Modigliani seine Figuren nicht auf einen blühenden Wiesengrund mit weitreichendem Ausblick in eine idealisierte Landschaft, sondern transponierte er die liegende Nackte auf einen roten Diwan mit grünem oder elfenbeinfarbenem Kopfkissen, hinterfangen von einer braunen, manchmal auch roten ungegliederten Wandfläche. Überdies führte Modigliani den Blick des Betrachters näher an die Figur heran, die meist nur zu drei Vierteln im Bild erscheint. Erst auf den Gemälden von 1919 durchmißt die Liegende, ähnlich wie bei Giorgione, die gesamte Breite des Bildes.

Wie Modigliani seine Frauenakte motivisch gegenüber dem Vorbild Giorgiones verändert hat, hielt sich auch Castelli nicht exakt an die bei Modigliani gefundenen Dispositionen, weshalb heute nicht endgültig darüber entschieden werden kann, welche der über zwanzig Fassungen der Liegenden bei Modigliani tatsächlich diejenige gewesen ist, durch die sich Castelli zu seinen Gemälden hat anregen lassen. Dies ist außergewöhnlich für das Schaffen von Luciano Castelli, denn ansonsten hielt er sich, wenn er die Bilder anderer Künstler als Ausgangspunkt für eigene Darstellungen wählte, doch ziemlich genau an deren motivischen Vorgaben. Zwar riß er die Figuren, für die er sich interessierte, meist aus ihren ursprünglichen szenischen, räumlichen oder situativen Zusammenhängen heraus, kostümierte er sie manchmal etwas anders oder stattete er sie mit anderen Accessoires aus, doch gab er sie, was die Darstellung des Figürlichen an sich betrifft, bestenfalls in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wieder oder modifizierte er die gezeigten Körperhaltungen nur leicht. Im Fall der Gemälde *Yellow Girl - Naked Love* (Abb. 328) und *Red Girl* (Abb. 329) ist der motivische Abstand zu den Gemälden von Amedeo Modigliani jedoch so groß und sind sich, umgekehrt, die Darstellungen eines liegenden Frauenaktes von Modigliani so ähnlich, daß es nach alleine ikonographischen Gesichtspunkten kaum möglich ist, ein bestimmtes Gemälde als einzig in Frage kommende motivische Vorlage zu benennen.

Die Darstellung von Modigliani, die den beiden hier in Rede stehenden Gemälden von Castelli am ähnlichsten ist, scheint – zumindest was die horizontale Ausrichtung der Liegenden und die perspektivische Anordnung ihres Rumpfes angeht – der im Museum of Modern Art in New York aufbewahrte *Große Akt* von 1917 zu sein²⁶⁶. Der Kopf der Schlafenden ist dort allerdings mit waagrecht verlaufender Gesichtsbachse im strengen Profil wiedergegeben, das Becken indes gegenüber dem von der Seite in leichter Draufsicht gesehenen Brustkorb dem Betrachter bildparallel entgegengerichtet. Die Beine liegen dabei geschlossen über einander und werden noch im Bereich der Oberschenkel vom rechten Bildrand überschritten. Der rechte Arm der Figur ist stark angewinkelt, seine Hand ruht sanft auf der Schulter. Ihren linken Arm indes hat die Liegende bei Modigliani hinter den Kopf genommen. Er ist leicht angewinkelt und mit dem Unterarm nach oben gekehrt. Dabei umspielt er sanft das glatt ins Kissen fallende Haar und reicht mit seiner Hand bis an die linke Formatgrenze, ja mit den Fingerspitzen sogar ein wenig darüber hinaus. Castellis Draufsicht auf den Rumpf ist hingegen deutlich flacher ausgefallen. Dort ist der Körper wie aus einer leicht erhöhten Position beinahe im Profil wiedergegeben. Ebenso verhält es sich mit dem Becken und den über den rechten Bildrand hinwegreichenden Beinen, die jetzt nicht geschlossen, sondern leicht gespreizt erscheinen. Eine solche Position der Beine gibt es bei Modigliani nur auf dessen in Mailand aufbewahrtem Gemälde *Liegender Akt, mit offenen Armen*, jedoch sind die Beine und das Becken dort

²⁶⁵ Vgl. hierzu Modiglianis Gemälde *Liegender Akt mit Halskette* (1917, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, Oberlin/Ohio, Allen Memorial of Art Museum) und *Liegender Akt mit aufgelöstem Haar* (1917, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, Stadt Osaka, vormals Slg. Kiyoo Yamamoto, Ashio, Maebashi). Auf den übrigen Gemälden Modiglianis verschwindet der linke Arm entweder völlig hinter der Silhouette des langgestreckten Leibes oder wurde er von der Bildfigur in die Nähe des Kopfes genommen, wo die Hand als Kopfstütze dient oder der Unterarm die Stirn bedeckt.

²⁶⁶ Amedeo Modigliani, *Großer Akt*, 1917, Öl auf Leinwand, 72,4 x 116,4 cm, New York, Museum of Modern Art (Stiftung Mrs. Simon Guggenheim).

ebenso wie der gesamte Leib in steiler Draufsicht wiedergegeben und nicht von der Seite²⁶⁷. Ihren rechten Arm hat die Liegende bei Castelli weit nach hinten ausgestreckt. Von ihm sind nur der Oberarm und die überdehnte Achselhöhle zu sehen, während der Ellbogen, der Unterarm und die Hand jenseits des Bildausschnitts verschwinden. Dieser Armhaltung entspricht in etwa das Gemälde von Modigliani in der Stuttgarter Staatsgalerie²⁶⁸, wobei wir dort aus wieder erhöhter Perspektive auf den Frauenakt blicken, wohingegen uns Castelli seine Liegende von der Seite präsentiert. Wachen Blickes ist der Kopf der Figur auf der Stuttgarter Fassung dem Betrachter frontal entgegengerichtet, während er auf den Darstellungen von Castelli bei geschlossenen Augen wie im Tiefschlaf lediglich im halben Profil zu sehen ist. Allerdings ist auf der Stuttgarter Fassung bei Modigliani zu beobachten, daß die Wange sacht den Schulteransatz des Oberarms berührt – gerade so, wie es auch auf den Gemälden Abb. 328 und Abb. 329 von Luciano Castelli zu sehen ist.

Es zeigt sich, daß es sich bei den Darstellungen von Castelli nicht um die direkte motivische Übernahme eines einzelnen Vorbildes handelt, sondern um eine generelle figurentypologische Annäherung an die liegenden Frauenakte von Modigliani aus dem Jahr 1917. Es finden sich drei bis vier verschiedene Vorbilder, an denen Castelli sich orientiert haben könnte. Größte Freiheit räumte er sich dabei für die gestalterische Behandlung des Hintergrunds seiner Bilder ein. Auf keiner Darstellung von Modigliani findet sich ein Pendant zur Gestaltung der Liegefläche und des Hintergrunds, in deren Umgebung Castelli seine Liegende plazierte. Das Bett ist bei Modigliani meist deutlich als solches zu erkennen, zumindest durch seine hellere Farbigkeit stark von der dahinter aufragenden Wand zu unterscheiden. Am Kopfende befindet sich ein oft grün, zuweilen elfenbeinfarben gemaltes Kissen, das die Schultern und den Kopf der Liegenden stützt. Die einzige Abweichung von diesem Schema findet sich auf dem New Yorker Gemälde (Anm. 266), auf dem Liege und Rückwand in dem annähernd gleichen rostroten Farbton gemalt wurden, wobei sich die Liege jedoch von der Wandfläche sowohl durch den veränderten Duktus als auch dadurch unterscheidet, daß ihr zur Hälfte eine braun- und ockerfarbene Tagesdecke mit geometrischem, teils vegetabil geschwungenem Flächenmuster aufgelegt wurde. Das Kopfkissen liegt flach und erscheint in fast dem selben orange schimmernden Ocker wie der zierlich langgestreckte Frauenleib an sich. Dieser geringfügigen farblichen Differenzierung zwischen Liegefläche und Wand scheint Castelli auf seinem Gemälde *Red Girl* (Abb. 329) Rechnung zu tragen, auf dem die Liegefläche und der Hintergrund in der selben blauen Farbe wiedergegeben wurden. Sie wird durch unregelmäßig verlaufende, annähernd horizontal gelagerte schwarze Linienschwünge gebrochen, die im Hintergrund von links nach rechts leicht ansteigen, im Bereich des Bettes hingegen sacht nach unten driften, so daß wir schließlich im einen Fall – gestützt durch die von oben nach unten abnehmende Farbintensität, die als luftperspektivisch sich abzeichnende Tiefenräumlichkeit erlebt wird – den Eindruck eines weit nach hinten reichenden Himmels haben, im anderen Fall den Eindruck eines in Falten sich werfenden Lakens. Die abwechselnd mit reichlich Malmittel dünnflüssig gelichtete Farbigkeit, dann wieder nahezu deckend aufgetragene dunkle Blaufärbung trägt mit dazu bei, den Eindruck eines sich wellenden Stoffes zu verstärken.

Links oben erscheint auf *Red Girl* der durch die Umrisse der Figur und durch die Formatgrenzen des Bildes jäh überschrittene Ausschnitt einer gelben Rundform, die in Anlehnung an die Gemälde von Modigliani als gestalterisches Überbleibsel eines Kopfkissens gedeutet werden könnten. Unregelmäßig verlaufende schwarze Liniensstrukturen im Binnenbereich deuten auf eine weiche Konsistenz hin, breitere, zu schwarzen Kleinflächen verdichtete Pinsellagen markieren ein stilisiertes Pflanzenornament aus tulpenartigen Blütenkelchen und herz-

²⁶⁷ Amedeo Modigliani, *Liegender Akt mit offenen Armen*, 1917, Öl auf Leinwand, 60 x 92 cm, Mailand, Slg. Gianni Mattioli.

förmig geschwungenen Blättern. Durch diese vegetabile Strukturen wirkt die gelbe Fläche allerdings zugleich auch wie ein übergroß am Himmel prangender Vollmond, der durch das Gestrüpp einer monumentalen Pflanze hindurchscheint, neben die sich die junge Frau unter freiem Himmel zum Schlaf gelegt hat. Ein oberhalb des Kopfes gezeigtes Kissen ist auf den Gemälden von Modigliani aus dem Jahr 1917 nicht zu sehen, stattdessen jedoch an entsprechender Stelle auf den Gemälden von 1918 und 1919 links oben ein zur Seite geschobener Vorhang²⁶⁹. Möglicherweise bezieht sich die gelbe Fläche links oben bei Castelli auf eben jenen bei Modigliani ange deuteten Vorhang, der in diesem Fall als vegetabil gemusterte Gardine zu deuten wäre. Motivisch indifferent verhält sich auf *Red Girl* auch ein bisher unerwähnt gebliebenes Detail, das sich unterhalb der rechten Achsel der Bildfigur befindet: ein senkrecht nach unten verlaufender dunkelblauer Keil, der partiell von einer schwarzen Kontur umgeben ist. Dieser Keil wirkt wie eine mandelförmige Öffnung, die sich zwischen zwei Knöpfen auftut und dort die Füllung des Kopfkissens zu erkennen gibt. Seinem motivischen Ursprung nach handelt es sich hierbei jedoch um eine Schattenzone, die sich unterhalb des Armes auch bei Modigliani in Gestalt einer verdichteten Pinselführung abzeichnet (Anm. 269). Desgleichen könnte sie als gestalterisches Rudiment des Kopfkissens gedeutet werden, wie es unter dem Rücken der Liegenden in Stuttgart als Keil hervorspitzt (Anm. 268). Gerade an solchen vermeintlich nebensächlichen ikonographischen Indifferenzen zeigt sich, daß – von der Schlafenden an sich abgesehen – die letzten motivischen Zusammenhänge des Bildes von Castelli (und damit seine Deutungsmöglichkeiten) durchaus ambivalent geblieben sind.

Auch auf *Yellow Girl - Naked Love* (Abb. 328) findet sich eine mandelförmige Öffnung des Kissenbezuges, unter dem das Inlett hervorscheint, diesmal jedoch am oberen Bildrand in der Mitte und in Dunkelblau gegenüber dem jetzt in Rot wiedergegebenen Kissen farblich differenziert. Die Dunkelfärbung der Spannöffnung der Knopfleiste suggeriert ein schattiges Darunter, so daß jetzt deutlicher als auf *Red Girl* zu erkennen ist, daß es sich bei dieser Öffnung tatsächlich um den klaffenden Überzug eines prall gefüllten Kissens handelt.

Die Liegende an sich ist bei Castelli auf beiden Gemälden identisch. Es handelt sich jeweils um die Darstellung einer bildflächenparallel auf dem Rücken liegende junge Frau mit halblangen schwarzen Haaren, die ihre Arme hinter den Kopf geradeaus gestreckt hat. Während ihr rechter Arm oberhalb des Ellbogens über den unteren seitlichen Bildrand hinwegragt, verschwindet ihr linker Arm hinter der Silhouette der in leichter Draufsicht von der Seite gesehenen Figur. Als Ruhende hat sie ihren Kopf mit den geschlossenen Augen in Richtung des Betrachters zur Seite genommen. Ihr Antlitz wirkt entspannt und so, als wäre sie in tiefen Schlaf gefallen. Die Stirn reicht dabei fast bis an den linken Bildrand, wobei die auf das Kissen fallenden Deckhaare über die Formatgrenze hinausragen. Die Beine der Figur sind leicht gegrätscht, so daß die eben noch innerhalb des Bildes gezeigten Oberschenkel einander fast berühren, sich in ihrem weiteren Verlauf jedoch zum rechten Bildrand hin öffnen und dort im Bereich der Oberschenkel von der Formatgrenze überschritten werden. So erscheint die Figur lediglich mit ihrem Rumpf und dem Gesicht innerhalb des Bildgevierts, während ihre Gliedmaße jenseits der Formatgrenzen verschwinden. Die Figur wird – und dies gilt für beide Gemälde gleichermaßen – infolge des eng gefaßten Bildausschnitts zum Torso verkürzt.

Oberhalb und unterhalb der Figur bleiben jeweils nur schmale Zonen für die farbliche Gestaltung des Hintergrunds, der motivisch gleichermaßen indifferent ausgefallen ist. Auf *Red Girl* (Abb. 329) vermutet man einen blauen Himmel über der blauen Liegefläche. Es entsteht der Eindruck, als befände sich die Figur im Freien unter nächtlichem Himmel. Die gelbe Farbfläche gerät in der sternklaren Sommernacht zum Vollmond, das schwarze

²⁶⁸ Amedeo Modigliani, *Akt mit weißem Kissen*, 1917, Öl auf Leinwand, 60 x 92 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

Pflanzenornament zu einem schattig davor sich schiebenden Geäst. Da die Liegefläche in dem selben Blau ausgeführt wurde wie der vermeintliche Himmel, sie überdies ähnlich gewellte, schwarze Linienstrukturen aufweist, gewinnt die Figur etwas Schwebendes, das sie wie im Schlaf erscheinen läßt oder wie im Zustand der Trance. Der vibrierende Kontrast vom Blau des Hintergrunds zu dem hellen, ins Orangefarbene changierenden Rot der Figur bringt die Komposition förmlich zum Schwingen und bestätigt den Eindruck der Diesseitsentrücktheit der Bildfigur. Die Bemalung ihres Leibes erfolgte weitestgehend monochrom. Abschattierungen oder Aufhellungen, die ihrem Körper Volumen und Eigengewicht verleihen könnten, fehlen. Die Liegefläche weist an den Randzonen der Figur gleichfalls keine Dunkelfärbungen auf, vielmehr wird sie – ganz im Gegenteil – zu den Umrißlinien des Rumpfes hin eher heller, so daß die Figur nicht wirklich auf dem Bett zu liegen, sondern darüber zu schweben scheint. Orientierte sich Modigliani mit der Orangefärbung seiner Liegenden zumindest annäherungsweise am natürlichen Inkarnat einer menschlichen Figur und deutete er in zarten Abstufungen dunklere Schattenzonen und lichtbeschienene Partien an, verzichtete Castelli auf solche naturalistische Andeutungen vollends.

Weniger schwebend als auf *Red Girl* ist die Liegende in *Yellow Girl - Naked Love* (Abb. 328) aufgefaßt. Sie scheint mit dem ganzen Gewicht ihres Körpers auf dem Bett zu liegen, worauf der rote Schatten auf der gelben Liegefläche entlang der Umrisse der Figur ebenso hindeutet wie die ins Ockerfarbene überspielende Abdunklung der seitlichen Schattenzonen des Rumpfes und des Beckens. Etwas uneinheitlich erscheint die Dunkelfärbung der Oberschenkel, doch wirken auch sie infolge der farblichen Abstufungen voluminös und körpergewichtig. Den genannten Abschattierungen stehen farbliche Aussparungen der grundierten Leinwand gegenüber, die insbesondere entlang der oberen Umrisse der Figur auszumachen sind und dem Betrachter suggerieren, ein von oben auf die Figur treffendes Licht bräche sich auf der Oberfläche ihres Leibes in den Bereichen der lichtzugewandten Partien. Die Liegende wirkt plastisch und gegenwärtig, keineswegs den physikalischen Gesetzen der natürlichen Welt entzogen und schwebend.

Die Gestaltung des Hintergrunds verhält sich auf *Yellow Girl* gegenüber dem Gemälde *Red Girl* etwas komplizierter. Die Liegefläche an sich scheint, wie am unteren Bildrand der eher flächig beruhigten Grundierung zu entnehmen ist, von einem etwas dunkleren Gelb zu sein als die Figur selbst. In der unmittelbaren Nähe zur Bildfigur wird das Bett mit kräftigem Rot in malerischer Wucht abgeschattiert – ohne fließende Übergänge und abrupt, brachial geradezu und mit breitem Pinsel. Dabei handelt es sich um das gleiche Rot, mit dem das große Kissen ausgeführt wurde, in dem die Liegende mit der Last ihres Körpers versinkt. Auch oberhalb der Figur erscheint dieses Rot entlang der Silhouette des Bauches. Allerdings wird es dort von einem dunklen, fast schwarz schimmernden Pariserblau unterlegt, das entlang des oberen Umrisses der Liegenden von dem gleichen Gelb hinterfangen wird, das innerhalb der Figur und entlang des unteren Bildrands zu sehen ist. Dieses Gelb erscheint jedoch nur an wenigen Stellen wirklich rein. Meist wurde es mit dem dunklen Pariserblau zu einem giftig leuchtenden Grün vermischt, welches das Gemälde entlang des oberen Bildrands rechts außen abschließt. Obschon das Gelb des Hintergrunds oben identisch ist mit dem des Vordergrunds am unteren Bildrand, erinnert es im Hintergrund wegen seiner nach oben zunehmenden Vermischung mit dem dunklen Pariserblau an die eindrucksvollen Lichtspiele eines wolkenverhangenen Abendhimmels mit hinter dem Horizont verschwindender Sonne. Finstere Nacht schlägt sich über die im Freien zur Ruhe sich begebende Liegende.

Anders als Modigliani, der seine Frauenakte in bildflächenparallel abgeriegelten Interieurs darstellte, verzichtete Castelli bei seinen Gemälden auf die Wiedergabe eines wie auch immer gearteten Innenraumes und um-

²⁶⁹ Z. B. Amedeo Modigliani, *Liegender Akt mit dem rechten Arm unter dem Kopf*, 1918, Öl auf Leinwand, 72 x 116 cm, Rom, Gallerie Nazionale d'Arte.

gab er seine Figur stattdessen mit motivisch indifferent gebliebenen, an eine freilandschaftliche Umgebung erinnernden Farbspielen, die ihrer tiefenperspektivischen Erscheinungswirkungen wegen der Darstellung von Giorgione mit ihrem landschaftlichen Hintergrund näher stehen als den Gemälden von Modigliani mit ihren ungliederten Wandflächen. Ein weiterer Unterschied der Gemälde von Castelli zu den Darstellungen von Modigliani liegt im monumentalen Bildformat. Die Bilder von Castelli sind etwa doppelt so groß wie die von Modigliani. Damit übertreffen sie sogar die ikonographisch verwandten Darstellungen von Giorgione und Tizian und selbst die *Olympia* von Manet, die in natürlicher Lebensgröße wiedergegeben wurden. Durch ihre großen Proportionen erhalten die Liegenden bei Castelli den Anschein von gigantischen, übermenschlichen, in diesem Sinne göttlichen Bildfiguren, so daß man – in Anlehnung an die Gemälde von Giorgione und Tizian – diese Darstellungen durchaus als moderne Variationen über das Thema der *Schlafenden Venus* interpretieren kann.

Die Bildfigur, die Castelli auf seinen Gemälden präsentiert, ist von makellosem Körperbau. Ihre Bauchdecke ist flach, die Brüste sind straff, dabei nicht zu üppig geraten und trotz der unvoreilhaften Liegeposition dennoch wohl geformt, die Hüften eher schmal, die Oberschenkel prall, doch keineswegs fettleibig. Das zeitgenössische Schönheitsideal einer großen, schlanken, sportlich durchtrainierten Frau kommt hier ebenso zur Geltung wie bei Giorgione der damals moderne Typus einer mit leichtem Bauchansatz ausgestatteten Schönen oder wie bei Modigliani das einer Frau mit fülligen Brüsten und ausladendem Becken. Die bei Castelli sich durch die rückwärts ausgestreckten Arme ergebende gedehnte Position der Liegenden unterstreicht ihre idealen Proportionen und verleiht ihr eine sinnliche, ja erotische Erscheinungswirkung. Entspannt und ungekünstelt bietet die Bildfigur dem Betrachter ihren nackten Körper dar. Entspannt wirkt auch ihr Gesicht. Die Augenlider sind geschlossen, die wulstigen Lippen ruhen sacht auf einander. In eleganten Schwüngen wölben sich die schwarzen, dicht gewachsenen Brauen über die Stirn, die fleischige Nase wurde in ihrer skizzenhaften Andeutung dezent zurückgenommen. Die individuellen Formen des Gesichts lassen darauf schließen, daß Castelli nicht nach der Vorlage der Gemälde von Modigliani gearbeitet hat, sondern nach einem eigenen Modell, das er wie bei einem *Tableau vivant* eine Körperhaltung hat einnehmen lassen, die den Liegenden auf den Gemälden von Modigliani entspricht. So sind die Gemälde von Castelli nicht nur ikonographische Paraphrasen über die Liegenden bei Modigliani, sondern zugleich auch individualisierte Darstellungen einer idealtypisch und dem aktuellen Zeitgeschmack zugleich entsprechenden jungen Frau, die nach der ikonographischen Tradition von Giorgione und Tizian als moderne Venus zu verstehen ist.

Je genauer man die Darstellungen von Castelli mit denen von Modigliani vergleicht, desto deutlicher werden ihre Unterschiede. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Gemälde *Gelber Modigliani* (Abb. 277), das sich nicht auf eine bestimmte Arbeit von Modigliani bezieht, sondern als figurentypologische Annäherung an seine Frauenakte zu verstehen ist. Dieses Gemälde zeigt erneut eine von der Seite gesehene liegende Frau, deren Kopf mit seinen schwarzen, glatten, kurz geschnittenen Haaren vom linken Bildrand überschritten wird und deren Oberschenkel über den rechten bzw. unteren Bildrand hinausragen. Anders jedoch als auf den beiden früheren Bildern ist die Liegende hier nicht als Schlafende mit geschlossenen Augen wiedergegeben, sondern schaut sie wachen Blickes dem Betrachter entgegen. Anders auch als auf den zuvor genannten Bildern liegt sie nicht bildparallel flach auf dem Rücken, sondern mit dem Betrachter zugewendetem Körper auf der Seite. Dabei durchmißt sie den Bildraum in einer fast diagonalen Anordnung. Der Neigungswinkel der Bildfigur, deren einen Pol der Kopf und seine schwarzen Haare, deren anderer Pol der Schoß mit seiner gleichfalls schwarzen Behaarung bildet, entspricht in etwa dem der Liegenden bei Modigliani, wie er ihn auf seinen Gemälden von 1917 als Körperachse verwendete. Auch die Körperhaltung, die Castelli der Liegenden hier verliehen hat, ist der Körperhal-

tung der Liegenden bei Modigliani durchaus vergleichbar. Allerdings verläuft bei Castelli die Hauptachse der Bildfigur nicht gradlinig, sondern in sich gebrochen, wobei sich ihr Oberkörper beinahe in der Waagerechten befindet, während der untere Teil der Figur etwa in Höhe des Bauchnabels abknickt und diagonal der rechten unteren Bildecke zustrebt. Bei Modigliani ist ein ähnlich gebrochener Verlauf der Körperachse zu beobachten, doch verhält sich die Richtungsänderung dort meist weniger augenfällig und liegt die Bruchstelle etwas tiefer. Auch findet sich bei Modigliani ein ähnlicher Richtungswechsel der Perspektive wie auf dem Gemälde von Luciano Castelli: Der Kopf ist – obschon in die Waagerechte genommen – streng von vorne zu sehen, der Oberkörper im halben Profil nach oben und das Becken wieder unmittelbar von vorne. Was bei Modigliani hingegen nicht anzutreffen ist, ist die gespreizte Position der Oberschenkel, mit der die Bildfigur dem Betrachter ostentativ den Blick auf ihre nackte Scham gewährt.

Deutlich abweichend von den liegenden Frauen auf den Bildern von Amedeo Modigliani nehmen sich auf dem Gemälde von Castelli zwei weitere motivische Details aus: die unterhalb der Brüste auf die obere Bauchdecke gelegte linke Hand der Figur und die teilweise Bedeckung ihres Leibes mit einem in hellblauer Ölkreide skizzierten, über dem Bauchnabel gerafften weißen Laken. Beide Motive gibt es auf den Darstellungen liegender Frauenakte bei Modigliani nicht, wohl aber – wenngleich in anderem motivischem Zusammenhang – auf seinen Darstellungen sitzender, manchmal auch stehender Frauen von 1917 und 1918, so daß man auf den Gedanken kommen könnte, Castelli habe das von Modigliani behandelte Thema einer sitzenden oder stehenden Aktfigur von der Aufrechten in die Horizontale übertragen. Doch dem ist nicht so, und man kommt zu dem Schluß, daß es für das Gemälde *Gelber Modigliani* definitiv kein direktes Vorbild bei Modigliani gibt. Mit seiner auf Papier ausgeführten Darstellung hat Castelli begonnen, sich von den Motiven Modiglianis zu lösen. Weitere Darstellungen liegender Frauenakte aus den Jahren 1983 und 1984 sollten sich gegenüber den Gemälden von Amedeo Modigliani noch stärker verselbständigen. Die 1984 entstandene Arbeit *Girl* (Abb. 282) beispielsweise deutet kaum noch darauf hin, daß die eng von den Formatgrenzen überschrittene Figur mit ihrem motivisch ausgespart gebliebenen, alleine durch unterschiedliche Farbgebung differenzierten, dabei flächig aufgefaßten Hintergrund ikonographietypologisch ebenfalls auf die liegenden Frauenakte von Modigliani aus dem Jahr 1917 zurückzuführen ist.

Schon die erste Beschäftigung von Luciano Castelli mit dem Motiv des liegenden Frauenaktes, das er nach dem Vorbild der Gemälde von Amedeo Modigliani von seiner damaligen Freundin Birgit Hoffmeister nachstellen ließ (Abb. 326 f), oder solche Bilder wie *Rebecca* (Abb. 330), die sich motivisch auf die Gemälde *Red Girl* (Abb. 329) und *Yellow Girl - Naked Love* (Abb. 328) beziehen, geben zu erkennen, daß Castelli von Anfang an dazu tendierte, die bei Modigliani gefundenen Motive mit eigenen Modellen zu besetzen. Darin zeigt sich das Bestreben des Künstlers, das fremde Ursprungsmotiv authentisch erlebte Wirklichkeit werden zu lassen und nach den Erfahrungen aus dieser erlebten Wirklichkeit in eigenständige Bilder zu transponieren. Dabei waren die Gemälde von Modigliani – anders als die fotografischen Ablichtungen von Helmut Newton, Pierre Molinier oder Robert Mapplethorpe – keine unmittelbar als Modellersatz fungierende motivische Vorlagen, sondern motivische Anregungen, die der Künstler mit eigenen Modellen nachstellte, wobei sowohl er selbst mit entsprechenden Vorgaben als auch die von ihm in Anspruch genommenen Modelle eigenständige körpersprachliche Ausdrucksformen gefunden haben, durch die sich die motivischen Abweichungen gegenüber den Gemälden von Modigliani schließlich begründen und rechtfertigen zugleich. Wie sehr sich die Ursprungsmotive von Modigliani bei Castelli verselbständigen konnten, zeigt unter anderem das Gemälde *Rosa Akt* (Abb. 230), das sich als Weiterentwicklung des Gemäldes *Gelber Modigliani* versteht, wobei die Figur mit leicht veränderter Körperhaltung aus

der liegenden Position in die Aufrechte übertragen wurde. Der Umgang Castellis mit den Gemälden von Modigliani als motivische Bildvorlagen war völlig anders als der Umgang des Künstlers mit fotografischen Motivvorlagen. Fotografien waren für Castelli nur bedingt veränderliche motivische Gegebenheiten. Die Gemälde von Modigliani hingegen waren für ihn motivische Anregungen. Castelli nahm sie zum Anlaß, mit eigenen Modellen an entsprechenden Themen zu arbeiten, um auf diese Weise schließlich zu völlig neuen, dabei weitestgehend eigenständig entwickelten Bildern zu gelangen. Der Vorbildcharakter der Gemälde von Amedeo Modigliani war für das Œuvre von Luciano Castelli also von völlig anderer Qualität als die fotografischen Ablichtungen von Helmut Newton, Pierre Molinier oder Robert Mapplethorpe.

4.2.5 Willem de Kooning

Als sich Castelli 1984 erstmals mit den Möglichkeiten der Abstraktion befaßte, stieß er auch auf die Arbeiten von Willem de Kooning (1904-1997), einem der bedeutendsten Vertreter des *Abstrakten Expressionismus*, dessen Werke – entgegen ihrer stilbegrifflichen Zuordnung – oft ins Gegenständliche überspielen und insbesondere die Darstellung der menschlichen Figur zum Thema haben. Einen Schwerpunkt bildete für de Kooning das Motiv der weiblichen Figur, mit der er sich seit Ende der 30er Jahre bis zu seinem Tod immer wieder aufs neue beschäftigte²⁷⁰. Auch im Fall der Bilder von de Kooning verhielt es sich allerdings nicht so, daß sich Castelli mit seinen Darstellungen auf bestimmte Werke seines Œuvres bezog, sondern er sich – und darin war er noch weiter von seinem Vorbild entfernt als mit seinen Darstellungen nach Gemälden von Amedeo Modigliani – eher allgemein an dessen Stilsprache orientierte. So lassen sich keine konkreten Werke de Koonings benennen, nach denen als motivische Vorlagen Castelli seine Gemälde schuf, sondern finden sich lediglich gewisse ikonographische Verwandtschaften. In diesem Sinn sind die Darstellungen von Castelli nicht als Paraphrasen und schon gar nicht als Kopien von Willem de Kooning zu bezeichnen, sondern bestenfalls als motivische Variationen.

Mit seinen Annäherungen an das Thema der Darstellung weiblicher Aktfiguren reflektierte Castelli eines der zentralen Motive im Œuvre von de Kooning und zugleich diejenigen Bilder, die für dessen Gesamtwerk am typischsten sind. Was Castelli an den Frauenbildern von de Kooning interessierte, war ihr gestisch bewegter, die Grenzen der Erkennbarkeit überschreitender gestalterischer Ausdruck. Methodisch war de Kooning ganz ähnlich vorgegangen wie er selbst. Er umriß seine Figuren mit schwarzen, bisweilen auch bunten, in schwungvollen Zügen mit dem Pinsel, mit Pastellkreiden oder mit Kohle ausgeführten Konturen und füllte die Binnenbereiche farbig oder mit diversen Weiß- und Grautönen aus. Anders jedoch als Castelli überarbeitete de Kooning seine Kompositionen immer wieder aufs neue. Permanent modifizierte er die Umrisse der Figuren und ihre Farbwerte, schließlich den gesamten Ausdruck eines Gemäldes, so daß nach sechs, sieben oder mehr Übermalungen am Ende ein völlig anderes Bild entstanden ist, als ursprünglich vorgesehen war²⁷¹. Die Farbschichten liegen teils deckend, teils transparent übereinander, und nicht selten haben die Gemälde von Willem de Kooning eine beachtliche Dicke.

²⁷⁰ Paul Cummings, Jörn Merkert und Claire Stoullig, *Willem de Kooning. Retrospektive. Zeichnungen Gemälde Skulpturen*, München 1984 und Judith Zilczer, *Willem de Kooning. From the Hirshhorn Museum Collection*, Washington D.C. 1993.

²⁷¹ Marla Prather (Hrsg.), *Willem de Kooning. Paintings*, Washington und London 1995, S.128 f.

Wiewohl Castelli mit der Schichtenmalerei durch seine Aquarellbilder vertraut gewesen ist, übernahm er von de Kooning nicht dessen pastose Malweise, sondern paraphrasierte er die manchmal zu fratzenhaften Wesen mutierten Figuren auf riesigen Pinselzeichnungen *alla prima* (Abb. 974). Die aus etwa zwölf Bildern bestehende Serie zeigt zwei neben einander stehende, oft gegenseitig ihre Arme sich auf die Schultern legende, manchmal aber auch in tänzerischen Ausdrucksbewegungen umherhüpfende und wild gestikulierende nackte Frauen mit großen Augen und weit aufgerissenem Mund. *2 Frauen* heißen diese Bilder bisweilen, oft aber auch *Crying Girls*, was zum Ausdruck bringt, daß es sich bei diesen Darstellungen um die Abbildung zweier verzweifelter oder vor Wut schreiender junger Frauen handelt, was für Castelli ein ganz außergewöhnliches Thema ist und deutlich den Einfluß der Bilder von Willem de Kooning zu erkennen gibt. Auch hat sich Castelli durch de Kooning zu einer stark vom Impetus des Gestischen getragenen Pinselführung anregen lassen. Keine plastische Modellierungen und keine Licht-Schatten-Behandlungen tragen zur körperbaulichen Differenzierung der Bildfiguren bei, und doch wirken sie infolge der wechselnden Breiten der Konturen, die ihren Leibern eine Folge von Höhlungen und Wölbungen verleiht, keineswegs flach. Nicht selten erfolgte der Farbauftrag mit halbtrockenem Pinsel, so daß den Figuren dieser Bilder eine nur latente Präsenz zu eigen ist. Umgeben werden sie von scheinbar willkürlich aufs Papier gebrachten abstrakten Pinselzügen, deren nervöse Rhythmen ihre seelische Befindlichkeit seismographisch reflektieren. Auch hier dominiert die expressive Ausdruckskraft der Linie. Flächige Verdichtungen gibt es dabei ebensowenig wie in den Binnenbereichen der Figuren selbst.

Ausgeführt wurden diese Darstellungen auf monumentalen Plakatpapieren, die ehemals in sich gefaltet und zu einem kompakten Bündel zusammengelegt gewesen sind. Die harten Falzkanten, die sich dabei ergeben haben, blieben auch im entblätterten Zustand erhalten und zeichnen sich als farbig ausgespart gebliebene Vertiefungen ab, die die Bildfläche als Raster überziehen. So handelt es sich bei diesen Arbeiten um stark vom Material getragene Werke, die in der gestalterischen Schlichtheit und in der Grobheit, mit der sie ausgeführt wurden, zugleich aber auch in ihrer Materialhaftigkeit über einen hohen expressiven Ausdruckswert verfügen. Manche Bilder zeigen gelbe oder blaue Akzente, die sie am Ende noch eindringlicher erscheinen lassen als die alleine in Schwarz auf Weiß ausgeführten Darstellungen.

Von gestalterisch etwas anderer Art sind die 1986 entstandenen Darstellungen *Two Girls* (Abb. 975). Dort wurde der breite, mit schwarzer Farbe getränkte Pinsel durch bunte Ölkreiden ersetzt, mit denen die Umrisse der im Vordergrund dem Betrachter frontal gegenüber gezeigten Frauen und einige krakelig darüber gelegte abstrakte Rhythmen ausgeführt wurden. Lediglich im Bereich der Oberschenkel und der Brüste sind einige mit breitem Pinsel ausgeführte Strukturen zu erkennen, die von den stilisierten Köpfen in dunklem Weinrot ausgehen und sich von dort in halb trocken über die Leiber geführten Schwunglinien rhythmisch verselbständigen. Mit ihrem gestisch bewegten Duktus und in ihrer lapidaren Skizzenhaftigkeit haben sich diese Darstellungen gestalterisch noch weiter von der figürlichen Gegenständlichkeit entfernt als es auf den 1984 geschaffenen Bildern der Fall gewesen ist. Sie weisen einen hohen Abstraktionsgrad auf und geben ihre figürlichen Motivzusammenhänge am ehesten in den Rundungen der Brüste, der prallen Oberschenkel und in den stilisierten Köpfen zu erkennen. Insgesamt hat sich die Gestaltung dieser Bilder als dynamischer Eigenwert so sehr verselbständigt, daß die Aktfiguren an sich beinahe nur noch wie eine Formgelegenheit erscheinen. So ist Castelli mit diesen Darstellungen der Stilsprache von Willem de Kooning ziemlich nahe gekommen, wenngleich die gestalterischen Mittel, derer er sich dabei bediente, deutlich stärker vom Impetus des Zeichnerischen getragen sind.

Die 1984 und 1986 von Castelli geschaffenen de-Kooning-Bilder definieren die neben einander stehenden Aktfiguren mit ihren aufgerissenen Mündern als schreiende oder jammernde Bildfiguren. Castelli selbst bezeich-

nete sie alternativ als *Crying Girls*. Tatsächlich weinende Frauen gibt es auf den Gemälden von Willem de Kooning zwar nicht, doch hat die Auffassung der Frauen als jammernde und wehklagende Gestalten in den verzerrten Gesichtern der Darstellungen von Willem de Kooning ihren motivischen Ursprung. Nicht inhaltlich, wohl aber ikonographisch besteht also zwischen den Gemälden von de Kooning und den Bildern von Luciano Castelli ein direkter Zusammenhang. Auf den Darstellungen von Castelli beansprucht jede der beiden Aktfiguren etwa die Hälfte des Bildes. Darin ähneln sie den Arbeiten von de Kooning, der ebenfalls jeder Figur jeweils eine Bildhälfte zugewiesen hat. Auf den Bildern beider Künstler befinden sich die Figuren im unmittelbaren Vordergrund, tiefenräumliche Entfaltungen des Bildraums gibt es bei beiden nicht. Auch bleibt bei beiden Künstlern die gemeinsame Standfläche der abgebildeten Figuren entweder völlig ausgespart oder aber sie wurde gestalterisch verunklärt. Wenngleich man bei de Kooning zuweilen einige Schwierigkeiten hat, den Hintergrund in seiner gegenständlichen Bedeutung zu identifizieren, besteht doch kein Zweifel darüber, daß seine Figuren vor einer etwas weiter hinten gelegenen räumlichen Umgebung Position bezogen haben, während die Figuren auf den Bildern von Castelli unmittelbar hinter ihrem Rücken von einer rhythmisch aufgelösten abstrakten Gestaltung hinterfangen werden – von Pinselrhythmen im übrigen, die sich in ihrem Duktus und in ihren Farbwerten kaum von denen der Figuren unterscheiden. Der bei de Kooning gegebene Abstand zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen den Figuren selbst und ihrer räumlichen Umgebung, wurde bei Castelli auf ein Minimum reduziert, bisweilen gar vollständig aufgelöst. Beiden indes, de Kooning und Castelli gleichermaßen, war daran gelegen, den figürlichen Zusammenhang der betreffenden Bilder zu erhalten. Abstraktion war für beide Maler gleichbedeutend mit einer zwar bewegungsrhythmisch verselbständigten, doch stets vom Gegenständlichen abgeleiteten und dabei ausdrucksstark bewegten Gestaltung.

Bereits auf früheren Gemälden zeigte Castelli eine gewisse Affinität zu den Darstellungen des abstrakten Expressionismus – erstmals 1978, etwa auf dem Porträt *Irene* mit den gestisch bewegten, von Rinnsalen und Klecksen begleiteten Weißhöhlungen der Haube, der Lederjacke und des Hintergrunds (Abb. 115), ferner 1979 in den Doppelbildnissen *Luciano Salomé* (z. B. Abb. 715) sowie in den dynamisch verselbständigten, dabei vom Gegenständlichen befreiten Hintergrundgestaltungen zahlreicher Bilder aus der ersten Hälfte der 80er Jahre (z. B. Abb. 224 oder Abb. 336). Selbst dann, wenn sich die Gestaltungen des Hintergrunds am Gegenständlichen orientieren – auf den *Japanischen Selbstportraits* beispielsweise (z. B. Abb. 760) oder auf etwa den Hommagen an *Molinier* (Abb. 811 ff) –, wirken sie auf den Betrachter ohne Kenntnis der ursprünglichen Motivzusammenhänge ebenfalls wie eine spontan hervorgebrachte gestische Ausdrucksmalerei. In aller Regel beschränkten sich die expressiven, meist linear strukturierten Gestaltungselemente auf den Gemälden von Castelli auf den Bereich des Hintergrunds. Im Rahmen seiner Beschäftigung mit den Bildern von Willem de Kooning fand er indes auch für die Figuren selbst zu einer gestisch rhythmisierten Darstellungsweise, die sich sowohl in der Pinselführung als auch koloristisch kaum oder nur unwesentlich von den linearen Strukturen des Hintergrunds unterscheiden. Einige gestalterische Neigungen zu den Ausdrucksformen der Malerei des abstrakten Expressionismus waren bei Castelli also durchaus vorhanden, so daß es nicht überrascht, daß er während seiner Beschäftigung mit den Werken anderer Künstler gerade auch auf die Vertreter dieser Stilrichtung gestoßen ist. Der Farbkleckse und Rinnsale auf vielen seiner Gemälden wegen hätte man vermuten können, Castelli hätte sich dem Œuvre von Jackson Pollock zuwenden sollen, doch selbst bei seinen Experimenten mit den Möglichkeiten der Abstraktion war ihm stets an einer dinglichen Begründung seiner Kompositionen gelegen. Willem de Kooning erwies sich mit seiner gegenständlich geleiteten, dabei in aller Regel figürlich gestützten Ausdrucksmalerei in diesem Zusammenhang als das geeignetere Vorbild.

Trotz der gestalterischen Affinitäten von Luciano Castelli zur Malerei des abstrakten Expressionismus blieb die 1984 erfolgte und 1986 fortgesetzte Beschäftigung des Künstlers mit den Bildern von Willem de Kooning für sein weiteres Schaffen, ohne größere Folgen. Weder im Motivischen noch im Gestalterischen fanden Castellis de-Kooning-Bilder eine unmittelbare Nachfolge. Und doch ist auf den Gemälden von Castelli aus dem weiteren Verlauf des Jahres 1984 eine gegenüber der Zeit *vor* seiner Beschäftigung mit de Kooning stärker bewegte Pinselführung zu beobachten. Gab es vorher immer wieder flüchtig beruhigte oder gar monochrom ausgemalte Hintergründe, beispielsweise in den 1983 entstandenen Arbeiten *Gelber Modigliani* (Abb. 277), *Liegende Frau* (Abb. 229) oder *Two Black Boys* (Abb. 617), finden sich anschließend derlei gemessene Hintergrundgestaltungen nur noch vergleichsweise selten, und wenn, dann wurden die Hintergründe entweder in verschiedene Farbzonen aufgeteilt (z. B. Abb. 282) oder durch lineare Pinsel- oder Kreidestrukturen gebrochen (z. B. Abb. 202). In ihrer Pinselführung deutlich bewegt verhalten sich auch die Bilder der 1984/85 entstandenen Serie *Venise* (z. B. Abb. 850 oder Abb. 857). Erst 1985 kam es wieder zu bewegungsrhythmisch gemäßigteren Arbeiten, etwa auf einem der letzten Bilder der Reihe *Venise* (z. B. Abb. 253) oder auf einigen Arbeiten der Serie *Piratin Fu* (z. B. Abb. 381). Von entscheidendem Einfluß war die Beschäftigung von Luciano Castelli mit den Werken von Willem de Kooning auf die 1984 entstandene Serie *Sonnenblumen* (Abb. 1094 ff), die im Kapitel 4.4 ausführlicher besprochen werden. Dabei zeigt sich der stilistische Zusammenhang der Sonnenblumenbilder mit den de Kooning-Bildern allerdings nicht auf den 1984 entstandenen Darstellungen, sondern auf denen von 1986, die meist mit bunten Ölkreiden ausgeführt wurden und sowohl im Hinblick auf das kompositorische Grundgerüst als auch im Duktus deutliche Ähnlichkeiten mit den 1984 entstandenen Sonnenblumen aufweisen. In diesem Sinne war der direkte bzw. der abgeleitete Einfluß der Bilder von Willem de Kooning auf das Œuvre von Luciano Castelli von größerer Bedeutung, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

4.2.6 Comment te dire adieu

Nach der de Kooning-Reihe von 1984 hatte sich für Luciano Castelli, von der Fortsetzung dieses Themas 1986 abgesehen, die Rezeption der Werke anderer Künstler fürs erste erschöpft. Während der nächsten zwei Jahre arbeitete Castelli unabhängig von Fremdeinflüssen an eigenen motivischen Erfindungen und entwickelte er selbständig eine individuelle Bildsprache, deren Motive sich aus seinen privaten Erlebnissen und den daran sich entzündenden Phantasien ergeben haben. So entstanden unter dem Eindruck seines Venedigaufenthalts bald die ersten *Venise*-Bilder oder anlässlich seiner Reise auf die Philippinen zahlreiche Porträts asiatischer Männer und Frauen und die Bilder aus der Reihe *Piratin Fu*. Es entstanden aber auch weitere Frauenbilder, mit denen Castelli seinen eigenen erotischen Phantasien nachhing, sowie eine Reihe von Selbstbildnissen, die ihn in diversen exotischen oder historischen Rollen zeigen. 1986 entdeckte Castelli den Motivkreis des Chinesischen. Überdies variierte er immer wieder aufs neue bereits früher entwickelte Bildmotive, etwa seine Selbstdarstellung als *Roter Teufel* (Abb. 938), neuerliche Bilder seiner selbst an der Seite von Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere* (z. B. Abb. 873 ff) oder weitere Selbstdarstellungen nach Fotos von Piere Molinier (z. B. Abb. 818 ff).

Unterbrochen wurde diese motivische Eigenständigkeit 1985 durch den Tod zweier bedeutender Künstlerpersönlichkeiten, denen Castelli anlässlich ihres Ablebens mit einigen Bildern seine Referenz erwies: Marc Chagall und Meret Oppenheim.

4.2.6.1 Marc Chagall

Am 29. März 1985 starb Marc Chagall. Der 1887 in Rußland geborene Maler und Graphiker lebte seit 1922 in Frankreich (in Paris zunächst, später in Saint-Paul-de-Vence) und entwickelte dort einen individuellen expressionistischen Mal- und Zeichenstil. Die Themen seiner Bilder waren von der russischen Volkskunst und von religiösen Motiven beherrscht, die er mit mystischen, traumgesichtigen und bedeutungslastigen Symbolen durchwirkte. Anfänglich unter dem Einfluß der Impressionisten, bald unter dem der Fauves und der Kubisten entwickelte Chagall eine eigene Stilsprache, die ihn auf der ganzen Welt berühmt gemacht hat. Seine bevorzugten Themen waren die jüdische Mystik, das bäuerliche Leben in Rußland, die Zirkuswelt, Blumen und Tiere, Liebespaare immer wieder. Was zwischen den Weltkriegen eine revolutionäre Erneuerung der Bildsprache der Moderne bedeutete, verflachte später allerdings zum poetischen Bildidyll, das unter ambitionierten Laien oft größeren Anklang fand als unter den Kennern des avantgardistischen Kunstgeschehens. Mit seinen schier unzählig reproduzierten Gemälden erlangte Chagall während der 70er und 80er Jahre eine so große Popularität, daß die Nachricht seines Todes in der Bevölkerung eine große Betroffenheit auslöste, die auch an Luciano Castelli nicht spurlos vorüberging. Mit einer kleinen Reihe von Darstellungen, auf der er sich zwar nicht so sehr stilistisch, jedoch motivisch an die Bildsprache von Chagall anlehnte, gedachte er dieses einstmals so bedeutenden Meisters. Ende März und Anfang April 1985 schuf Castelli unter dem Eindruck der Todesnachricht seines Künstlerkollegen vier Bilder mit den Titeln *Chagall/Hommage* (Abb. 976) und *Adieu Chagall* (Abb. 977-979).

Auf *Chagall/Hommage* (Abb. 976) kombinierte Castelli den schräg von der Seite gesehenen Kopf eines durch die Palette und einige Pinsel am unteren Bildrand als Maler gekennzeichneten jungen Mannes mit der ins Profil nach rechts gewendeten Darstellung der Büste einer Ziege. Als Vorbild dazu diente ihm das von Chagall 1946 geschaffene *Selbstbildnis mit Wanduhr*, in dessen Zentrum sich der Künstler als jugendlicher Maler mit langem Haar vor dem Gemälde einer Kreuzigung porträtierte²⁷². Identisch mit dem Umriß seines Oberkörpers wächst dem Brustbildnis wie eine zweite Haut eine rote Ziege aus dem Jackett, deren Hals dem Hals des Malers parallel verläuft und deren Kopf sich unmittelbar vor seinem eigenen, jünglingshaft idealisierten, dennoch ernst dreinblickenden Gesicht befindet. In seiner Rechten hält er eine über den unteren Bildrand reichende Palette mit feinen Pinseln, vor ihm – am rechten Bildrand dargestellt und von diesem ebenfalls überschritten – befindet sich auf einer Staffelei das Gemälde einer Kreuzigung. Am linken Bildrand ist eine verdorrte Zimmerpflanze mit bräunlich verfärbten Blättern zu sehen. Über dem Selbstporträt und der Ziege gleitet scheinbar schwerelos eine mit menschlichen Armen geflügelte Pendeluhr durch den Raum. Die Szene wirkt wie eine geheimnisvolle Vision. Traum und Wirklichkeit verschwistern sich zu einer surrealen Gesamtheit.

Die symbolische Bedeutung dieses Gemäldes steht im Zusammenhang mit dem Tod von Chagalls Frau Bella (gest. 1944), nach deren Ableben der Maler für geraume Zeit kaum mehr zu arbeiten in der Lage war. Die Pendeluhr versinnbildlicht die Vergänglichkeit alles Zeitlichen, das Bildnis des Gekreuzigten versteht sich als Zeichen des Todes und des irdischen Leids, das Chagall an seiner eigenen Seele erfahren mußte. Auch das vertrocknete Geäst am linken Bildrand ist im Sinne eines memento mori als Vanitassymbol zu begreifen.

All diese direkten Todes- und Vergänglichkeitssymbole – die Pendeluhr, das Kreuzigungsgemälde, die verdorrte Zimmerpflanze – blieben auf der Darstellung *Chagall/Hommage* motivisch ausgespart. Stattdessen konzentrierte sich Castelli ganz auf die im Zentrum des Gemäldes von Chagall gezeigte Selbstdarstellung des Künstlers und die mit seinem jugendlichen Brustbildnis verwachsene, bei Chagall in leuchtendem Rot wiederge-

²⁷² Marc Chagall, *Selbstbildnis mit Wanduhr*, 1946, Öl auf Leinwand, 86 x 70,5 cm, Privatbesitz.

gebene Ziege. Deren inhaltliche Bedeutung ist nicht ganz klar. Meist symbolisiert sie die erotischen Triebkräfte dessen, dem sie als Attribut beigegeben wurde. Dieser Bedeutungszusammenhang mag dem außenstehenden Betrachter für ein Trauerbild unschicklich erscheinen, war vom Künstler jedoch schonungslos ehrlich gemeint: Chagall vermißte in Bella nicht nur seine Lebensgefährtin, seine Haushälterin und Köchin sozusagen, sein Modell und seine Muse gleichermaßen, sondern auch und gerade das Objekt seiner Begierden. Bei aller Trauer, mit der er seiner Geliebten gedachte, fühlte er sich, obschon er damals bereits fast sechzig Jahre alt gewesen ist, zu jung, um mit seinem Liebesleben abzuschließen. Aus diesem Empfinden heraus verlieh er seinem Selbstbildnis jene jugendlichen Züge, die mit dem wirklichen Äußeren des Künstlers nur wenig zu tun hatten. Es handelt sich bei Chagalls *Selbstbildnis mit Wanduhr* nicht um ein aktuelles Individualbildnis im herkömmlichen Sinne und um die porträtgenaue Erfassung der charakteristischen Züge seines Gesichts, auch nicht um ein rekonstruiertes Porträt, das sich an das tatsächliche Äußere des Künstlers in seinen früheren Jahren anlehnt, sondern um ein subjektives Selbstbildnis, das die innere Gestimmtheit, das aktuelle Selbstempfinden, die Selbstinterpretation des Künstlers anschaulich macht. 1952 sollte Chagall tatsächlich ein zweites Mal heiraten. Auf dem Gemälde von 1946 jedoch, zwei Jahre nach Bellas Tod, zeigte er sich als vereinsamter, von Todessymbolen umgebener, mit seinen Sehnsüchten und in seiner Trauer alleine gelassener Künstler, der seinen Schmerz durch das Malen religiöser Bilder zu überwinden versucht. Daß sich Castelli bei seiner Hommage an Chagall motivisch ausgerechnet auf dessen *Selbstbildnis mit Wanduhr* bezog, auf jenes Gemälde also, auf dem sich der Künstler selbst mit seiner Situation als Trauernder auseinandersetzte, zeugt von einem tiefen Verständnis für das Œuvre von Marc Chagall und dessen biographische Zusammenhänge. Als Chagall gestorben war, machte sich Castelli dessen Motivwelt zu eigen, um ihm auf diese Weise ein ganz persönliches Denkmal zu setzen.

Auf *Chagall/Hommage* (Abb. 976) beschränkte sich Castelli motivisch auf die Darstellung des Malerkopfes und der Ziege aus dem Gemälde *Selbstbildnis mit Wanduhr*. Die Büste des jünglingshaft idealisierten Mannes wird dabei von den Umrissen der Ziege und vom linken seitlichen Bildrand überschritten, so daß sie wie ein natürlicher Ausschnitt wirkt und keineswegs so, als wäre sie im selben Körper mit der Ziege verwachsen. Gegenüber dem *Selbstbildnis mit Wanduhr* veränderte Castelli auch die Haltung des Kopfes, die Blickrichtung und das Haar des jungen Mannes. Das in glatten Strähnen über die Schultern fallende, fast in der Mitte gescheitelte lange Haar aus dem Gemälde von Chagall wurde von Castelli zu einer überwiegend nach hinten gekämmten, seitlich der Stirn lockig strähnigen Schwungfrisur umgeformt, die bis über den linken Bildrand reicht. Chagall wie Castelli zeigen das Gesicht des Malers im Dreiviertelprofil nach rechts, so daß bei Castelli auch das linke Auge der Bildfigur mit seinen Wimpern angedeutet ist. Dies wäre auch auf dem Bildnis von Chagall der Fall, fiele das Haar dort nicht so steil über die linke Stirnhälfte herab und würde das Auge nicht durch den Hinterkopf der Ziege, die bei Castelli etwas kleiner proportioniert und tiefer angesetzt wurde, überschritten. Das bei Chagall melancholisch gesenkte Haupt wurde bei Castelli beinahe in die Aufrechte genommen, der bei Chagall auf den Betrachter gerichtete Blick verliert sich bei Castelli jenseits des Bildausschnitts in der Ferne. Das poetisch verklärte Hier und Jetzt bei Chagall, die Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst und seiner persönlichen Situation, wendet sich bei Castelli in eine Beschäftigung der Bildperson mit dem Jenseits, das freilich nicht nur ein motivisches Außerhalb bedeutet, sondern gleichermaßen ein geistiges Jenseits: das Jenseits des Lebens und dieser Welt, das Reich des Todes.

Ähnlich wie das Porträt des jungen Mannes, ist auch die Ziege als Büste wiedergegeben. Ihre Fragmentierung ergab sich jedoch nicht durch motivische Überschneidung oder durch das Hinwegreichen über die Formatgrenzen des Bildes hinaus, vielmehr wurde sie jetzt gestalterisch vom Leib getrennt und unterhalb ihres Halses

nach Art der geschlossenen Formen des Kubismus und der gekurvten Enden antiker Büsten durch einen Segmentbogen begrenzt. Mit dieser scheinbar nebensächlichen, im Zusammenhang mit der Funktion des vorliegenden Bildes als Hommage für Chagall und seine Kunst jedoch durchaus bedeutsamen Anspielung an die Formensprache des Kubismus bezog sich Castelli, dem diese charakteristische Art der motivischen Fragmentierung einer Bildfigur bis dahin fremd gewesen ist, auf eine jener Kunstrichtungen, die Chagall in seinen jungen Jahren nicht unwesentlich beeinflussten, wenngleich sie ihn damals zu anderen Ergebnissen führte, als es Castelli hier zeigt. Der sich konkav einschwingende, nach oben hin konisch sich verjüngende Hals der Ziege wird im Bereich der Halsgrube vom unteren Bildrand überschritten, so daß auch deren Büste nicht vollständig auf dem Bild zu sehen ist, sondern virtuell in den Realraum des Betrachters reicht. Das Gesicht dieses Tieres, das bei Castelli ebenso wie bei Chagall lediglich mit seinen über der Stirn aus der Schädelplatte wachsenden Hörnern, nicht aber mit den seitlich befindlichen Ohren ausgestattet wurde, läuft bei Castelli sehr viel spitzer zu als bei Chagall und erinnert damit eher an die Silhouette einer Gazelle oder eines Rehs als an die einer Ziege im allgemeinen und der Ziegen auf den Bildern von Marc Chagall im besonderen.

Vor der Ziege befindet sich, gleichfalls am unteren Bildrand als nur sparsam mit schwarzer Kreide skizzierte Umrißzeichnung wiedergegeben, eine bei Chagall längsrechteckig geformte, alleine an ihren Ecken gerundete, bei Castelli indes oval geschwungen wiedergegebene Palette, durch deren Daumenloch drei schmale Pinsel mit gelb, grün und dunkelblau gefärbten Borsten geschoben wurden. Erkennt man auf dem Gemälde von Chagall den durch die Öffnung gesteckten Daumen des vor der Leinwand stehenden Malers wieder, so wird die Palette auf dem Bild von Castelli von keiner Hand gehalten. Sie scheint nicht das Handwerkszeug des aktiven Malers zu sein, sondern wurde der Ziege als Attribut beigegeben. In diesem Sinne ist die Ziege bei Castelli nicht etwa als Symbol der erotischen Triebkräfte zu deuten, sondern sie steht als jenes Tier, das Chagall neben Fischen und Hähnen am häufigsten darstellte, stellvertretend für dessen Tierdarstellungen überhaupt, ja stellvertretend für sein gesamtes künstlerisches Œuvre. Bei Castelli gehören Palette und Ziege zusammen, wobei die Palette das Handwerkszeug des Künstlers symbolisiert und die Ziege sein Werk. Bei Chagall indes gehören Palette und Maler zusammen. Dort ist die Ziege das Attribut des Malers und steht stellvertretend für seine erotischen Triebkräfte. So fand Castelli trotz aller Nähe zu dem Motiv im Zentrum des Gemäldes *Selbstbildnis mit Wanduhr* von Chagall zu einer inhaltlich veränderten Aussage. Aus dem Selbstbildnis Chagalls als melancholisch mit Todesdingen umgebener jugendlicher Trauernder wurde bei Castelli das Porträt eines jenseitsgerichteten Künstlers, dessen Werk durch eines seiner Hauptmotive, die Ziege, allegorisch repräsentiert wird.

Stilistisch blieb Castelli mehr seinen eigenen Gestaltungsmitteln treu, als daß er sich an der Malweise von Mark Chagall orientiert hätte, wenngleich unschwer zu übersehen ist, daß einige formale Kennzeichen der Arbeiten Chagalls auf der Darstellung von Castelli durchaus ihren Niederschlag gefunden haben. Am markantesten ist die Umrandung der Büsten entlang ihrer Umrisse und die lineare Erfassung der Binnenstrukturen. Bei Chagall erfolgte sie – und dies gilt nicht nur für sein *Selbstbildnis mit Wanduhr* – meist mit schwarzer Ölfarbe, in die er, noch ehe die Farbe auf der Leinwand getrocknet war, bisweilen so mit einem Bleistift oder mit umgedrehtem Pinsel kratzte, daß das Weiß der Leinwand hindurchschimmert. Castelli führte die Umrisse seiner Büsten zwar nicht mit schwarzer, jedoch mit schwarz schimmernder dunkelblauer Ölkreide aus (Pariserblau) und nutzte diese Umrißzeichnung als Vorzeichnung, die er anschließend dünnflüssig mit Ölfarbe bemalte. Die lineare Umrißbildung ist für Castelli bereits seit den späten 70er Jahren charakteristisch geworden und entwickelte sich aus der Gepflogenheit des Künstlers, nach fotografischen Vorlagen zu arbeiten, deren Motive er durch die Zeichnung ihrer Umrisse und der wichtigsten Binnenstrukturen erfaßte, um sie anschließend in ihren Binnenbereichen auszu-

malen. Die augenscheinliche gestalterische Nähe der als Vorzeichnung entstandenen Umrisse bei Castelli zu dem für Chagall charakteristisch gewordenen Umrißlinienstil ergab sich also quasi natürlich aus der stilistischen Entwicklung der Gestaltungsmittel bei Castelli selbst, wenngleich dieser Umrißstil hier, auf der Hommage an Chagall, ganz bewußt auch als stilistische Reminiszenz an dessen Bildsprache eingesetzt wurde. Diese These bestätigt auch die Kompaktheit der Zeichnung, die bei Castelli sonst eher dazu diente, die Silhouetten der Bildgegenstände zu definieren und dadurch den Bewegungsfluß der Malerei in einer gegenständlichen Bindung zu halten. Auf *Chagall/Hommage* hingegen ist die Umrißzeichnung selbst zu einem eigenständigen Gestaltungsmittel geworden. Mit dunkler Farbe umgrenzt sie in breiten Linien und in durchgehenden Zügen die geschlossene Form des Gesichts des Malers und der Büste der Ziege, gerade so, wie Chagall seine Bildgegenstände ebenfalls meist mit geschlossenen Umrisse streng silhouettierte. Nicht immer umgrenzte Chagall seine Bildelemente auch mit einer schwarzen oder dunklen Kontur, doch gerade auf seinen reifen und auf seinen späten Werken entwickelte auch er die Tendenz zur geschlossenen, dunkel gefärbten Umrandung seiner Bildelemente, wobei allerdings die Kompaktheit der Linie sich gerade in seinen letzten Jahren zusehends aufzulösen begonnen hat und durch gestrichelte oder punktierte Rhythmen ersetzt wurde. Auf diese Entwicklung nahm Castelli jedoch keinen Bezug. Vielmehr behielt er die Schwarzumrandung der Figuren in jener Art bei, in der sie von Chagall auf seinem *Selbstbildnis mit Wanduhr* zum Einsatz gebracht wurde und wie man ihr verschiedentlich auch im Bereich der Druckgraphik begegnen kann, an deren Erscheinungsästhetik Castelli hier durchaus anknüpft.

In der farblichen Behandlung seiner Hommage orientierte sich Castelli deutlich an dem Gemälde von Chagall. Dieser gab die Ziege in einem feurigen Zinnoberrot wieder, das Inkarnat seines Selbstbildnisses in kräftigem Türkis, die Haare in dunklem, zuweilen ins Schwarze überspielendem Blau. Der Hintergrund wurde um den Kopf des Malers herum – und nur von diesem Bereich, den schließlich auch das Bild von Castelli betreffen wird, soll hier die Rede sein – mit verschieden hellen Blauwerten, die bald ins Türkisfarbene, bald ins Violette und ins Bräunliche changieren, ausgestaltet. Diese farblichen Dispositionen behielt Castelli auf seiner Darstellung in etwa bei: Die Ziege erscheint ebenfalls rot, nicht gar so leuchtend allerdings, sondern infolge des dünnflüssigen Farbauftrags das Weiß des Papiers transparent hervorschimern lassend und in einem von blauen Farbspuren durchwirkten Karmin. Dabei stammen die blauen Farbspuren von der eingangs mit Ölkreide ausgeführten Umrißzeichnung ab, deren in Fett gebundene Pigmente sich mit dem verwendeten Malmittel verbunden haben und die rote Farbe an manchen Stellen ins Violette überspielen lassen. Zugleich – und das ist das Entscheidende an dieser unmittelbar auf dem Papier zustande gekommenen Spontanmischung – verleihen die blauen Farbspuren des Inkarnats der Ziege dem an und für sich warmen Rot eine kalte Erscheinungswirkung, die alleine durch eine breite, jedoch nicht allzu lang gestreckte gelbe Pinsellinie gemildert wird, die sich ihrerseits hinter dem rechten Kopfnickermuskel der Büste befindet. Ihre farbkompositorische Entsprechung findet diese gelbe Pinsellinie im oberen Bereich des rechten Auges der Ziege. Dort markieren zwei schmale Kurzlinien, die mit den Wimpern des oberen und des unteren Augenlids in Zusammenhang zu stehen scheinen, das mandelförmig sich zuspitzende Augenäußere. Wirkte die Gelbfärbung im Bereich des Halses infolge ihrer Nachbarschaft zu dem dort vergleichsweise rein erscheinenden, kaum von blauen Farbspuren durchwirkten Karmin als warmer Farbton, so wurde das Gelb im Bereich des Auges unmittelbar auf den Umrißlinien angesetzt. Dadurch ergab sich, ähnlich wie bei der Rotfärbung des Inkarnats, eine partielle Vermischung der flüssigen Ölfarbe mit den Pigmenten der dunkelblauen Ölkreide, so daß die Kurzlinien nun entlang ihrer Innenkanten jene charakteristische, ins Olivgrüne überspielende Dunkelfärbung erhielten. Lediglich in den oberen Bereichen der beiden gelben Kurzlinien,

dort, wo sie das Rot des Inkarnats knapp überlagern, changiert das Gelb ins Orangefarbene und erhält es eine eher milde Erscheinungswirkung.

Insgesamt wurde die Farbe im Binnenbereich der Ziege ausgesprochen locker aufgetragen. Skizzenhaft bedeckt sie das Weiß des Papiers, das an vielen Stellen deutlich zutage tritt. Mit reichlich Malmittel verflüssigt, wurde die Farbe so dünnflüssig aufgetragen, daß sich jede einzelne Pinselbewegung ablesen läßt. Der Pinsel folgte dabei überwiegend den Umrissen der Ziege und ihren binnengliedernden Strukturen – der bis zu den Ohren reichenden Wangenlinie ebenso wie der Kopfnickerlinie im Bereich des Halses und dem fischblasenartig konturierten rechten Auge. Die farbliche Gestaltung des Menschengesichts erfolgte demgegenüber deutlich kompakter. Lediglich an wenigen Stellen – im Bereich der Oberlippe und des rechten Auges, ansatzweise auch entlang der Kinnlinie – blitzt das weiße Papier hervor. Ansonsten schimmert es nur indirekt durch das transparente Inkarnat hindurch. Anders verhält es sich in der Region des Halses und des oberen Brustbereichs der Büste. Dort triumphiert die weiße Malfläche über die halb trocken zu Papier gebrachten Pinselschwünge. Die Farbe des Inkarnats geht nicht auf das *Selbstbildnis mit Wanduhr* von Chagall zurück, dessen Selbstporträt in Türkis und Ultramarin ausgeführt wurde, sondern bezieht sich als werkübergreifendes Zitat auf eine der Lieblingsfarben von Chagall, die auf beinahe jedem seiner Gemälde an irgendeiner Stelle zu sehen ist: ein bald ins Olivfarbene, bald ins Bräunliche changierendes, manchmal auch türkis schimmerndes Grün. Bei Castelli ergab sich dieser Ton durch die Vermischung von Gelb und Pariserblau. Überdies wurde er teilweise mit lichtem Türkis und mit dunklerem Grau durchwirkt. An anderen Stellen wurde dem Inkarnat etwas Gelb beigegefügt, so daß es gelegentlich in ein lichtiges Ocker überspielt. Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß die Farbe in mehreren Schichten aufgetragen wurde, was ansonsten auf den Bildern von Castelli gegen Mitte der 80er Jahre eher die Ausnahme gewesen ist. Im Bereich der Haare liegen über der schwarzblauen Umrißzeichnung nur wenige Pinselschläge, die überwiegend mit dünnflüssigem Ultramarin, in der Gegend der Schläfe auch mit olivgrauer Farbe ausgeführt wurden. Die rhythmisch geschwungenen Pinselbewegungen scheinen dabei ausgesprochen eilig ausgeführt worden zu sein und bedecken das weiße Papier nur rudimentär mit Farbe. Auf diese Weise stehen sie in einer optischen Korrespondenz zu den gleichfalls nur sparsam eingesetzten Pinselzügen in der Region des Halses und des oberen Brustausschnitts, so daß die linke Hälfte der Porträtbüste mit deren hinteren Bereichen eher skizzenhaft erscheint, während das Gesicht an sich als Zentrum des Bildes ausgesprochen malerisch wirkt.

Der Hintergrund, der auf dem Gemälde von Chagall oberhalb des Kopfes in hellen Blau- und Flidertönen ausgeführt wurde, wurde auch bei Castelli hellblau akzentuiert. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein flächig aufgetragenes, mit Weiß vermisches Ultramarin, sondern um ein stark verflüssigtes Cyan, das die Büste des Malers und der Ziege in geschwungenen Linien von mittlerer Breite umgibt. Auch entlang der rechten Formatgrenze ist dieses helle Cyan zu sehen – etwas schmaler allerdings und in senkrecht gezogenen Linien. Die verbliebenen Freiflächen wurden abschließend mit dunkelgrauen, teilweise ins Olivgrüne changierenden und damit auf das Inkarnat der Büste des jungen Mannes bezugnehmenden, oben links indes tatsächlich schwarzen, dicht neben einander gelegten Pinselrhythmen ausgefüllt, daß sie sich dort zu einer unregelmäßig geformten Kleinfläche verdichten, deren vertikale Bewegungsstruktur schließlich unten links ihre gestalterische Antwort in einem nach oben sich verjüngenden Keil findet. Auch auf dem Chagall-Gemälde gibt es im linken unteren Eck eine allerdings nicht schwarze, sondern dunkelbraune, ins Blauviolette überspielende Keilform, die sich dort allerdings gegenstandsgebunden als Negativbereich zwischen der Silhouette des Oberkörpers des Malers und der linken unteren Ecke des Bildformats ergeben hat. Auch für die dunkle Gestaltung des Hintergrunds im oberen Bereich des rechten Bildrandes, insbesondere zwischen den Hörnern der Ziege, findet sich bei Chagall eine farbkomp-

sitorische Entsprechung, wobei – auch hier gibt es eine leichte Abweichung gegenüber dem Vorbild – auf dem *Selbstbildnis mit Wanduhr* die gleichfalls dunkelgraue Hintergrundfarbe eher ins Blauviolette changiert, während sie bei Castelli an dieser Stelle ins Olivgrüne überspielt. Mit der links unten gezeigten, hier nicht gegenständlich, sondern vor allem farbkompositorisch begründeten Keilform auf der Darstellung von Luciano Castelli korrespondiert die in dunklem Pariserblau fast schwarz wiedergegebene Ziegennase rechts unten. Die partielle Schwarzfärbung der Palette und der kurze, zwischen Hals und Schnauze im Hintergrund vertikal angedeutete, infolge der raschen Bewegungsausführung wie versehentlich aufs Bild geratene Pinselzug verklammern optisch diese beiden rechts und links angesiedelten unteren Pole und schaffen infolge der Schwerlastigkeit dunkler Farben in deren Zusammenspiel zugleich eine visuelle Basis, auf der die Komposition des Bildes tektonisch aufbaut.

Der deutlichste Unterschied zwischen Castellis *Chagall/Hommage* und dem *Selbstbildnis mit Wanduhr* von Chagall liegt jedoch nicht so sehr im Kolorit, das sich durchaus als farbgestalterische Ableitung des Vorbildes versteht, sondern vor allem im Stilistischen. Die Malerei von Castelli ist sehr viel lockerer als die von Chagall, skizzenhafter dabei, grober zugleich. Die Farbe wurde nicht akribisch auf den Malgrund aufgetragen, fein getupft und in ihren Valeurs nuanciert, sondern sie wurde in temperamentvollen Pinselbewegungen rasch aufs Papier gebracht, wo sie sich teilweise mit den vorher ausgeführten Partien, insbesondere jedoch mit der anfangs gesetzten dunkelblauen Umrißzeichnung wie zufällig vermischte. Auch Chagall trug seine Farben manchmal lasierend auf, mit reichlich Malmittel vermischt, so daß die Leinwand unter den transparent übereinandergeschichteten Farben hindurchschimmert. Dies geschah jedoch meist nur im Hintergrund, während die Motive im Vordergrund – auf dem *Selbstbildnis mit Wanduhr* das Selbstporträt und die Büste der Ziege – in aller Regel pastös ausgeführt wurden. Castelli hingegen malte keinen einzigen Bildbereich seiner Hommage wirklich flächendeckend zu, wenngleich sich mit jener gegenüber den anderen Bildteilen verdichteten Pinselstruktur im Bereich des Gesichts des Malers eine ähnliche Differenzierung der Gestaltungsart andeutet wie auf dem Gemälde von Chagall. Diese Differenzierung bezieht sich jedoch nicht auf den Kontrast von lasierend versus viskos, sondern auf den von kompakt verdichtet versus zeichnerisch aufgelöst. Gerade im Bereich des Halses der Malerbüste und ihrer Haare würde man eher von einer Pinselzeichnung sprechen müssen als von einer „malerisch“ ausgeführten Malerei, während in der Region des Gesichts dieser Büste sehr wohl von einer zwar dünnflüssig aufgetragenen, doch das Papier beinahe vollständig zudeckenden Pinselmalerei die Rede sein kann. So begab sich Castelli mit seiner *Chagall/Hommage* erneut auf jene bereits mehrfach beobachtete Gradwanderung zwischen Zeichnung und Malerei, die letzten Endes offen läßt, ob es sich bei der betreffenden Darstellung um eine farblich akzentuierte Pinselzeichnung handelt oder um eine in graphische Strukturen aufgelöste Malerei. Tatsache ist, daß Castelli beide Elemente – Zeichnung und Malerei – miteinander kombinierte, indem er die eingangs ausgeführte Umrißzeichnung sowohl in ihren Binnenbereichen als auch außerhalb grob mit dem Pinsel teils zeichnerisch, teils malerisch überarbeitete. Dabei bediente er sich auf dem kleinen Bild relativ breiter und überwiegend langborstiger Pinsel, während Chagall für seine Gemälde eher schmale und kurzhaarige Borstenpinsel bevorzugte. Es zeigt sich, daß Castelli sowohl in der Wahl seiner gestalterischen Mittel als auch stilistisch keineswegs beabsichtigte, sich an die charakteristischen Darstellungsweisen von Chagall anzulehnen, sondern daß er das im *Selbstbildnis mit Wanduhr* gefundene Motiv in seine ihm eigene Gestaltungsweise überführen wollte. Die Hommage an Marc Chagall war für Castelli eine Übersetzung der Selbstdarstellung Chagalls als jugendlicher Trauernder in seine eigene Bildsprache.

Auf seiner zweiten Hommage, der er den Titel *Adieu Chagall* gegeben hat, ging Castelli dazu über, das Ursprungsmotiv einer menschlichen Büste nebst Ziegenkopf mit einem seiner eigenen Themen zu kombinieren

(Abb. 977). Dabei wurde das bei Chagall gezeigte Malerporträt durch das Brustbildnis einer im Profil nach rechts gesehenen jungen Frau ersetzt, deren figürlicher Typus Castelli auf solchen Arbeiten wie *Two black Nudes* (Abb. 312) oder *Philippinen Girl* (Abb. 387) auf dem Gebiet des exotischen Frauenbildes entwickelte. Auf *Adieu Chagall* handelt es sich dabei um das Brustporträt einer jungen Afrikanerin mit kurzen Haaren, die das Gesicht bildeinwärts ins strenge Profil gewendet hat, während ihr entblößter Oberkörper mit seinen wohlgeformten Brüsten im halben Profil nach rechts zu sehen ist. Ähnlich, wie auf Chagalls *Selbstbildnis mit Wanduhr* die Ziege mit dem Maler einen gemeinsamen Oberkörper hat, scheint sie auch hier aus dem Oberkörper der exotischen Nackten herauszuwachsen. Allerdings entsteigt die Ziege der Menschenfigur nicht als eine Art zweite Haut, sondern überlagern sich die beiden Büsten gegenseitig. Dabei wurde die Ziege lediglich in den jenseits der Frauen gelegenen Binnenbereichen mit zinnoberroter Farbe ausgemalt, so daß sie trotz der motivischen Durchdringung perspektivisch als hinter der Afrikanerin befindlich wahrgenommen wird, wodurch sich die räumlichen Verhältnisse gegenüber dem bei Chagall gezeigten Ursprungsmotiv, auf dem sich die Ziege vor dem Selbstbildnis des Malers zu befinden scheint, geradezu ins Gegenteil gewendet haben.

Außer der Ziege, dem von Chagall wohl am häufigsten dargestellten Tier, erinnert nur noch die motivische Überlappung an die Ikonographie dieses Künstlers. Auf den Bildern von Castelli hingegen war eine transparente gegenseitige Durchdringung der einzelnen Bildgegenstände bis dahin noch nicht zu beobachten. Die hier gezeigte motivische Überlappung unterscheidet sich von den 1984 entstandenen *Toscana/Landschaften*, die nach der Art eines surrealistischen Vexierbildes zwei verschiedene Motive in einem zeigen (z. B. Abb. 355), dadurch, daß sie nicht die gleichen Formen in zweierlei Lesarten mit unterschiedlichen Themen assoziiert – im Falle der Serie *Toscana/Landschaft* eine zypressenbewachsene Hügellandschaft und die rundlich geformten Brüste einer nackten Frau zugleich –, sondern daß sie zwei verschiedene Bildgegenstände sich motivisch gegenseitig durchdringen läßt. Dabei nehmen dieses und die weiteren Chagall-Bilder von 1985 zwei Gestaltungsprinzipien vorweg, die ab 1993 auf den *Revolving Paintings* (vgl. hierzu Abb. 437 ff) zur Methode erhoben werden sollten: das Prinzip der motivischen Überlappung solcher in akkumulierter Simultaneität wiedergegebener Bildelemente (hier die Büste der Ziege, das Brustbildnis einer nackten Frau und am unteren Bildrand die Palette mit den durchgesteckten farbgetränkten Pinseln) und das Prinzip der durcheinander geratenen Ansichten einzelner Bildgegenstände, das zwar noch nicht auf der Hommage Abb. 977, wohl aber auf den Darstellungen Abb. 978 und Abb. 979 mit den bald in der Aufrechten gezeigten, bald auf der Seite liegenden und bald auf dem Kopf stehenden Einzelmotiven erstmals zur Anwendung gebracht wurde.

Auf den beiden letzten Bildern, die Castelli im Gedenken an Chagall geschaffen hat, ist eine gegenseitige Durchdringung der Bildmotive nicht zu beobachten. Auch bediente sich Castelli dort nicht mehr eines bestimmten Werkes von Chagall als motivischer Vorlage, sondern kombinierte er verschiedene, auf dessen Arbeiten häufig dargestellte Motive mit einander: eine schwebende Frau, umgeben von einer Ziege und einem Fisch, aus dessen Bauch eine Hand mit einem Blumenstrauß wächst (Abb. 979) bzw. eine von den Bildrändern oben und unten überschrittene Schwebende, die unten von einem Fisch mit Blumenstrauß umgeben wird, oben von einem körperlos in der Leere gleitenden Frauenkopf und links oben einem von den Bildrändern stark überschrittenen Vorhang (Abb. 978). Der Blumenstrauß ist auf beiden Darstellungen mit hellen Ölkreiden wiedergegeben. Die übrigen Motive wurden mit dunkelblauer und schwarzer Ölkreide (Abb. 978) oder mit Bleistift (Abb. 979) vorgezeichnet. Überdies wurden sie in ihren Binnenbereichen zeichnerisch strukturiert und anschließend mit Ölfarbe partiell ausgemalt – jeweils so, daß das Weiß des Malgrunds in weiten Bereichen deutlich zu sehen ist. Der Hintergrund in Abb. 979 wurde dünnflüssig mit hauchzart schimmerndem, nur zwischen der Schwebenden und der

Ziege etwas kräftiger strahlenden Rosa grob strukturiert, wobei sich die Pinselbewegungen überwiegend an den Umrissen der benachbarten Motivelemente orientieren. Der Hintergrund in Abb. 978 hingegen blieb gestalterisch weitestgehend ausgespart und erscheint beinahe vollständig weiß. Lediglich um den Blumenstrauß strahlen einige grüne Pinselspuren ab: Blattwerk, wie es scheint. Ferner gibt es zwischen der Schwebenden und dem Frauenkopf eine mit gelber Ölkreide unregelmäßig ausgeführte Zickzacklinie. Ansonsten herrscht sphärische Leere, in der die einzelnen Motive scheinbar schwerelos zu rotieren scheinen. Drehbarkeit bereitet sich vor.

Die Figur der Schwebenden hat auf beiden Bildern eine charakteristische Körperhaltung eingenommen. Ihr rechtes Bein ist gerade ausgestreckt, das linke im Bereich des Knies stark eingewinkelt, ganz so, wie es auch Chagall auf zahlreichen Arbeiten dargestellt hat. Der Fisch, dem anstelle einer Bauchflosse eine Menschenhand aus der Unterseite wächst, ist gleichfalls ein typisches, von Chagall oft variiertes Motiv, dessen Sinngelhalt sich aus der christlich-jüdischen Symbolik ableitet. Daß die Ziege, wie sie bei Castelli auf Abb. 979 zu sehen ist, eines der am häufigsten von Chagall dargestellten Tiere ist, wurde bereits erwähnt. Das Motiv der Mondscheibe über ihren Hörnern wirkt eher unspektakulär, dennoch sind auch solche kreisrunde Formen als Mond- oder Sonnenscheiben auf den Arbeiten Chagalls vielfach zu finden. Das links oben in Abb. 978 angedeutete Vorhangmotiv hat seinen ikonographischen Ursprung in solchen Gemälden, auf denen Chagall Bühnensichten oder wie auf einer Bühne handelnde Szenen darstellte. Zuweilen verselbständigte sich das Motiv des gerafften Vorhangs bei Chagall auch zu ebenfalls links oben erscheinenden abstrakten, gleichermaßen bildeinwärts schwingenden Formen oder zu gegenständlich veränderten Motiven, die eine ähnliche blickeinführende und bildbegrenzende Funktion erfüllen. Bei Castelli ist der Vorhang infolge seiner Überschneidung durch die Formatgrenzen als Bildgegenstand so stark zurückgenommen, daß er kaum noch zu erkennen ist und ebensogut mit anderen Motiven – etwa der angeschnittenen Silhouette einer Vase oder eines menschlichen Torsos – assoziiert werden könnte. Es ist interessant zu beobachten, wie intensiv sich Castelli mit den Motiven auf den Darstellungen von Chagall beschäftigt hat und wie subtil er dessen Bildgegenstände in seine eigene Kompositionen einbezog.

Eine Sonderstellung nimmt der links oben im Profil nach links gezeigte Kopf der Darstellung Abb. 978 ein. Auch bei Chagall sind manchmal solche vom Leib getrennten Köpfe zu sehen, wobei sich der zugehörige Körper allerdings meist in dessen unmittelbarer Nachbarschaft befindet. Stets – und das ist der eigentliche Kern dieser Beobachtung – ist der menschliche Körper auf den Bildern von Chagall präsent. Manchmal entwachsen dem selben Leib – wie etwa auf dem *Selbstbildnis mit Wanduhr* zu sehen – sogar gleich zwei Häupter auf einmal. Die Darstellung eines Kopfes ohne Leib indes gibt es auf seinen Werken nicht. Und doch handelt es sich bei diesem Motiv nicht um eine freie Erfindung von Castelli, sondern um eine motivische Ableitung solcher Darstellungen von Chagall, auf denen der Kopf durch die Formatgrenzen oder durch motivische Überschneidungen optisch vom Leib gelöst wurden bzw. auf denen Figuren mit abgetrennten Köpfen zu sehen sind. Diese Bilder haben Castelli zu der Darstellung eines im Nichts sich verlierenden Kopfes inspiriert. Ein wiedererkennbarer Porträtcharakter ist dem stilisierten Gesicht nicht zu eigen, doch die halblangen Haare und der traurige Gesichtsausdruck lassen darauf schließen, daß in dem hier gezeigten Kopf ohne Körper kein anderer gemeint ist als Chagall, umgeben von den charakteristischen Motiven seiner eigenen Bilder.

Beinahe scheint es, als habe Castelli auf den zuletzt genannten Bildern das Œuvre von Chagall Revue passieren lassen wollen und als habe er jene motivische Elemente in seine Kompositionen aufgenommen, die ihm nach dem Studium seiner Werke am markantesten in Erinnerung geblieben sind: die Figur einer Schwebenden, der Fisch mit dem Blumenstrauß in der Hand, die Ziege, das Vorhangmotiv, ein Kopf. Unabhängig von einer konkret zu benennenden Bildvorlage und ohne auf die symbolische Bedeutung jener teils aus der christlich-

jüdischen Ikonographie (Fisch), teils aus der Bildtradition der Ostkirche (Vorhangmotiv) und teils aus der russischen Volkskunst (die Schwebende) abgeleiteten, zuweilen auch auf individuelle Chiffren (Ziege) zurückgehenden Motive Rücksicht zu nehmen, kombinierte Castelli die für die Bildsprache von Chagall so typischen Elemente zu einem bunten Reigen. Beinahe zusammenhangslos treiben sie in einem luftleeren Raum. Sie irren sozusagen, nachdem ihr Erfinder gestorben ist, als dessen Hinterlassenschaften verloren im Nichts. Durch ihre Sinnentleerung geraten die einzelnen Motive ungeachtet ihrer ursprünglichen Bedeutung auf den Darstellungen von Chagall hier zu einer Art angesammelter Bildzitate, die stellvertretend für das bildnerische Gesamtwerk des Künstlers stehen. Wie bei einem Spiel der freien Assoziation werden hier die gängigsten Motive von Chagall zitiert, ohne ihre inhaltliche Bedeutung zu übernehmen. Darin unterscheiden sich die letzten Chagall-Hommagen von Castelli deutlich gegenüber seinen ersten Darstellungen (Abb. 976 f). Sie zeigen einen verselbständigten Umgang mit den Ursprungsmotiven, die Castelli jetzt eigenständig und neu kombinierte, um auf diese Weise der Ikonographie von Marc Chagall zu huldigen, seinen Bilderfindungen und seinen lyrischen Narrationen. Alle vier Bilder versah Castelli abschließend mit seiner Signatur und dem Schriftzug „adieu Chagall“. Dieser Abschied Castellis von Chagall ist kein pathetischer und zugleich keiner, der für die Öffentlichkeit gedacht ist, sondern ein ganz persönlicher. Und doch ist diesen Bildern bei aller Buntheit eine melancholische Grundstimmung zu eigen, die als Ausdruck von Wehmut und stiller Trauer über den Tod eines bedeutenden Künstlers zu verstehen ist.

4.2.6.2 Meret Oppenheim

Im Vergleich zu den Hommagen an Marc Chagall, die Castelli Ende März/Anfang April 1985 geschaffen hat, wirken die im November des gleichen Jahres entstandenen Porträts von Meret Oppenheim trotz ihrer doppelt so großen Bildformate beinahe unpräntiös (Abb. 980 f). Mit Meret Oppenheim, die am 15. November 1985 in Bern gestorben ist, verband Castelli eine persönliche Erinnerung. Er hatte sie im Herbst 1984, also ungefähr ein Jahr vor ihrem Tod, anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung seiner Arbeiten in der Galerie Farideh Cadot in Paris kennen gelernt, wo sie sich bei ihm darüber beklagte, als Gegenwarts Künstlerin so arg in Vergessenheit geraten zu sein. Jeder kenne ihre Pelztasse und die berühmt gewordenen Fotos von Man Ray mit ihr als Modell, doch nur wenige nähmen Notiz von ihren aktuellen Arbeiten.

1913 in Berlin als Tochter eines Landarztes geboren, verbrachte Meret Oppenheim ihre Jugend im Berner Jura und im Südschwarzwald²⁷³. 1931 trat sie in die Kunstgewerbeschule Basel ein. Doch schon nach wenigen Monaten entschied sie sich, nach Paris zu ziehen und dort als freischaffende Künstlerin zu arbeiten. In Paris machte sie die Bekanntschaft mit Alberto Giacometti und Hans Arp und geriet in den Kreis der Surrealisten um André Breton. Sie schrieb Gedichte und schuf Zeichnungen, Druckgraphiken, Collagen und Gemälde, insbesondere aber plastische Arbeiten, die aus verfremdeten Alltagsgegenständen bestanden und als Weiterentwicklung der *Ready-mades* von Marcel Duchamp zu verstehen sind. Mit diesen Gegenständen zählt Meret Oppenheim zu den wichtigsten Wegbereitern der Objektkunst.

Als ihr jüdischer Vater 1936 von Süddeutschland nach Basel emigrierte, mußte Meret Oppenheim ihren Lebensunterhalt selbst bestreiten. Sie erlernte das Restaurieren von Gemälden und war als Entwerferin für Mo-

²⁷³ Brice Curiger (Hrsg.), *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*, Zürich 1982.

deschmuck und Accessoires unter anderem bei Schirapelli und bei Rochas tätig. In dieser Zeit entstand das oben als „Pelztasse“ bezeichnete Objekt *Le déjeuner en fourrure*²⁷⁴. Ebenfalls 1936 hielt Meret Oppenheim in Basel, der neuen Heimat ihrer Eltern, ihre erste Einzelausstellung ab. Wenige Monate später ließ sie sich selbst in Basel nieder, wo sie von antisemitischen Übergriffen und von den Schrecken des Krieges verschont geblieben ist. Dort allerdings ereilte sie eine schwere psychische Krise, die beinahe 18 Jahre dauern und sie in ihrer künstlerischen Produktivität stark beeinträchtigen sollte. Trotz ihrer Depressionen besuchte Meret Oppenheim 1938-39 in Basel erneut die Kunstgewerbeschule. Sie entwarf surrealistische Möbelstücke und verdiente ihren Lebensunterhalt als Restauratorin. Zu eigenständigem künstlerischen Arbeiten war sie allerdings kaum in der Lage. Vieles stellte sie unfertig auf die Seite oder wurde von ihr aus Angst, es nicht zu Ende bringen zu können, zerstört. Schließlich begab sie sich in Psychotherapie.

Nach 1944 war Meret Oppenheim zunächst nicht mehr künstlerisch tätig. Ihre Heirat mit Wolfgang La Roche führte sie 1949 nach Bern, doch dauerte es bis 1954, ehe sie ihr Interesse am Zeichnen und am Malen wieder entdeckte und sich erneut ein Atelier einrichtete. Ab 1956 entstanden erste surrealistische Objekte. Einen ihrer wichtigsten Auftritte hatte Meret Oppenheim 1959 anlässlich der *Internationalen Surrealistenausstellung* in der Galerie Cordier in Paris, wo sie das berühmt gewordene Festmahl auf einer nackten Frau mit vergoldetem Gesicht als lebendiger Tischdekoration veranstaltete (*Festin sur le corps d'une femme nue*, 1959)²⁷⁵. Doch dieser „symbolische Kannibalismus“²⁷⁶ sorgte kaum für großes Aufsehen und führte wegen seiner „verfälschenden Durchführung“²⁷⁷ zum Bruch mit Breton und dem Kreis der Surrealisten. Von diesem Mißerfolg geschlagen, kehrte Meret Oppenheim der Performance den Rücken. Stattdessen widmete sie sich von nun an ausschließlich der Zeichnung und der Malerei. Mit den Ergebnissen ihrer Arbeit war sie allerdings nur wenig zufrieden. Noch 1971 formulierte sie, daß sie „das Gefühl habe, zu viel mehr fähig zu sein, als was ich jetzt mache“²⁷⁸. 1972 bezog sie ein neues Atelier in Paris. Doch schon einige Jahre später holte sie ihre Krise wieder ein: „Ich legte mich schlafen um 4^h nachmittags, weil ich deprimiert war, mir völlig leer vorkam und mir überlegte, ob ich wohl je wieder etwas machen könne“²⁷⁹. Diese Zweifel an der eigenen Schöpferkraft hielten sich bis in die 80er Jahre. Dennoch gab Meret Oppenheim ihren Wunsch nach künstlerischer Tätigkeit nie auf. Eines Tages kommentierte sie einen Traum mit den Worten: „Ich hoffe, daß das ein Traum ist, der einen Wiederanfang meines Schaffens bedeutet“²⁸⁰. Als Castelli Meret Oppenheim in Paris kennen lernte, war sie noch voll von dieser Hoffnung. Erfüllt indes hat sich dieser Wunsch in der kurzen Zeit, die der Künstlerin noch bleiben sollte, kaum. Bis zu ihrem Tod im November 1985 lebte sie mit gelegentlichen Zwischenaufenthalten in Paris „zurückgezogen und fast vergessen“²⁸¹ in Bern.

Als Castelli Meret Oppenheim im November 1985 porträtierte, tat er dies zwar im Gedenken an seine Begegnung mit dieser Künstlerin, doch nicht nach motivischen Erinnerungen aus diesem Zusammentreffen, sondern nach der Vorlage einer bereits 1978 von dem Düsseldorfer Fotografen Heinz Günter Mebusch geschaffenen Ablichtung²⁸². Dieses Brustbildnis wurde von Meret Oppenheim zwei Jahre später eigenhändig mit einer Scha-

²⁷⁴ Meret Oppenheim, *Déjeuner en fourrure*, 1936, Mixed media, ca. 11 x 16 x 16 cm, New York, Museum of Modern Art.

²⁷⁵ Brice Curiger, a.a.O., S. 235.

²⁷⁶ Peter Gorsen, *Die erotische Kunst zwischen Konsumtion und Politisierung*, in: Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbeck 1987, S. 141.

²⁷⁷ Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993, S. 25.

²⁷⁸ Christiane Meyer-Thoss (Hrsg.), *Meret Oppenheim. Aufzeichnungen 1928-1985. Träume*, Bern und Berlin 1986, S. 61.

²⁷⁹ Christiane Meyer-Thoss (Hrsg.), a.a.O., S. 64.

²⁸⁰ Christiane Meyer-Thoss (Hrsg.), a.a.O., S. 70.

²⁸¹ Gisela Breiting, *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt a.M. 1990, S.74.

²⁸² Hein Günter Mebusch, *Porträt Meret Oppenheim*, 1978, Schwarzweißfoto.

blone und Sprayfarbe so bearbeitet, daß man den Eindruck hat, sie sei im Gesicht tätowiert und trüge an den Ohren mit langen Federn besetzte Ohringe²⁸³. Mit ihren streng nach hinten gekämmten kurzen Haaren, der lederen Haut, dem grob gestrickten Pullover mit Streifenmuster und V-Ausschnitt, mit den drei übereinander getragenen filigranen Halsketten, vor allem jedoch mit den Federohrringen und der virtuellen Tätowierung im Gesicht wirkt sie wie eine Indianerin, die mit angehobenem, kaum merklich zur Seite genommenen Kopf stolz und selbstbewußt dem Betrachter entgegen schaut. Mit fest geschlossenen Lippen wirkt ihr Gesichtsausdruck streng und ernst. Das Licht trifft von links oben auf das Porträt, wobei sich links die helle Silhouette des Kopfes klar vor einem dunklen, motivisch unbesetzt gebliebenen Hintergrund abhebt, während sich der Umriß des Kopfes rechts im Schatten verliert. Die mit einer Schablone als Gesichtsbemalung ausgeführte Tätowierung berücksichtigt die Licht-Schatten-Verhältnisse der von links oben beleuchteten Büste, so daß der Betrachter den Eindruck hat, es handele sich bei der aufgesprühten Farbe um ornamentale Oberflächenvertiefungen, wie sie bei einigen Naturvölkern durch Schnittwunden und Brandmale als Hautschmuck geschaffen wurden. Die an ein Tiefenrelief erinnernde Erscheinungswirkung dieses Hautschmucks wurde dadurch erzielt, daß Meret Oppenheim die Farbe nicht von oben auf die schablonenbedeckte Fotografie aufsprühte, sondern schräg von der Seite. Dadurch kam es zu einer Pigmentkonzentration entlang der linken Grade des ausgeschnittenen Schablonenmusters, während sich die Sprühfarbe an den rechten Randzonen etwas lichter niederschlug.

Das Muster, das auf dem Foto in dieser Schablonentechnik über das vitale Greisengesicht gelegt wurde, berücksichtigt die natürlichen Höhlungen und Wölbungen des Kopfes. Scheinbar symmetrisch überzieht es das Gesicht. Dabei teilt eine von der Stirn bis zur Nasenspitze sich erstreckende Reihe unregelmäßig weit von einander entfernt gelegener Punkte das Antlitz in zwei Hälften. Über die Wangen erstrecken sich, den Wölbungen der Backen folgend, strahlenförmig angeordnete, leicht nach unten gewölbte und nach außen sich zunehmend verbreiternde Keilchwünge, die links im Bereich der Schläfen und der seitlichen Stirn ihre gegenläufig gebogene Entsprechung finden. Auch in der Region des Kinns erscheinen solche wie langgestreckte Fischblasen aussehende Gebilde. Seitlich der rechten Oberlippe ist ein aus dicht bei einander liegenden Punkten gebildeter Bogen zu erkennen, zwischen ihm und dem Muster auf dem Kinn eine an der oberen und unteren Längsseite eingeschwungene, links konvex gebogene, rechts gerade abgeschlossene Keilform. Rechts und links der Mitte der Stirn ist jeweils eine weitere gerundete Keilform zu sehen, die an der Außenseite von einer kurzen Punktreihe flankiert wird. Auch unterhalb der größeren Zierflächen auf der Stirn erstreckt sich jeweils eine gepunktete Reihe nach unten. Während auf der linken Stirnseite diese beinahe senkrecht ausgerichtete Reihe etwa in Höhe der Nasenwurzel abbricht, läuft sie auf der rechten Gesichtshälfte zunächst der über das Nasenbein sich fortsetzenden gepunkteten Mittelachse parallel, vorbei an der Innenseite des rechten Auges, und schwingt unterhalb des Augenlides über die rechte Wange bis hin zum obersten geschwungenen Backenkeil. Die minimale Wendung des Kopfes nach rechts bringt es mit sich, daß die beiden Gesichtshälften nicht wirklich symmetrisch gemustert wurden, sondern die linke Seite der Porträtierten infolge der perspektivischen Verkürzung weniger aufwendig zu gestalten war. Die über die Wangen sich ziehenden Keilformen sind dort zu kurzen Fischblasen verdichtet, die überdies von unten nach oben immer kleiner werden, so daß die oberste Fischblase schließlich fast nur noch als Punkt erscheint. Von den drei auf der seitlichen Stirn der rechten Gesichtshälfte gezeigten Blasenformen blieb auf der linken Stirnseite nur noch ein einziges, gleichfalls punktförmig gestrecktes Gebilde übrig. Auf der linken Gesichtshälfte ist an entsprechender Stelle das unterhalb des Mundes seitlich erscheinende, oben und unten kon-

²⁸³ Meret Oppenheim, *Portrait aux tatonages*, Juni 1980, Farblack auf Foto, Auflage: 50 Exemplare sowie drei E.A.-Abzüge, Werkverzeichnis Nr. AD 109.

kav geformte Keilmuster sogar ganz verschwunden. Kaum zu erkennen sind zwei weitere, als perspektivisch verkürztes Äquivalent zu der entlang der seitlichen Oberlippe kurvig gezogenen Punktreihe entfernt von einander gelegene Punkte, die sich kompositorisch als Fortsetzung jener von der Stirn bis zur Nasenkuppe gebildeten, gestalterisch von der Nasenkuppe bis unterhalb des Mundes unterbrochene und dort durch jene beiden Punkte fortgeführte Mittelachse erweist. Einander spiegelbildlich am ehesten entsprechend sind die beiden Ornamentformen im Kinnbereich sowie die gleichfalls aus der Schablone ausgeschnittenen Federn, welche die von Meret Oppenheim getragenen Ohrringe gestalterisch ergänzen.

Das Schablonenmuster, das in verkleinertem Maßstab auf dem Einband des Buches von Brice Curiger (Anm. 273) im Detail studiert werden kann, übernahm Castelli auf seinen nach dem *Portrait aux tatonages* als Motivvorlage angefertigten Porträts allerdings nur rudimentär. Auf *Meret Oppenheim 1* (Abb. 980) erscheinen die über die Wangen gezogenen Keile als schmale, mit einem einzigen Pinselhub aufgetragene Schwunglinien, ebenso die im Kinnbereich und auf der Stirn wiedergegebenen Muster. Die auf dem Foto wie eine Perforation mit einigem Abstand unter einander gereihten Punkte wurden bei Castelli lediglich auf der mittleren Stirn und entlang der Innenseite des rechten Auges wiedergegeben. Bemerkenswert an diesen mit dem Pinsel getupften Punkten ist allerdings, daß sie ziemlich genau an jenen Stellen sitzen, an denen sie auch auf der Motivvorlage von Meret Oppenheim zu sehen sind. Daran zeigt sich, daß sich Castelli das *Portrait aux tatonages* sehr genau angesehen hat und die reduzierte Wiedergabe der „Tätowierung“ keineswegs auf ein lediglich oberflächliches Vorlagenstudium zurückzuführen ist, sondern in dieser verminderten Form gestalterischen bzw. bildästhetischen Kriterien folgt.

Etwas detailgenauer, allerdings noch immer gegenüber dem Ursprungsmotiv deutlich vermindert, ist das Muster auf dem Bildnis *Meret Oppenheim 2* ausgefallen, auf dem das Porträt der Künstlerin in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben wurde (Abb. 981). Dort reicht die auf dem *Portrait aux tatonages* durch Punkte gebildete Mittelachse des oberen Gesichtsbereichs bereits bis zur Nase, wird aber noch immer nicht, wie es auf dem Ursprungsfoto zu sehen ist, bis zur Nasenkuppe fortgeführt. Die auf dem *Portrait aux tatonages* auf der rechten Gesichtshälfte, durch die Spiegelverkehrung bei Castelli auf der linken Gesichtshälfte seitlich der Oberlippe als Punktlinie gezeigte Wangenkante wurde zwar in gerade ausgerichtetem Verlauf wiedergegeben, doch immerhin als gepunktete Struktur, während ihre motivische Entsprechung auf *Meret Oppenheim 1* lediglich durch zwei dunkelblaue Bogenschwünge angedeutet wurden, deren annähernd horizontale Ausrichtungen deutlich von der ursprünglichen Motivvorlage abweichen. Das untere Augenlid der jetzt linken Gesichtshälfte wurde von drei entfernt liegenden Punkten umgeben – von zwei jeweils seitlich angeordneten grünen Punkten und einem unten gezeigten roten Punkt –, die motivisch zwar von der ursprünglichen Umrandung des inneren Augenwinkels abstammen, gestalterisch als formale Rudimente mit dem ursprünglichen Vorbild jedoch kaum mehr zu tun haben. Im Gegensatz dazu sind über der Augenbraue der rechten Gesichtshälfte ein hellblauer und ein als quergestreckter Umriß mit gelber Kreide umrandeter weißer Punkt zu erkennen, die auf dem *Portrait aux tatonages* auf der linken Gesichtshälfte an entsprechender Stelle zu sehen sind. Wo sich auf *Meret Oppenheim 1* seitlich der Mittelachse im Bereich der mittleren Stirn lediglich in der rechten Gesichtshälfte eine annähernd vertikal ausgerichtete, oben wie eine Öse gebogene rote und mit halbtrockenem Pinsel ausgeführte Linie befindet, welche die auf dem *Portrait aux tatonages* gezeigte Zierfläche an entsprechender Stelle andeutet, sind auf *Meret Oppenheim 2* sowohl rechts als auch links der Mittelachse solche Muster durch einfache grüne und gelbe Kreidelinien angedeutet.

Die auf *Meret Oppenheim 2* auf der rechten Gesichtshälfte gezeigten, langgezogenen Wangenlinien müßten entsprechend der seitlichen Verkehrung gegenüber der ursprünglichen Bildvorlage kürzer ausgefallen sein und in ihrer Vielzahl geringer, als es hier zu sehen ist. Tatsächlich scheinen diese Wangenbemalungen weniger von Meret Oppenheims *Portrait aux tatonages* inspiriert zu sein, als von Castellis eigenem, diesem Bildnis vorausgegangenem Porträt *Meret Oppenheim 1*, wo sich gleichfalls auf der rechten Gesichtshälfte entsprechende, dort allerdings wirklich von dem überarbeiteten Foto von Meret Oppenheim abgeleitete Äquivalente befinden. So wurde die Bemalung des Gesichts auf *Meret Oppenheim 2* ebenfalls in einer gegenüber dem motivischen Ursprungswerk reduzierten, jedoch weniger stark zurückgenommenen Form als auf *Meret Oppenheim 1* wiedergegeben. Andererseits erfand Castelli auf *Meret Oppenheim 2* einige vom *Portrait aux tatonages* abweichende Zutaten, die sich aus der spiegelbildlichen Verkehrung des Ursprungsmotivs und seiner vormals seitenentsprechenden Wiedergabe ableiten lassen. In diesem Sinne bezieht sich *Meret Oppenheim 2* hinsichtlich der Behandlung der motivischen Details auf zwei Quellen zugleich: auf das von Meret Oppenheim überarbeitete Porträtfoto von Mebusch und auf das von Castelli nach dieser verfremdeten Motivvorlage geschaffenen Bildnis *Meret Oppenheim 1*.

Der auf dem *Portrait aux tatonages* durch die Ausstanzungen der Schablone aufgesprühte Farbauftrag erfolgte mit hauchzarten Abstufungen in beinahe den gleichen schwarzweißen Valeurs, in denen die Abzüge des Fotos ausgeführt wurden. Durch die Verwendung von Sprayfarbe, die sich als feiner Nebel auf dem Foto niedergeschlagen hat, wurde sogar dessen Körnung imitiert, so daß die Überarbeitung der Ablichtung gewissermaßen mimetisch vollzogen wurde. Trotzdem ist der Unterschied zwischen dem Foto und seiner Retuschen durchaus zu erkennen, denn die schwarzen, weißen und grauen Farben des Sprühlacks sind nicht wirklich identisch mit den Werten der schwarzweißen Abzüge und der Oberflächenglanz der Fotos ist stärker als jener der eher seidenmatt schimmernden Sprayfarben. Castelli hingegen verknüpfte auf seinen Darstellungen das Foto und seine Retusche zu einer ästhetischen Einheit. Wohl kombinierte auch er zwei Techniken miteinander – nämlich die der Pinsel (*Meret Oppenheim 1*) bzw. der Kreidezeichnung (*Meret Oppenheim 2*) mit der der Malerei –, doch zweifelt der Betrachter ohne Kenntnis der ursprünglichen motivischen Bildvorlage kaum daran, daß Meret Oppenheim tatsächlich so, wie sie Castelli hier porträtierte, im Gesicht tätowiert bzw. bemalt gewesen sei und daß sie tatsächlich diese Ohrringe getragen habe, die von Castelli so überzeugend ins Bild gesetzt wurden.

Die motivischen Veränderungen, die Castelli auf seinen Bildnissen gegenüber dem *Portrait aux tatonages* vorgenommen hat, sind nur geringfügig und betreffen hauptsächlich den Bildausschnitt. Mehrfach war bereits zu beobachten, daß Castelli dazu tendierte, seine im Vordergrund gezeigten Figuren möglichst formatfüllend ins Bild zu setzen und für den Betrachter in ihrer physischen Präsenz zu steigern. Dies trifft insbesondere auf die PorträtDarstellungen zu, und so überrascht es nicht, daß Castelli auch die Bildnisse von Meret Oppenheim gegenüber der fotografischen Motivvorlage in ihrem Ausschnitt konzentrierte. So zeigte er von der Künstlerin lediglich das Gesicht, den Hals und den Ansatz ihrer Schultern. Von ihrer Bekleidung ist ebensowenig zu sehen wie von ihrem Halsschmuck. Das eigentliche Thema dieser Porträts ist das exotische Gesicht von Meret Oppenheim, das mit dem beinahe kahlköpfig erscheinenden Haupt, den Federohrringen und der Gesichtsbemalung wie das Gesicht einer Eingeborenen erscheint und das trotz des Alters der Künstlerin jugendlich wirkt und androgyn.

Die auf dem Foto auch nach der Retusche deutlich erkennbaren, streng zurückgekämmten und burschikos gestutzten Haare ließ Castelli auf seinen Bildnissen außer acht, so daß der Kopf von Meret Oppenheim jetzt tatsächlich völlig kahl erscheint, zugleich aber auch etwas gedrungener als auf dem Foto. Von farbigen Linien zeichnerisch umrissen, hebt sich der Kopf der Porträtierten auf den Bildnissen von Castelli klar vor dem moti-

visch unbesetzt gebliebenen Hintergrund ab. Während sich auf dem überarbeiteten Foto die Silhouette der abgeschattierten Gesichtshälfte mit dem dunklen Hintergrund vermischt, blieb auf den Bildnissen von Castelli eine vergleichbare motivische oder kompositionsästhetische Verschmelzung von Vorder- und Hintergrund aus. Auf *Meret Oppenheim 1* findet sich entlang der dunkelblau abgeschattierten Wange der linken Gesichtshälfte ein durch einen breiten Pinselstrich ausgeführtes, rudimentäres Überbleibsel des dunklen Hintergrunds, der durch eine fast schwarze Konturlinie vom Gesicht getrennt wurde. Tatsächlich handelt es sich bei dieser partiellen Dunkelfärbung um das selbe, mit etwas Zitronengelb auf dem Malgrund vermischte und unregelmäßig zu einem feurigen Grün überspielende Pariserblau, das der Künstler auch für die Abschattierung der linken Silhouette verwendete. Überdies wurden der Wangenschatten und der Schatten des Hintergrunds mit den selben Pinselbewegungen wie in einem Zuge ausgeführt, so daß sich Hintergrund und Vordergrund an dieser Stelle zwar nicht mit einander vermischen, aber doch einander berühren.

Auf *Meret Oppenheim 2* hingegen fehlt eine solche Verbindung zwischen den Ebenen des Vorder- und des Hintergrunds. Dort wird der Hintergrund entlang des linken Bildrandes durch schimmernde Hin- und Herbewegungen des breiten Pinsels mit dunkelblauer Farbe abgeschattiert. Dabei halten die Pinselbewegungen die Formatgrenzen des linken und des oberen Bildrandes ein und orientieren sich in ihrer Bewegungsrichtung oben zunehmend an der Rundform des kahlen Schädels der Porträtierten. Allerdings bedeckt diese Dunkelfärbung nur ein schmales Stück des ansonsten weiß gebliebenen Hintergrunds. So entstand der Eindruck, der Hintergrund würde sich zum linken Bildrand hin rapide verfinstern. Auf *Meret Oppenheim 1* ergibt sich eine andere Situation: Dort wirkt der wesentlich schmalere angedeutete Schatten wie ein harter Schlagschatten, den die von der Seite beleuchtete Büste auf die weiße Rückwand wirft. Auf *Meret Oppenheim 2* hingegen wird die Dunkelzone links außen kaum als Schlagschatten wahrgenommen. Vielmehr scheint es dort, als träfe das Licht unmittelbar von vorne auf die daher schattenlos gebliebene Büste und als verfinstere sich die Hintergrundfläche, vor der sie wiedergegeben wurde, jenseits des Lichtkegels am linken Bildrand zu einer dunklen Randzone.

Während die Lichtverhältnisse auf *Meret Oppenheim 1* also ungefähr denen der fotografischen Motivvorlage *Portrait aus tatonages* entsprechen, wurde die Büste des Porträts *Meret Oppenheim 2* beinahe schattenlos wiedergegeben. Lediglich seitlich des Ohres sowie seitlich des Kinns und seitlich der Oberlippe sind einige hellere blaue Andeutungen auszumachen, die in spiegelbildlicher Seitenverkehrung auf dem Foto ihre motivische Entsprechung finden. Der große Schlagschatten, den die Nase auf dem Ursprungsfoto über die Wange wirft, und die Schattierung der seitlichen Silhouette des Kopfes blieben hingegen unberücksichtigt. Dennoch wirkt das Gesicht auf *Meret Oppenheim 2* infolge der unterschiedlichen Farbintensitäten und Strichbreiten der Umrißlinien durchaus plastisch. Dabei scheint es von einem hellen Licht gleichmäßig ausgeleuchtet zu sein.

In der Auswahl seiner Farben konnte Castelli angesichts der schwarzweißen Motivvorlage ganz seinen eigenen Vorlieben folgen. So finden sich auf beiden Porträts Hellblau und Dunkelblau, Rot, Gelb, Grün und Schwarz auf weißem Grund zu bunten Akkorden zusammengestellt. Auf *Meret Oppenheim 1* überwiegen die blauen Töne, mit denen die Büste umrissen und rudimentär ausgemalt wurde. Das Nasenbein und das Lid des linken Auges, der obere Abschluß der Schädeldecke der linken Kopfhälfte, ferner die Schatten der Hals- und der Schulterregion sowie eine der drei Federn der beiden Ohringe wurden in Ultramarin ausgeführt, die dunklen Schatten entlang der linken Kontur des Gesichts sowie seitlich der Nase in dunklem Pariserblau. Das Inkarnat wurde mit hellblauer Farbe alleine in der linken Gesichtshälfte angedeutet, während die rechte Gesichtshälfte der Porträtierten, zudem ihre Stirn sowie die Hals- und Schulterregion überwiegend weiß belassen blieben. Der Mund wurde rot ausgemalt. Rot sind auch die rechte Augenbraue und jeweils eine der drei Federn der Ohringe.

Innerhalb der Schulter deuten ein paar im rechten unteren Eck des Bildes gesetzte rote Tupfen sowie zwei rechtsschräg verlaufende Diagonalen – rot die eine, schwarz die andere – auf das Muster des Pullovers hin, das sich im Vergleich mit dem *Portrait aux tatonages* allerdings als freie Erfindung Castellis erweist. In der linken unteren Ecke des Bildes entsprechen den rechts gezeigten roten Tupfen dunkelblaue Pinselabdrücke. Dort ist auch ein beinahe senkrecht verlaufender zitronengelber Pinselschwung zu sehen, der den Ausschnitt des Pullovers andeutet. Weitere überwiegend senkrecht verlaufende zitronengelbe Pinsellinien verstehen sich als gestalterischer Hinweis auf das Streifenmuster des Pullovers von Meret Oppenheim, wie es auf dem Foto gleichermaßen zu sehen ist. Schließlich sind die mittlere Feder der Ohringe sowie das Lid des rechten Auges ebenfalls in dieser hellen gelben Farbe wiedergegeben. Grün kommt auf *Meret Oppenheim 1* nur selten vor. Es ergibt sich als Mischung aus dem dunklen Blau und Gelb im Bereich des Schattenfeldes der linken Silhouette der Porträtierten, ferner oberhalb ihres rechten Ohres sowie im Bereich der mit blauer Farbe ausgeführten Umriss der Schultern, die sich teilweise mit einigen zitronengelben Pinselhieben decken.

Auch die Tätowierung wurde in bunten Farben wiedergegeben: überwiegend mit Rot, teilweise mit mittlerem Blau, mit Gelb, mit Schwarz und mit coelinblauer, dabei leicht ins Grünliche überspielender hellblauer Ölkreide. Durch die Buntheit dieser Farben erinnert die Zeichnung des Gesichts weniger an eine Tätowierung, deren Töne meist eher stumpf erscheinen und in aller Regel mit dunkelblauer, blaugrauer und rotbrauner, bisweilen mit grünlich oder gelblich schimmernder Farbe auf die Haut gebracht wurden, als vielmehr an eine farbintensive Körperbemalung, wie sie bei einigen Naturvölkern im Rahmen ritueller Handlungen, Jagd- und Hochzeitszeremonien oder Kriegs- und Beutezügen gebräuchlich sind. Erinnerte bereits das retuschierte *Portrait aux tatonages* an das Bildnis einer alten Indianerin, so wird auf dem Porträt von Castelli dieser Eindruck des Exotischen durch die Buntheit der Farben zusätzlich gesteigert.

Gleiches gilt für *Meret Oppenheim 2*. Dort allerdings wurde sowohl die Zeichnung des Gesichts als auch die Büste beinahe ausschließlich mit Ölkreide wiedergegeben, während auf *Meret Oppenheim 1* lediglich einige Punkte der fast senkrecht über die Stirn gezogenen Mittelachse mit Ölkreide, die übrigen Bereiche hingegen mit flüssiger Ölfarbe ausgeführt wurden. Die Umriss des Gesichts, des Halses und der Schultern, die organischen Binnenstrukturen sowie einige Elemente der Gesichtsbemalung wurden dabei mit halbtrockenem Pinsel angedeutet, so daß die dort sich abzeichnenden Linien von ähnlich poröser Konsistenz erscheinen wie die mit Ölkreide gezogenen Konturen. Bei *Meret Oppenheim 2* hingegen handelt es sich tatsächlich um eine Ölkreidezeichnung, die lediglich entlang des linken Bildrands mit der oben erwähnten partiellen Schattierung des Hintergrunds sowie im Bereich des Gesichts mit den beiden mittelblauen Schattenzonen und unterhalb der Augen, zudem im Schulterbereich mit einigen zitronengelben Strukturen in Ölmalerei ergänzt wurde. Die Farben, die Castelli für *Meret Oppenheim 2* wählte, sind etwa die gleichen wie auf der Pinselzeichnung *Meret Oppenheim 1*, jedoch ist das Blau jetzt nicht mehr gar so dominant. Stattdessen gelangte nun grüne, verschiedentlich auch schwarze Ölkreide öfter zum Einsatz. Im wesentlichen besteht *Meret Oppenheim 2* gestalterisch aus der Umrißzeichnung des Kopfes mit dem Hals und dem Ansatz der Schultern, den organischen Binnenstrukturen und dem Muster der Gesichtsbemalung. Mit nur wenigen Ausnahmen wurden diese Partien zeichnerisch ausgeführt, mit Ölkreide dabei, so daß das Porträt insgesamt noch „graphischer“ wirkt als die zwar gleichfalls zeichnerisch, jedoch mit dem Pinsel geschaffene erste Version. Flächige Verdichtungen der Farbe gibt es lediglich in der Region des Mundes und im linken oberen Eck des Bildes im Hintergrund. Selbst die Augenlider, die auf der ersten Version noch in breiten Pinsellagen ausgeführt wurden, sind hier nur noch durch einige schmale Striche farblich akzentuiert.

Daß es sich bei *Meret Oppenheim 1* und *Meret Oppenheim 2* um Erinnerungsbilder handelt, mit denen Castelli der verstorbenen Künstlerin gedachte, erklärt sich alleine durch ihren Entstehungszusammenhang. Ikonographische (etwa durch die Beifügung von Vanitassymbolen oder sonstige motivische Anspielungen auf die Vergänglichkeit allen Seins) bzw. gestalterische (etwa durch die Verwendung von tristen oder düsteren Farben) Hinweise auf ihren inhaltlichen Zusammenhang mit dem Ableben der Künstlerin gibt es auf diesen Darstellungen nicht. Ihrer Gattung nach handelt es sich bei diesen Bildnissen im Gegensatz zu dem fiktiven Jugendbildnis *Chagall/Hommage* (Abb. 976) um historische Porträts – um Bildnisse also, die posthum in Anlehnung an das tatsächliche äußere Erscheinungsbild von Meret Oppenheim geschaffen wurden und sich um die porträtgenaue Wiedergabe ihres Äußeren bemühen. In diesem Sinne ist es die Aufgabe dieser beiden Porträts, als Erinnerungsbilder das Andenken an die Verstorbene zu bewahren. Durch die Bezugnahme auf eines ihrer Werke – auf das künstlerisch verfremdete *Portrait aux tatonages* – erfüllen diese Darstellungen zugleich die Aufgabe, die künstlerische Tätigkeit der Verstorbenen in Erinnerung zu behalten und ihr künstlerisches Œuvre zu würdigen. Doch es ging Castelli auf seinen beiden Porträts von Meret Oppenheim nicht nur um solche memorialen Aspekte. Es ging ihm auch um die Erscheinungswirkung eines exotisch aufbereiteten, glatzköpfig und trotzig dem Betrachter entgegen blickenden Frauenkopfes.

Stilistisch und bildnistypologisch knüpfte Castelli dabei eher an seine eigenen Arbeiten an als an die der Künstlerin. Insbesondere seine Darstellungen aus dem Piraten-Themenkreis (z. B. Abb. 633 ff) oder seine Kopf- und Büstenporträts nach philippinischen Modellen (z. B. Abb. 638 ff) sind an dieser Stelle zu erwähnen sowie die Bildnisse gleichfalls im Gesicht bemalter Personen (z. B. Abb. 604). Diese Vergleichsbeispiele machen deutlich, unter welchem ikonographischen Eindruck und aus welchem bildthematischen Kontext heraus die Oppenheim-Porträts entstanden sind. Für Castelli war Meret Oppenheim eine Künstlerin, die ihn ihrer außergewöhnlichen Persönlichkeit wegen interessierte und wegen ihres ausgefallenen, in diesem Sinne „exotischen“ Erscheinungsbildes. In ihrer virtuellen Gesichtsbemalung sah Castelli den Ausdruck des Besonderen dieser Künstlerin. Daher wählte er, als er unter dem Eindruck der Nachricht ihres Todes die beiden hier genannten Porträts geschaffen hat, das *Portrait aux tatonages* als motivische Bildvorlage, auf dem der ganze Exotismus, die mondäne, selbstbewußte und zugleich verletzte Persönlichkeit dieser Ausnahmekünstlerin zum Ausdruck gebracht wird. Es war die Absicht von Luciano Castelli, Meret Oppenheim mit seinen Porträts ein Denkmal zu setzen. Die beiden Oppenheim-Porträts sind Ehrerbietung, Würdigung und persönliche Erinnerung in einem: Hommage und Erinnerungsbilder zugleich.

4.2.6.3 Salvador Dalí

Der dritte Künstler, dem Luciano Castelli mit einer posthumen Hommage gedachte, war der am 23. Januar 1989 verstorbene spanische Maler Salvador Dalí. Dalí war vielleicht der surrealistischste unter den Surrealisten, einer der erfindungsreichsten in jedem Fall, wohl einer der exzentrischsten, gewiß aber einer der erfolgreichsten – auch und gerade in Zeiten, in denen der Surrealismus mit seinen provozierenden und schockierenden Entäußerungen seine künstlerische Blüte bereits hinter sich hatte.

1904 in Figueras in Katalonien geboren, studierte Dalí ab 1921 an der Kunstakademie in Madrid, von der er 1926 ohne Abschlußzeugnis entlassen wurde²⁸⁴. Schon früh verweigerte er sich den akademischen Traditionen und orientierte sich stattdessen an aktuellen avantgardistischen Kunstströmungen: am Kubismus, bald auch am Futurismus und an der Pittura Metafisica, die ihn ab um 1928 zu seinen ersten surrealistischen Gemälden inspirierte. 1929 begab sich Dalí nach Paris und schloß sich dort dem Kreis der Surrealisten an, von denen er sich allerdings um 1934/35 im Streit wieder trennte. In Paris traf er auch Elena Diaranoff, gen. Gala, die als „Muse der Surrealisten“ umschwärmte Ehefrau von Paul Éluard (1895-1952), die er diesem ausspannte und später heiratete. 1940 bis 1948 lebten die beiden in Kalifornien, anschließend in Port Lligat, einem kleinen Fischerdorf in der Nähe von Figueras. Nach dem Tod von Gala im Juni 1982 wohnte der inzwischen durch das spanische Königshaus zum Marquis geadelte Künstler einsam und zurückgezogen in seinem Schloß Púbol. 1983 malte er ein letztes Gemälde, 1985 schuf er seine letzte Zeichnung, die er dem spanischen König zum Geschenk machte. 1989 verstarb Dalí altersschwach und in geistiger Umnachtung an Herzversagen.

Auf seinen Darstellungen griff Salvador Dalí gerne auf das Vorbild Alter Meister zurück, insbesondere auf einige Gemälde von Raffael, Vermeer, Böcklin und Millet. Vor allem aber ließ er sich durch die Theorien der Psychoanalyse zu seinen Werken inspirieren und durch die Schriften von Sigmund Freud, den er 1938 persönlich kennenlernte. Auf seinen Bildern thematisierte er die Welt des Halluzinogenen, des Unbewußten und der Träume, die er sich mit Hilfe der *paranoisch-kritischen Methode* erschloß. Diese Methode versetzte Dalí in die Lage, „das Unsichtbare direkt nach der Natur“ zu malen²⁸⁵. Besondere Anregung erfuhr Dalí auch durch seine Frau Gala, die er nicht nur immer wieder aufs neue porträtierte, sondern die ihm auch bei der Ausführung einiger seiner Arbeiten assistierte. Der Einfluß von Gala auf die Arbeit von Dalí ging so weit, daß der Künstler, als hätten die beiden während ihrer Zusammenarbeit eine übergeordnete Identität ausgebildet, einige seiner Arbeiten mit „Dalí Gala“ signierte²⁸⁶.

Salvador Dalí faszinierte das Publikum durch seine schier unerschöpfliche Erfindungskraft und durch die handwerkliche Brillanz, mit der er seine phantastischen Bilderfindungen sichtbare Wirklichkeit werden ließ. Die Durchdringung seiner Arbeiten mit offen dargestellten oder in unmißverständliche Symbole gekleideten erotischen Sujets fand während der 60er und 70er Jahre insbesondere beim jungen Publikum großen Anklang. Seine erste Einzelausstellung hielt Dalí als Einundzwanzigjähriger in Barcelona ab. Später gab es Ausstellungen in Paris, London und New York. Während man in Europa anfangs den Arbeiten Dalís und der übrigen Surrealisten teils mit tumultuarischer Ablehnung begegnete, feierte der Künstler gegen Ende der 30er und zu Beginn der 40er Jahre große Erfolge in Amerika. Das *Life*-Magazin bezeichnete ihn bereits im März 1939 als „einen der jüngsten und reichsten Maler der Welt“. Das Museum of Modern Art widmete Dalí 1941/42 eine erste Retrospektive. Weitere große Museumsausstellungen folgten – in Amerika während der 50er Jahre, in Europa während der 60er Jahre und schließlich in Japan. 1973 eröffnete in Figueras das große Dalí-Museum, das seither zu einer Pilgerstätte für Kunstfreunde aus aller Welt geworden ist. Seinen größten Publikumserfolg hatte Dalí 1979 mit der Retrospektive im Centre Pompidou und in der Tate Gallery London (1980). Kunstsammler und bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens umgaben sich mit den Werken von Salvador Dalí oder suchten seine Zusam-

²⁸⁴ Eine ausführliche Biographie über Salvador Dalí lieferten u.a. Robert Descharnes und Gilles Néret, *Salvador Dalí. 1904-1989*, Köln 2003.

²⁸⁵ Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne (Hrsg.), *Salvador Dalí - Retrospective 1920-1980. Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Filme, Schriften*, München 1980, S.424.

²⁸⁶ Peter Gorsen, *Der „kritische Paranoiker“*, *Kommentar und Rückblick*, in: Axel Matthes und Tilbert Diego Stegman, *Salvador Dalí. Unabhängigkeitserklärung und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*, München 1974, S.408-410.

menarbeit – etwa Louis Aragon, Stefan Zweig, Coco Chanel, Helena Rubinstein, Alfred Hitchcock, Benvenuto Cellini, Walt Disney, Luchino Visconti, Christian Dior, Albert Skira, Marc Lacroix und viele andere mehr. Dalí war ein begehrter Künstler und Ideenlieferant, von dessen Bilderfindungen sich Sammler, Künstler, Schriftsteller, Film- und Modemacher gleichermaßen angezogen fühlten.

Ein nicht unerheblicher Aspekt der Dalí-Begeisterung hatte mit der Malerei des Künstlers nur indirekt zu tun. Es waren seine exzentrischen Auftritte, seine pathetischen Gebärden, die übersteigerte, gleichwohl inszenierte Mimik, seine ausgefallenen Kleider, die kapriziösen Accessoires, die er mit sich trug, und seine bizarre Sprache – ein Gemisch aus Spanisch, Französisch und Englisch, ein „dalínisches“ Kauderwelsch, mit dem der Künstler sein kosmopolitisches Denken, ja überhaupt seinen beanspruchten kosmischen Ursprung dokumentierte –, die das Publikum überall dort, wo er auftrat, überraschte, verblüffte, schockierte und faszinierte zugleich. Kaum ein Künstler vermochte es je so geschickt, sich öffentlich in Szene zu setzen, wie Salvador Dalí. Seine Auftritte waren exzentrisch und egoman, pathetisch, herrisch und laut. Sein Bemühen, in der Öffentlichkeit als verrücktes Genie zu erscheinen, kannte keine Grenzen. Selbstinszenierung, Selbstglorifizierung und Selbstmystifizierung waren die Register, derer er sich dabei bediente. Eine seiner berühmtesten Gesten bestand darin, den Kopf in den Nacken zu heben und die Augen mit angehobenen Brauen und stechendem Blick weit aufzureißen. Die Lippen preßte er, in den Winkeln meist streng nach unten gezogen, fest zusammen oder formte er zu einer zugespitzten Schnute. Dieser „dalínische Gestus“, der herrisch wirkte und diabolisch zugleich, galt Film- und Zeitungsreportern, die sich gelegentlich seiner öffentlichen Auftritte um den Künstler drängten und seine Selbstinszenierung als genialischer Verrückter in die Welt transportierten. Das Erinnerungsbild, das Castelli anlässlich des Todes von Dalí ihm zu Ehren anfertigte, bezog sich auf eben dieses exaltierte Gesten- und Minenspiel.

Gala + Dalí (Abb. 982) reduziert das Porträt des Künstlers auf die Darstellung seines Gesichtsfeldes, wobei die gestalterische Behandlung des Gesichts durchaus an die abstrakt aufgelösten *Faces* von 1987 erinnert, aus deren Erfahrung Castelli hier augenscheinlich schöpfte (Abb. 1104 ff). Dabei stilisierte er das Antlitz von Dalí freilich nicht so stark, daß es für den Betrachter nicht mehr zu erkennen ist. Vielmehr sollte es mit den physiognomischen Hauptmerkmalen von Dalí durchaus in einer gewissen Übereinstimmung stehen. Zu diesem Zweck konzentrierte sich Castelli, ähnlich, wie es Karikaturisten zu tun pflegen, auf die charakteristischsten Erscheinungsmerkmale des Porträtierten – insbesondere auf die Darstellung der aufgerissenen Augen und seines unverwechselbaren Antennenbartes, von dem Dalí behauptete, durch ihn seine kosmischen Eingaben zu empfangen. Die übrigen Teile des Gesichts und schließlich die des ganzen Kopfes – der Schnitt der Nase, die Windungen der Ohrmuschel, die Umrisse des Kopfes und das lange Haar etc. – blieben hingegen gestalterisch eher indifferent. Ohne die aufgerissenen Augen und ohne den Antennenbart wäre das Gesicht kaum als das von Salvador Dalí zu identifizieren.

Ähnlich verhält es sich mit dem weiblichen Rückenakt, der dem Gesicht Dalís vorgeblendet wurde und der Gala, die Frau des Künstlers, darstellt. Mit ihrem charakteristischen Hüftknick erinnert sie entfernt an Tischbeins Rückenporträt von Goethe in Rom²⁸⁷. Ihre torsoartige Fragmentierung hingegen läßt vor allem an die Rückenansicht antiker Skulpturen denken. Gala als Rückenfigur kennen wir nur aus wenigen, gleichfalls idealisierten Zeichnungen und Gemälden von Salvador Dalí, nicht aber aus fotografischen Ablichtungen oder sonstigen objektiven Quellen. Körperbautypologisch mag die als Torso vorgestellte Gestalt auf dem Bild von Castelli dem Frauentyp der Gala zwar entsprechen, eine geeignete motivische Vorlage, nach der Castelli Gala als Rückenfigur

²⁸⁷ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe am Fenster seiner römischen Wohnung*, 1787, Aquarell, Kreide und Feder über Bleistift, 41,5 x 26,6 cm, Frankfurt, Goethe-Museum.

hätte wiedergeben können, findet sich im Œuvre von Salvador Dalí allerdings nicht. So diente Castelli eine frühere, noch vor der Begegnung Dalís mit Gala während der Studienzeit des Künstlers in Madrid entstandene Arbeit als Anregung: das Gemälde *Junges Mädchen, am Fenster stehend*²⁸⁸. Das Modell für dieses Gemälde war nicht Gala, wie vor der Pariser Retrospektive verschiedentlich behauptet wurde²⁸⁹, sondern Ana-María, die Schwester des Künstlers. Womöglich ging jedoch auch Luciano Castelli, als er seine Dalí-Hommage anfertigte, davon aus, daß Dalí auf diesem Bild Gala porträtierte und wählte deshalb die dort gezeigte Rückenfigur zu seinem Vorbild.

Auf den ersten Blick wirkt das *Junge Mädchen, am Fenster stehend* eher unpräzise. Es zeigt eine gedrungene Frau in schlichtem Gewand, die sich mit ihren Unterarmen auf eine sonnenbeschienene Fensterbank lehnt. Der Innenraum ist kahl, das einflügelige Fenster, in dem sich einige Fischerhäuser spiegeln, wurde weit geöffnet. Der Blick ins Freie gibt eine große Wasserfläche zu erkennen: die Hafengebäude von Cadaqués, auf der sich in der Ferne ein Segelboot in Richtung der am Horizont erscheinenden Landschaft zubewegt. Links auf der Fensterbank liegt ein weißes Tuch, mit dem das Mädchen dem Boot nachgewunken hat. Es ist ein von Abschiedsschmerz und Melancholie geleitetes Thema, das Dalí hier behandelte: der Abschied einer jungen Frau von ihrem Geliebten. Das kahle Zimmer, in dem sich Ana-María befindet, ist der im ersten Obergeschoß des Elternhauses des Künstlers gelegene Raum, den Dalí damals als Atelier benutzte²⁹⁰. Daß es ausgerechnet ein Abschiedsmotiv war, das sich Castelli für seine Hommage an Dalí als Vorbild genommen hat, ist angesichts des Anlasses zu dieser Darstellung keine Überraschung. Als würde sich Castelli mit der am Fenster stehenden Rückenfigur identifizieren, wählte er aus den Motiven des verstorbenen Künstlers eines, das mit Abschied und Trennung zu tun hat, mit der Melancholie der alleine Gelassenen und ihrer Sehnsucht nach einem Wiedersehen. Das Abschiedsmotiv *bei* Dalí gab Castelli den Anstoß für seinen eigenen Abschied *von* Dalí.

Auf dem Gemälde von Dalí ist die weibliche Rückenfigur in ein schlichtes weißes Kostüm mit hellblauen Streifen gekleidet. Dieses Gewand besteht aus einem knielangen Rock und einer darüber getragenen Kragenbluse mit halblangen Ärmeln. An ihren Füßen trägt die junge Frau flache weiße Halbschuhe, ihr langes schwarzes Haar fällt ihr in großen Locken über die Schulter. Der Kopf wurde im verlorenen Profil nach links wiedergegeben, der Körper ist streng von hinten gesehen. Mit ihren Unterarmen stützt sie sich so von der Fensterbank ab, daß die Arme nur bis zu den Ellbogen zu sehen sind. Das Gewicht ihres Körpers lastet auf dem linken Bein der Figur, das als Standbein fungiert. Das Spielbein hingegen ist locker eingewinkelt und mit dem Fuß ein wenig nach hinten gesetzt. Dabei berührt der Fuß den Boden nur mit den Zehenspitzen, während die Sohle angehoben und gegenüber der Mittelachse ins verlorene Profil nach rechts gewendet wurde. Auf seiner Standbeinseite erfährt der Oberkörper infolge des stabil abgestützten Beckens eine Kontraktion, wohingegen die Spielbeinseite, durch die Wendung des Fußes etwas geöffnet, mit ihrer gesenkten Hüfte leicht gestreckt erscheint. Die Wendung des Kopfes ins verlorene Profil nach links gilt der Standbeinseite. Damit entspricht die Figur, obschon von hinten gesehen, ziemlich genau dem Schema des Kontrapost²⁹¹. Worin sie sich allerdings von diesem Positionsprinzip unterscheidet, ist der mit den Ellbogen und den Unterarmen auf der Fensterbank abgestützte Oberkörper der Figur und auf diese Weise zustande gekommene horizontale Verlauf der Schulterachse, die eigentlich von der Spielbein- zur Standbeinseite abfallen sollte. Zudem entspräche es dem klassischen Kontrapost, den Arm der

²⁸⁸ Salvador Dalí, *Junges Mädchen am Fenster stehend*, 1925, Öl auf Leinwand, 103 x 74 cm, Museo Español de Arte Contemporáneo.

²⁸⁹ Z. B. bei Ramón Gomez de la Serna, *Dalí*, Eltville 1981, S. 80.

²⁹⁰ Robert Descharnes, *Salvador Dalí*, London 1985, S.56.

²⁹¹ Hans von Steuben, *Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone*, Frankfurt a. M. 1973.

Standbeinseite körperparallel nach unten zu führen, den der Spielbeinseite jedoch gewinkelt nach oben zu richten. Auch hierin wich Dalí vom klassischen Kanon ab.

Castelli hingegen, der auf seiner Dalí-Hommage die weibliche Rückenfigur nicht nur entkleidet, sondern zugleich auch aus ihrem ursprünglichen szenischen Zusammenhang herausgerissen hat, rückte das Schema des Kontrapost wieder zurecht. Wie auf dem Gemälde von Dalí, so steht auch die Rückenfigur bei Castelli mit ihrer Körperlast auf dem linken Standbein, während das rechte Bein im Knie nach vorne gewinkelt wurde. Ihr rechter Fuß wird dabei mit der Sohle leicht angehoben, die Zehen berühren die Bodenfläche – so scheint es zumindest, denn tatsächlich sehen können wir die Füße der Rückenfigur bei Castelli nicht. Sie werden von den Lippen des Gesichts, dem die Figur einbeschrieben wurde, perspektivisch überschritten, so daß der Betrachter den Eindruck hat, die Rückenfigur stünde auf einem plastisch geformten und räumlich in die Tiefe ragenden, dem menschlichen Mund nachgeformten Gebilde, wie es Dalí in seinem berühmt gewordenen Sofaobjekt von 1934/35 erfunden hat²⁹². Die Neigung des Beckens von links nach rechts ist gemäß des Schemas des Kontrapost eher schwach ausgeprägt, entspricht darin aber sehr wohl dem Vorbild auf dem Gemälde von Dalí.

Anders als dort nimmt sich jedoch die Haltung des Oberkörpers aus. Er ist jetzt nicht mehr nach vorne gebeugt und mit den Armen von einem Fensterbrett abgestützt, sondern gerade aufgerichtet. Der Kontraktion des Oberkörpers auf der Standbeinseite antwortet eine Streckung des Oberkörpers auf der Spielbeinseite, wobei die rechte Schulter gegenüber der linken etwas nach hinten genommen wurde. Auf diese Weise ergibt sich eine charakteristische, dem polykletischen Schema entsprechende Schrägstellung der Schulterachse, die von rechts nach links steil abfällt – steiler allerdings, als es bei antiken Skulpturen zu sehen ist, und steiler auch, als es den natürlichen Verhältnissen entspricht. Die anatomische Überzeichnung des Oberkörpers wird optisch aufgefangen durch den elegant gezogenen Verlauf des Rückgrades, dessen Schwung der Figur mit ihrem langen Oberkörper ihre Grazie verleiht. So wirkt der Rückenakt von Luciano Castelli groß und schlank zugleich. Die Anlehnung der Figur an das Schönheitsideal der Antike verleiht ihr zeitlose Anmut. Darin unterscheidet sie sich von der stämmig gebauten Rückenfigur auf dem Gemälde von Salvador Dalí.

Die ikonographische Nähe der Rückenfigur Castellis zu antiken Vorläufern zeigt sich am augenfälligsten in der torsoartigen Fragmentierung des Leibes, dessen Arme gekappt wurden und dessen Kopf verlorengegangen zu sein scheint. Nicht einmal der Hals der Figur hat sich erhalten. Lediglich ein aus der Silhouette der Schultern in der Mitte ausschwingender Zacken deutet die Stelle an, wo sich das Rückgrad in den Halswirbeln fortsetzt und das Genick seinen Anfang nimmt. Die Armstummel enden oberhalb der Ellbogen. Die Möglichkeit, daß die Figur ihre Arme vor die Brust hält, geschweige denn ihren Oberkörper mit den Armen irgendwo abstützt, scheidet demnach aus. Stattdessen reichen die Stummel proportional gerade einmal so weit wie die kurzen Blusenärmel auf dem Gemälde von Dalí. Dies führt schließlich zum letzten, zugleich gravierendsten Unterschied zwischen der Rückenfigur auf dem Bild von Luciano Castelli und der des Gemäldes von Salvador Dalí: Die Rückenfigur bei Castelli ist nackt. So erweist sich der weibliche Rückenakt auf *Gala + Dalí* als teils aus antiken Erscheinungsformen, teils nach dem Vorbild des Gemäldes *Junges Mädchen, am Fenster stehend* geschaffene Bildfigur.

Weder die stehende Rückenfigur noch das Gesicht, dem sie vorgeblendet wurde, sind porträtgenau erfaßt. Der Vergleich mit solchen Fotografien, auf denen sich Dalí in seinem typischen Gestus vor der Kamera exponierte, zeigt, wie stark die Abweichungen des Bildnisses von Castelli gegenüber den physiognomischen Merk-

²⁹² Karin von Maur, *Salvador Dalí. 1904-1989*, Stuttgart 1989, S. 182 sowie Centre Georges Pompidou (Hrsg.), a.a.O., S.232 und S.274.

malen des Künstlers ausgefallen sind: Viel zu wulstig sind die Lippen, zu breit die Nasenflügel, zu stark auf die Nasenwurzel ausgerichtet der Richtungsverlauf der Augenbrauen. Als motivische Vorlage für die Darstellung des Gesichts diente Castelli demnach kein Foto, und auch kein gemaltes oder gezeichnetes (Selbst-)Bildnis des Künstlers, sondern eine Arbeit, an die man in diesem Zusammenhang wohl am wenigsten denkt: nämlich die Collage und Gouache *Visage de Mae West, pouvant être utilisé comme appartement surréaliste*, die Dalí 1934/35 angefertigt hat²⁹³. Das auf dieser Darstellung doppeldeutig wiedergegebene Arrangement zeigt das Porträt der amerikanischen Schauspielerin Mae West, das sich aus den Ausstattungsstücken eines möblierten Innenraums zusammensetzt. Der Mund wird aus einem entsprechend geformten Sofa gebildet, die Nase aus einem mit zwei Feuerstellen ausgestatteten Karmin, die Augen bestehen aus je einem an die Stirnwand gehängten Vexierbild, das zugleich ein Auge und eine utopische Landschaft darstellt. In seiner Gesamtheit setzt sich das Gesichtsfeld aus der Stirnwand des Wohnraums und einer vom Boden durch vier Stufen getrennten Plattform zusammen. Von der Stirnwand aus ragt die Plattform in einem großzügigen ovalen Bogenschwung konvex in das Innere des Raumes, wobei die oberste Stufe als Kontur des Kinns der Mae West fungiert, während die weiteren Stufen als eng am Hals getragenes Kollier zu deuten sind. Der Blick des Betrachters in dieses Zimmer wird durch einem schmalen vorgelagerten Gang geführt, dessen türloses Ende von einem aufwendig über eine Gardinenstange drapierten Vorhang gerahmt wird. Dieser Vorhang gibt zugleich die Haare und die brillantenbesetzten Ohranhänger der amerikanischen Filmdiva wieder.

Das auf der collagierten Gouache konzipierte Zimmer wurde 1970 von Dalí in begeh- und bewohnbare Realität umgesetzt. Bereits 1936 ließ er das Sofaobjekt auf Bestellung des englischen Kunstsammlers Edward James in fünf Exemplaren anfertigen, später dann, 1970, richtete der Künstler in seinem Teatro-Museo von Figueras das *Mae West-Environment* genau so ein, wie er es auf der gouachierten Collage projiziert hatte: mit dem aus einem Mund gebildeten Sofa, dem in Form einer Nase gebildeten Karmin und den aus zwei im Punktrastersystem gemalten Vexierbildern bestehenden Augen²⁹⁴. Der mit rotem Kunststoff bezogene Lippen-Diwan wurde wenig später als Möbelstück in serieller Fertigung hergestellt und vertrieben²⁹⁵.

Daß es das Vexierbild *Visage de Mae West* gewesen ist und die nach diesem Bildentwurf unter der Anleitung von Salvador Dalí den Organen des Gesichtsfeldes nachgebauten Möbelstücke, die Castelli zur Gestaltung des Gesichts auf *Gala + Dalí* inspirierten, zeigt sich am deutlichsten in der charakteristischen Formung des Mundes, dessen wellenförmig geschwungene Konturen den Umrissen des ausgeführten Sofaobjekts entsprechen. Alleine der Verlauf der oberen Lippe ist bei Castelli etwas flacher angelegt als das dreidimensionale Möbelstück vorgibt. Die seitlich leicht nach unten gezogenen Mundwinkel indes, der Ausprägungsgrad der mittleren Wulst der Oberlippe sowie die gegenüber den Nasenflügeln nur vergleichsweise geringe Breitenentfaltung des Mundes gehen unverkennbar auf das dreidimensional ausgeführte Vorbild zurück. An der Dekoration des Zimmers in Port Lligat orientierte sich Castelli auch bei der Gestaltung der Nase. Die Nasenflügel auf der Gouache verschmelzen in steilen Bewegungen mit der Nasenkuppe, während sie bei dem aus zwei Brennstellen bestehenden Karmin des Zimmers in Port Lligat als breit gelagerte und flache Bogenformen erscheinen, so wie sie neben den Unterschenkeln des weiblichen Rückenaktes auf *Gala + Dalí* seitlich als flache und zugleich breit gelagerte Bogenschwünge hervortreten.

²⁹³ Salvador Dalí, *Visage de Mae West, pouvant être utilisé comme appartement surréaliste*, 1934/35, Gouache und Collage auf Zeitungspapier, 31 x 17 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

²⁹⁴ Ohne Verfasser, *Salvador Dalí: Das Haus eines merkwürdigen Mannes. Fast wie der Tempel einer heidnischen Gottheit*, mit Fotos von Nino Lo Duca, in der Zeitschrift *Mode und Wohnen*, Ausgabe 6/80 (Dez. 80/Jan. 81), S.10-17.

²⁹⁵ Karin von Maur, a.a.O., S.182.

Die Augen und die Augenbrauen finden weder in dem tatsächlich ausgeführten Zimmer noch auf der Gouache ihre unmittelbare Entsprechung. In beiden Fällen handelt es sich um eine gerasterte Reproduktion der Augen von Mae West, die Dalí als Vexierbild gestaltet hat. Castelli hingegen gab nicht den lasziven Ausdruck der wie in Trance nur halb geöffneten Augen von Mae West wieder, sondern bildete die Sehorgane als weit aufgerissene, die Pupillen hervortreten lassende Augen ab – in jener Art also, in der sich Dalí so gerne in Szene setzte. Eine freie Erfindung Castellis sind die Brauen, die bei Dalí von eher waagerechtem als zur Nasenwurzel hin steil abfallendem Verlauf waren. Der Antennenbart indes vermischt Wirklichkeit und Phantasie: Wohl zwirbelte Dalí die langen Haare seines Oberlippenbartes stets in die Höhe, doch nie erreichten sie die Höhe der Augen, geschweige denn, daß sie über die Augen und die Brauen, wie hier dargestellt, bis in die Stirn geragt hätten. Dieses in stilisierender Übertreibung ausgeführte Motiv bezieht sich, wie die Darstellung des Kopfes bei Castelli überhaupt, auf eine entsprechend retuschierte fotografische Aufnahme von Philippe Halsman, die dieser 1954 von Salvador Dalí geschaffen hat²⁹⁶.

Die am oberen Bildrand mit gelber Farbe wiedergegebenen Haare hingegen wurden wieder der Gouache nachempfunden. Der dort das Gesichtsfeld rahmende Vorhang wurde so drapiert, als bildeten die Haare einen Mittelscheitel, von dem der erste Schwungbogen der rechten Stirnhälfte von Castelli auf seinem Bildnis übernommen wurde, während der zweite Schwungbogen nur noch angedeutet und in seinem weiteren Verlauf beinahe horizontal an den linken Bildrand geschoben erscheint. Auch den ersten Schwungbogen der linken Stirnhälfte des „Gesichts“ bei Dalí übernahm Castelli auf seiner Komposition – allerdings findet dieser hier oberhalb der rechten Schulter der Rückenfigur eine kurze Unterbrechung und wird anschließend bis zum rechten Bildrand ausgedehnt.

Daß nicht nur die von Dalí geschaffene Zimmerdekoration, sondern auch die 1934/35 entstandene Gouache als Vorbild für Castelli diene, zeigt sich zuletzt in den Umrissen der ersten jeweils rechts und links der Stirnmitte gelegenen Bogenschwünge der Haare bzw. des Vorhangs auf der Gouache, deren Konturen ziemlich genau dem oberen Umriß des fragmentierten Schulterbereiches des Rückenaktes entsprechen. Das spitze Hervortreten jener Stelle, an der das Rückgrad in die Halswirbel übergeht, hat auf der Gouache in der Überlappung zweier einander gegenläufig drapierter Rundbögen ihren gestalterischen Ursprung, wenngleich der Verlauf dieser Konturen dort motivisch freilich völlig anders gemeint ist. Selbst die Schrägstellung der Schulterachse, die auf der Darstellung von Castelli im Sinne des Kontraposts von rechts oben nach links abfällt, ist auf der Gouache von Dalí bereits vorgebildet. Beinahe scheint es, als habe sich Castelli die paranoisch-kritische Methode von Dalí zu eigen gemacht und als habe er in einem Akt des halluzinogenen Sehens zu der Gouache von Dalí den weiblichen Torso assoziiert. Castellis *Gala + Dalí* ist näher an der Kunst des Surrealismus angesiedelt, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Nicht nur, daß das Motiv einer dem Gesicht einbeschriebenen weiblichen Rückenfigur surrealen, also außer- oder überwirklichen Ursprungs ist und im Zusammenhang mit Dalís paranoisch-kritischer Methode der Bilderfindung steht, auch die Abbildfunktion an sich steht auf der Darstellung Castellis in Frage. Gala ist nicht Gala, sondern eine nach antiken Vorbildern abgewandelte motivische Übertragung der Rückenfigur *Junges Mädchen am Fenster stehend*, und das Gesicht von Dalí ist nicht das Gesicht von Dalí, sondern das mit dalínischen Augen und dem Antennenbart des Künstlers verfremdete Gesicht der Mae West.

Stilistisch bemühte sich Castelli nicht, sich den Gestaltungsweisen von Dalí anzunähern. Die weibliche Rückenfigur führte er, ganz seiner eigenen Handschrift entsprechend, als Kreidezeichnung im Umrißstil aus, die anschließend mit breitem Pinsel farblich ausgefüllt wurde. Die Bemalung der Figur erfolgte mit dünnflüssig auf-

²⁹⁶ Philippe Halsman, *Salvador Dalí*, 1954, Schwarzweißfoto.

getragener rostbrauner Farbe in der unteren Figurenhälfte flächendeckend, in der oberen Figurenhälfte so, daß das Weiß des Papiers weitläufig zu sehen ist. Die weiß belassenen Stellen markieren dabei jene Körperpartien, an denen das helle Licht von links oben auf die Figur trifft. So wirkt der weibliche Rückenakt plastisch und anderen Lichtverhältnissen ausgesetzt als denen im Bereich des Gesichts, wo jedwede Andeutungen von Licht und Schatten und plastische Ausformungen der Oberfläche fehlen. Das Gesicht selbst wurde ohne Vorzeichnung direkt mit dem Pinsel ausgeführt. Dabei beschreiben die Pinselbewegungen lediglich die Organe des Gesichtsfeldes, unterhalb der oberen Formatgrenze zudem ansatzweise die Haare und am linken Bildrand unten einen Teil der Wangenkontur, deren Richtungsverlauf sich an der *Mae West*-Gouache von Dalí orientiert. Der Mund wurde zunächst mit roter Farbe ausgemalt, wobei sich die Bewegungsrichtung des Pinsels an den organischen Formen der Lippen ausrichtete. Anschließend wurde er mit schmalen Pinsel schwarz konturiert, jedoch nicht vollständig, sondern in fragmentarischer Skizzenhaftigkeit, doch mit treffsicherem Strich. Auch der Bart wurde mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe wiedergegeben. Oberhalb der Lippen angesetzt, verlaufen die Antennen in einem Zug bis über die Augenbrauen und enden dort mit einer farbverstärkten Druckstelle. Der Pinsel wurde dabei immer trockener und nahm teilweise die Farben der Umriss der Augen, der Pupillen und der Brauen auf.

Die Brauen wurden mit dunkelblauer Farbe in unregelmäßigen Zickzackbewegungen mit einem Pinsel von mittlerer Stärke angedeutet, wobei die linke Braue mit halbtrockenem Pinsel skizziert wurde. Auch die mandelförmigen Umriss der Augen, gleichfalls mit einem Pinsel von mittlerer Stärke gezeichnet, sind dunkelblau. Die Lider wurden vernachlässigt, der mandelförmige Umriß nicht vollständig geschlossen. Die rechte Iris besteht aus einem Kreis in dunklem Chromoxidgrün, die linke Iris aus einem Kreis in hellem Gelb. Beide Formen sind nicht wirklich rund, sondern wurden im unteren Bereich flach eingedrückt und halten einige wenige Millimeter Abstand zur unteren Umrißlinie des Auges, während der Abstand zur oberen Kontur etwas größer ist. Auf diese Weise erzielte Castelli den Eindruck eines mit aufgerissenen Augen stierenden Blickes. Die Mitte der Iris blieb dabei gestalterisch ausgespart und markiert die wie bei hellem Licht weiß reflektierenden Pupillen.

Von der Nase sind nur die Nasenflügel zu sehen. Auch sie wurden mit einem Pinsel von mittlerer Stärke ausgeführt, jeweils als horizontal gedehnte Bogenschwünge in dunklem, fast schwarzen Chromoxidgrün. Der linke Nasenflügel ist mit einer einzigen Pinselbewegung angedeutet, der rechte Nasenflügel weist hingegen einige impulsive Pinseleruptionen auf, die aus der fließenden Bewegung ausbrechen, ohne jedoch wie *Pentimenti* zu wirken. In der selben chromoxidgrünen Farbe wie die Nasenflügel wurde am linken Bildrand auch die Umrißlinie der Wange angedeutet. Diese Kontur wirkt trotz des breiten Pinsels, mit dem sie wiedergegeben wurde, durch ihre Unterbrechung in Höhe der Oberlippe mürbe und skizzenhaft. Sie setzt unmittelbar am linken Bildrand an, bricht indessen, da der Pinsel inzwischen ausgetrocknet war, rasch wieder ab, um schließlich ein zweites Mal anzusetzen und von dort bis über den unteren Bildrand hinwegzuragen. Auch die Haare unterhalb des oberen Bildrandes wurden mit breitem Pinsel ausgeführt. Ihre Richtungsbewegungen orientieren sich teilweise an der Draperie des Vorhangs bzw. der Haare auf der Gouache von Dalí, teilweise aber auch am Umriß der oberen Schulter des Rückenaktes und der Waagerechten der oberen Formatgrenze (oben links). Einige schwarze Farbsprengsel rechts unten suggerieren einen raschen Farbauftrag, erweisen sich jedoch bei genauerem Hinsehen als absichtlich aufs Papier gespritzte Kleckse.

Die farblichen Dispositionen des Bildes beziehen sich nicht auf die als motivische Anregungen ausgewählten Darstellungen von Dalí, auch nicht auf andere Arbeiten des surrealistischen Malers, sondern auf die eigenen Werke von Castelli, die vor und während des Jahres 1989 entstanden sind. Das rostbraune Inkarnat der weiblichen Rückenfigur leitet sich von dem 1985 erst selten, ab 1986 bis zu Beginn der 90er Jahre dann immer

häufiger eingesetzten, in verschiedenen Verhältnissen aus Gelb oder Ocker und dunklem Englischrot oder gebranntem Siena gemischten Farbton ab, den Castelli ab 1987 für einige Frauenporträts (z. B. Abb. 471 oder Abb. 413) und in dunklen Valeurs für die Alida-Doppelporträts (z. B. Abb. 411), um 1988/89 teilweise für seine *Rudel-* (Abb. 923 ff), vor allem aber für seine *Schrottplatz-*Bilder (Abb. 345 ff) und schließlich für die Serie *Alida vor Mohn-* oder *vor Rapsfeld* (Abb. 456 ff) gerne verwendete. Die rote Farbe war für den schwarz konturierten Mund bei Castelli inzwischen beinahe kanonisch geworden, selbst auf stilistisch unterschiedlich ausgefallenen Bildern. Auch der Akkord von Rot, Gelb, Blau und Chromoxidgrün taucht insbesondere auf den Bildern von 1987 und 1988, also kurz vor dem Entstehen der Dalí-Hommage, vor allem auf erotischen Frauenbildern immer wieder auf (z. B. Abb. 261 oder Abb. 313). Auffallend ist auch, daß Castelli 1988 eine Vielzahl solcher Arbeiten schuf, auf denen – obschon überwiegend mit dem Pinsel ausgeführt – graphische Elemente dominieren und weite Teile des Bildgrunds weiß geblieben sind (z. B. Abb. 419 f oder Abb. 475). Bereits vor 1988 entstanden zahlreiche in dieser Weise gestalterisch reduzierte Darstellungen, die zwar nicht zu den bedeutendsten Werken des Künstlers zählen, doch einen erheblichen Anteil an seinem Œuvre aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre ausmachen (z. B. Abb. 392 oder Abb. 639). Im weiteren Verlauf des Jahres 1989 hingegen waren solche minimalistische Arbeiten eher die Ausnahme (z. B. Abb. 428).

Es zeigt sich, daß *Gala + Dalí* ganz im Stil der eigenen Arbeiten des Künstlers aus den Jahren 1987 und 1988 geschaffen wurde. Auch die Idee, dem menschlichen Gesicht eine nackte Rückenfigur einzubeschreiben, war eine Erfindung, zu der Castelli nicht ohne Voraussetzungen gelangte. Ihren methodischen Ursprung hat die Idee der Verbindung zweier verschiedener Motive in den Doppel- und Mehrfachselbstporträts von Castelli ab 1980, auf denen er zwei oder mehr Darstellungen seiner Selbst wie nach dem Prinzip der akkumulierten Simultaneität wie bei einer Reizcollage miteinander kombinierte (z. B. Abb. 729, Abb. 769 ff oder Abb. 798). Diese Methode fand mit solchen Gemälden, auf denen Castelli unterschiedliche fotografische Bildvorlagen, die ggf. sogar von verschiedenen Fotografen stammen konnten, motivisch miteinander in Verbindung brachte, ihre systematische Fortsetzung (z. B. Abb. 200 oder Abb. 967) und sollte auch nach der Dalí-Hommage verschiedentlich zur Anwendung gelangen (z. B. Abb. 250, Abb. 609, Abb. 851 ff oder etwa Abb. 884). In aller Regel waren es Fotos und waren es auf ihnen gezeigte Bildfiguren, die Castelli auf seinen Darstellungen motivisch miteinander kombinierte. Hier jedoch, auf *Gala + Dalí*, zitierte Castelli – der Intention des Bildes als Hommage entsprechend – zwei künstlerische Arbeiten von Salvador Dalí, die er sowohl inhaltlich als auch gestalterisch gegenüber den Ursprungswerken gemäß seiner eigenen Darstellungsabsichten und seiner eigenen stilistischen Eigenheiten modifizierte.

Was die Verbindung zweier ursprünglich eigenständiger Bildmotive zu einem ikonographischen Ganzen angeht – hier die Darstellung eines weiblichen Rückenaktes und des monumental ins Bild gesetzten Gesichts –, ist innerhalb des Œuvres von Castelli auf dessen bereits ab 1984 entstandene Arbeiten aus der Serie *Toscana/Landschaft* als Vorläufer hinzuweisen, die nach dem Prinzip eines Vexierbildes beides in einem wiedergeben: eine von Zypressen flankierte toskanische Hügelandschaft und die Brüste einer jungen Frau (z. B. Abb. 355). Vergleichbare zweifache Lesarten gab es auch auf den Darstellungen aus der Reihe *Face* (Abb. 1104 ff) und *Christus* (Abb. 1110 f), die zugleich als Kreuz und als Gesicht zu deuten sind. Ohne sich ausdrücklich auf die Malerei des Surrealismus zu beziehen, stehen diese Darstellungen doch in einer gewissen Verwandtschaft zu den Vexierbildern solcher Künstler wie Max Ernst, M. C. Escher oder Salvador Dalí. Gewiß, *Gala + Dalí* ist kein Vexierbild im strengen Sinne. Es läßt sich nicht entweder als Bildnis von Gala oder als Bildnis von Dalí lesen. Die motivische Verbindung zwischen dem stehenden Frauenakt und dem vergrößerten Gesicht hat allerdings

durchaus etwas Visionäres, das auf einem später geschaffenen Blatt tatsächlich die Qualität eines Vexierbildes annehmen sollte: auf der kleinformatigen Arbeit *Gesicht* Abb. 983. Dort wurde das „Gesicht“ in stark stilisierte Bildelemente aufgelöst, die in Anlehnung an die Serie *Toscana Landschaft Gesicht* von 1989 (Abb. 1113 ff) als Gesicht mit zwei Augen (links die drei horizontalen blauen Kreidezüge, rechts die gelbe Rundform), Nase (weibliche Rückenfigur) und Mund (rote Lippen am unteren Bildrand) zu lesen ist, zugleich aber auch als toskanische Landschaft mit Bodenscholle (Mund), Sonne (gelbe Rundform oben rechts) und Wolken (hellblaue Kreidelinien oben links). Es zeigt sich, daß *Gala + Dalí*, obschon es das einzige Bild von Castelli geblieben ist, mit dem er seinem verstorbenen Kollegen die Referenz erwies, nicht ganz ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli geblieben ist. Gemeinsam mit den *Faces* von 1987 und den *Christus*-Bildern stellt *Gala + Dalí* die Grundlage für die abstrakten Vexierbilder aus der Serie *Toscana Landschaft Gesicht*. So wirkt die Dalí-Hommage (und mit ihr der Geist von Salvador Dalí) in einigen späteren Bildern von Luciano Castelli nach. Respektabler, so scheint es, kann die Ehrerbietung eines Künstlers an einen verstorbenen Kollegen kaum sein.

4.2.6.4 Jean Tinguely

Jean Tinguely war vorläufig der letzte Künstler, dem Luciano Castelli aus seiner Betroffenheit über dessen Tod einige Arbeiten widmete. Dabei handelt es sich – ähnlich wie bei den Bildnissen zum Gedenken an Meret Oppenheim – um eine in der Gattung des historischen Porträts geschaffene Reihe von Bildnissen des verstorbenen Künstlers, mit dem er noch zu dessen Lebzeiten das Gemeinschaftsprojekt einer Gruppe von Maschinen verabredet hatte, welche die Gemälde von Castelli beweglich machen sollten. Der plötzliche Tod von Jean Tinguely im August 1991 verhinderte allerdings die Ausführung dieses Gemeinschaftsprojekts.

Jean Tinguely wurde 1925 im schweizerischen Fribourg geboren, wuchs jedoch in Basel auf, wohin seine Familie zwei Jahre nach seiner Geburt gezogen war. 1941-1945 absolvierte er eine Lehre als Dekorateur und besuchte er zugleich die Kunstgewerbeschule in Basel. Bereits in seiner Jugend experimentierte Tinguely mit beweglichen Konstruktionen, die er entlang eines Baches im Wald von Basel errichtete²⁹⁷. Auch nach 1952, als er sich in Paris niedergelassen hatte, beschäftigte er sich mit maschinenartigen Gebilden. Ab 1954/55 entstanden die ersten *Méta-matics*: laut rasselnde motorbetriebene Apparate, die teilweise Duft ausströmten und über ihre ästhetische Funktion hinaus bald auch als Malmaschinen eingesetzt wurden (ab 1959) oder sich als maschinenbetriebene Skulpturen selbst zerstörten (ab 1960). Bald führte Tinguely als Happening erste *Zerstörungsaktionen* durch. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre konstruierte er weitere *Zertrümmerungsmaschinen*²⁹⁸.

1960 schloß sich Tinguely in Paris der Gruppe der *Nouveaux Réalistes* an. Seither beteiligte er sich an internationalen Happenings. Auch schuf er eine Vielzahl von Plastiken, die als Maschinen oder Wasserbrunnen funktionieren und teilweise in Zusammenarbeit mit seiner Assistentin und späteren Ehefrau Niki de Saint-Phalle (1930-2002) ausgeführt wurden. Der *Strawinsky-Brunnen* am Pariser Centre Georges Pompidou oder der Basler

²⁹⁷ Stefanie Poley, *Biographische Notizen*, in: Kunsthaus Wien (Hrsg.), *Jean Tinguely. Nachtschattengewächse*, München 1991, S.106-130. Zu Leben und Werk von Tinguely siehe die beiden Bände von Christina Bischofberger, *Jean Tinguely. Werkkatalog. Skulpturen und Reliefs 1954-1968*, Küstnacht/Zürich 1982 und *Jean Tinguely. Werkkatalog. Band 2. Skulpturen und Reliefs 1969-1985*, Küstnacht/Zürich 1990.

²⁹⁸ Stefanie Poley, a.a.O., Bd. 1, S.108.

Fasnachtsbrunnen zählen zu seinen berühmtesten Werken. Einige seiner traktoren- oder motorenbetriebenen Maschinenskulpturen wurden als *Lärmreliefs* oder *Lärmmaschinen* durch verschiedene Musikinstrumente zu multimedialen Gesamtkunstwerken ergänzt. Seine Maschinen schweißte Tinguely aus Schrotteilen und anderen vormals gebrauchsfähigen Fundstücken zusammen (*Abfallplastiken*²⁹⁹). Die durch Wasserkraft oder ratternde Motoren angetriebenen Konstruktionen sollten Bewegung und Rhythmus sichtbar machen und gleichzeitig lärmende Geräusche erzeugen. Seinen musikalischen Neigungen verlieh Tinguely durch atonale Kompositionen und Klanggedichte Ausdruck, die er begleitet von rasselnden und ratternden Maschinenskulpturen oder vor seinen eigens dafür gemalten Bildern in öffentlichen Veranstaltungen zum Vortrag brachte – alleine zumeist, manchmal aber auch in gemeinschaftlicher Zusammenarbeit mit anderen Künstlern³⁰⁰. Visuelle und akustische Eindrücke sollten dabei zu einem synästhetischen Ganzen verschmelzen.

Seit 1969 lebte Tinguely überwiegend in der Schweiz, unweit von Fribourg, wo er begehbare Großplastiken entwickelte und monumentale Großprojekte in Angriff nahm. Gesundheitliche Probleme machten 1985 eine Herzoperation erforderlich. Zuvor konnte Tinguely neue Werkräume in Klus und in Olten beziehen. 1988 kaufte er eine verlassene Flaschenfabrik in La Verrerie (Kanton Fribourg). Seither pendelte er zwischen seinen Arbeitsstätten in Frankreich und der Schweiz hin und her. Überdies unterhielt Tinguely eine kleine Dependence in der Toskana, unweit von Montepulciano, wo sich auch Castelli ein Sommeratelier eingerichtet hatte. Durch ihre „Nachbarschaft“ sind die beiden Künstler in Kontakt geraten. Rasch haben sie Freundschaft geschlossen und bald schon ein gemeinschaftliches Projekt verabredet, das darin bestand, daß Tinguely einige Gemälde von Castelli mit einer Maschine beweglich machen wollte. Kurz nach der konzeptionellen Ausarbeitung dieses Projekts ist Jean Tinguely den Folgen seines Herzleidens erlegen, so daß es zur Ausführung dieses Vorhabens nicht mehr gekommen ist.

Die ersten Porträts, die Castelli anlässlich des Todes von Jean Tinguely angefertigt hat, gehen auf eine fotografische Bildvorlage zurück, die Tinguely während des Arbeitens an einer seiner Maschinen zeigt. Dieses Foto wurde Castelli von einem früheren Mitarbeiter Tinguelys, Seppi Imhof, in die Toskana geschickt, wo sich der Künstler während des Sommers 1991 aufgehalten hat. Dort hatte er noch im August vom Tod seines Freundes erfahren und machte er sich sogleich daran, Tinguely nach dem Foto als einzige ihm in Montepulciano zur Verfügung stehende Bildvorlage zu porträtieren. Dabei hielt sich Castelli nicht sklavisch an die ihm übermittelte Aufnahme, die Tinguely in seiner Werkstatt umgeben von diversen Konstruktionselementen seiner Maschinenskulpturen zeigte, sondern verkleinerte er den Bildausschnitt so, daß dem großen Zahnrad, das vor dem Gesicht des Künstlers zu sehen war, mindestens ebenso viel Bildfläche eingeräumt wurde wie der Darstellung seines Kopfes, den Castelli ganz an den oberen Bildrand rückte und in Höhe der Stirn von diesem sogar hat überschneiden lassen (Abb. 984-990). Das von Seppi Imhof in die Toskana geschickte Foto hat sich im Besitz von Luciano Castelli nicht erhalten, doch lassen die Licht-Schatten-Verhältnisse der Porträts darauf schließen, daß das Gesicht des Künstlers von vorne durch ein grelles Licht beschienen wurde. Offensichtlich zeigte die Aufnahme Tinguely während seiner Schweißarbeiten an einer seiner Plastiken. Solche Werkstattaufnahmen durfte nur Leonardo Bezzola anfertigen, ein damals unweit von Bern lebender Fotograf, der vermutlich auch das hier in Rede stehende Foto aufgenommen hat.

²⁹⁹ Stefanie Poley, a.a.O., Bd. 1, S.108.

³⁰⁰ Tinguely veranstaltete Konzerte und öffentliche Inszenierungen unter anderem mit Robert Rauschenberg, mit John Cage und mit Jasper Jones. Während der 1958 gemeinschaftlich mit Yves Klein in der Pariser Galerie Iris Clert veranstalteten Ausstellung *Mes étoiles* gelangte das berühmt gewordene *Konzert für sieben Bilder* zur Aufführung, das von den Besuchern per Knopfdruck ausgelöst wurde. Jean Tinguely (Hrsg.), *Pandämonium - Jean Tinguely*, Zürich und Bern 1988, S.320 sowie Stefanie Poley, a.a.O., Bd. 1, S.107.

Was die Maschinen von Tinguely betrifft, so waren sie meist nicht, wie auf den Porträts von Castelli zu sehen, mit großen Zahnrädern ausgestattet. Vielmehr waren sie mit riesigen Flachriemenscheiben bestückt, die durch Lederbänder oder Keilriemen angetrieben wurden. Die Beobachtung Castellis einer im Zentrum des Zahnrades mit dicken Schrauben und Muttern befestigten Flansch- oder Fittingscheibe läßt hingegen ebenso auf eine große Maschine schließen wie die Besetzung des Zahnradkranzes mit Trapezzähnen, die konstruktionstechnisch immer dort eingesetzt werden, wo die zu übertragende Kraft besonders groß ist. Andererseits ist das monumentale, mit Trapezzähnen ausgestattete und mit einer Flansch- oder Fittingscheibe bestückte Zahnrad als maschinenbautechnisches Utensil so klar definiert, daß es sich hierbei kaum um die freie Erfindung von Luciano Castelli handelt. So scheint es sich bei der auf den Tinguely-Porträts angedeuteten Konstruktion um den Ausschnitt einer soeben bearbeiteten Maschine von Tinguely zu handeln, die im übrigen, wie auf dem in Fingermalerei ausgeführten Bildnis *Jean Tinguely Portrait 6* (Abb. 988) und auf *Jean Tinguely* (Abb. 990) zu sehen ist, hinter dem Rücken des Künstlers in einem jeweils am linken Bildrand mit grüner Farbe bzw. pinkfarbener Ölkreide angedeuteten Zahngestänge ihre konstruktionstechnische Fortsetzung fand. Auf nahezu allen Tinguely-Porträts von Castelli erkennt man überdies fächerförmig angeordnete, breite diagonale Strukturen, die auf die Speichen eines großen Schwungrades schließen lassen. Bei der Suche nach jener Skulptur, an deren Arbeit Tinguely gezeigt wird, ist also nach einer großen, starke Kräfte bewegenden Maschine Ausschau zu halten, vermutlich nach der Konstruktion einer Brunnenanlage, auf der sich die Konstellation eines großen Zahnrades vor einem flachen Zahngestänge und einem noch größeren Schwungrad ausmachen läßt. Da das Foto, das Seppi Imhof an Luciano Castelli geschickt hat, eines der letzten war, die von Jean Tinguely entstanden sind, wird man, wenn man herausfinden möchte, auf welche plastische Arbeit sich die Tinguely-Porträts beziehen, vermutlich nach solchen Maschinen suchen müssen, die gegen Ende der 80er Jahre, vielleicht auch erst 1990 oder 1991 entstanden sind. Von einer freien Erfindung Castellis ist angesichts der gezeigten Detailgenauigkeit jedenfalls kaum auszugehen.

Die Porträts, die Castelli im August und im September in der Toskana und Mitte November in Paris geschaffen hat, variieren das gleiche Motiv in unterschiedlichen Techniken. Das Besondere an den ersten beiden Darstellungen (Abb. 984 f) und an den später in Paris entstandenen Porträts Abb. 989 und Abb. 990 ist, daß sie überwiegend in Fingermalerei ausgeführt wurden. Der Farbauftrag, und damit die gestalterische Durchbildung des Gesichts überhaupt, erfolgte also direkt mit den Händen, wodurch sich der Gedanke aufdrängt, Castelli habe mit seinen Arbeiten versucht, das Antlitz seines verstorbenen Freundes mit den Händen zu ertasten, es im wahren Wortsinne in der Gegenwart „festzuhalten“ und vor dem unwiderruflichen Abgleiten in das Nichts der Vergessenheit zu bewahren. Die striemenartig sich über die Blätter ziehenden Farbspuren wirken manchmal wie Kratzwunden. Als hätte Castelli mit aller Gewalt daran gearbeitet, Tinguely dem Räderwerk des Todes zu entreißen, ziehen sich in Form von Drippings auf den Malgrund gebrachte Rinnsale wie Blutspuren über die Bildfläche. Der Bart auf dem Bildnis *Jean Tinguely Portrait 2* (Abb. 985) wirkt so zerfleddert und so blutverschmiert, als wäre der Kopf an seiner Oberlippe festgehalten worden. Aus dem Schatten über seiner Stirn tropfen Farbrinnsale nach unten. In Analogie an die durch den Dornenkranz verletzte und blutende Stirn Christi wähnt man ein tiefendes Gemisch aus Angstschweiß und Blut. Die rotbraune Farbe auf Abb. 989 erweckt Assoziationen eines Blutbades, beinahe so, als sei Tinguely mit seinem Hals zwischen seine Skulptur geraten und als würde das strömende Blut sein Gesicht und das Räderwerk gleichermaßen einsauen. Auch die absichtsvoll auf die Bildfläche geklatschten schwarzen und roten Rinnsale erinnern an solche im Rhythmus des Herzschlags nach außen schießende Blutströme.

In der Drastik ihrer Gestaltung etwas verhaltener nehmen sich hingegen die Bildnisse *Jean Tinguely Portrait 4, 5 und 6* aus, die entweder nur noch teilweise in der Technik der Fingermalerei (Abb. 988), ganz und gar mit dem Pinsel (Abb. 987) oder als Kohlezeichnung ausgeführt wurden (Abb. 986). Motivisch am klarsten verhält sich dabei die Kohlezeichnung. Sie mutet wie eine Studie an, obschon ihr bereits einige Arbeiten des selben Motivs vorausgegangen sind. Unmittelbar nach den in Fingermalerei ausgeführten Bildern entstanden, scheint es, als habe Castelli mit dieser Zeichnung das Motiv, das auf den Fingermalereien durch ihren expressiven Ausdruck gegenständlich verunklärt wurde, neu zu erfassen versucht. Vor allem die Licht-Schatten-Verhältnisse, doch auch die Umrisse des Gesichts sowie dessen physiognomische Kennzeichen wurden gründlich studiert und porträtgenau wiedergegeben. Freilich ist Castelli keiner, der mit spitzem Bleistift jedes noch so geringe Detail in augentäuschendem Realismus wiedergibt, und so wurde auch die hier in Rede stehende Zeichnung eher skizzenhaft, mit weicher Kohle in groben, teilweise eilig und druckstark aufgetragenen Zügen, in den Schattenbereichen mit quer geführtem Kohlestift überwiegend schimmernd ausgeführt, doch ist auf dieser Arbeit zugleich unschwer zu erkennen, daß es Castelli insbesondere um Porträtähnlichkeit gegangen ist. In der gestalterischen Behandlung des Zahnrads hingegen beschränkte sich Castelli weitestgehend auf die Umrisse: auf die Konturen der Zahnung an sich, auf die der etwa zur Hälfte ins Bild ragende Fittingscheibe in der Mitte und ihrer dicken Flanschmutter. Auch diese Umrisse wurden nicht minutiös von der fotografischen Motivvorlage aufs Bild übertragen, sondern ungleichmäßig und rasch zu Papier gebracht. Zwischen der Zahnung und der Fitting-Scheibe betonen die in Form einer liegenden Acht ausgeführten Schwunglinien das eilige Tempo des Zeichners und suggerieren dem Betrachter zugleich das Rotieren des Zahnrads in rasender Geschwindigkeit.

Die Bildnisse *Jean Tinguely Portrait 5* und *Jean Tinguely Portrait 6* atmen noch immer die Genauigkeit der Beobachtung der Kohlezeichnung. Zwar wurden die mit schwarzer Farbe ausgeführten Umrisse des Gesichts auf *Jean Tinguely Portrait 5* (Abb. 987) meist mit gelber Farbe übermalt, also in ihrer gegenständlichen Eindeutigkeit etwas zurückgenommen, doch schimmern die insbesondere im Binnenbereich des Gesichts überwiegend mit halbtrockenem Pinsel aufgetragenen Konturen durch dieses zitronenfarbene Kadmiumgelb so stark hindurch, daß die individuellen Züge des Porträtierten unschwer zu erkennen geblieben sind. Auf *Jean Tinguely Portrait 6* (Abb. 988) indes scheint das mit schwarzer Ölkreide skizzierte Gesicht eine direkte Kopie der Kohlezeichnung *Jean Tinguely Portrait 4* zu sein. Allerdings wurden die schattigen Zonen, die sich von der rechten Wange und der rechten Schläfe bis hin zur Augenbraue ziehen, mit schwarzer Ölfarbe in Fingermalerei wiedergegeben. Auch die dunklen Maschinenteile im Hintergrund sowie die Schatten in der Schultergegend wurden mit schwarzer Farbe als Fingermalerei ausgeführt.

Während das Zahnrad auf *Jean Tinguely Portrait 5*, das dort zu einem annähernd horizontal verlaufenden Zahngestänge verändert wurde, in seinem Binnenbereich nur wenige gestalterische Akzente aufweist – mit halbtrockenem Pinsel angedeutet der Umriß der Fitting-Scheibe und mit gelber und grauschwarzer Farbe die drei noch oberhalb des unteren Bildrandes zu erkennenden Flanschmutter, ferner einige schwarze Rinnsale, die sich von der mit breitem Pinsel umrissenen Zahnung entlang des rechten Bildrandes nach unten ziehen, sowie schließlich einige vermeintlich unabsichtlich aufs Papier geratene Drippings –, zeigt die jetzt erneut als Ausschnitt wiedergegebene kreisrunde Zahnradscheibe auf *Jean Tinguely Portrait 6* in ihrer Binnenfläche zahlreiche, diesmal mit brauner Farbe ausgeführte dünnflüssige Pinselspuren, die schließlich das Blutgemetzel des später in Paris entstandenen Bildes *Jean Tinguely* (Abb. 989) vorwegnehmen.

Das Bildnis Abb. 989 ist das drastischste Porträt, das Castelli von Tinguely angefertigt hat. Es wurde durch eine rote, mit schmalen Pinsel aufgetragene Umrißzeichnung vorbereitet und anschließend mit schwarzer, vor

allem jedoch mit rotbrauner Farbe in Fingermalerei ausgeführt. Die wie Peitschenhiebe aufs Papier geklatschte rotbraune Ölfarbe überdeckt die Vorzeichnung so stark, daß diese nur noch an einigen Stellen im Gesicht zutage tritt. Das Zahnrad ist demgegenüber fast bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet. Der Farbauftrag folgte dabei dem Rund der Zahnradscheibe. Etliche Rinnsale triefen während des Arbeitens über das senkrecht an die Wand applizierte Papier. Sie wurden durch aggressive Drippings ergänzt, so daß das Zahnrad über und über mit Blut verschmiert zu sein scheint – stärker noch, als das Gesicht des Porträtierten und als die Flächen rechts und links dahinter. Selbst die Fittingscheibe und deren schwarze Muttern wurden in Fingermalerei ausgeführt. Kurvig geschwungene Arbeitsspuren verwischen die Oberfläche des Zahnrads, das durch seine gestalterische Unschärfen als rotierende Scheibe erscheint. Aus dem für die Maschinen von Tinguely charakteristischen Zahnrad, das sich eher langsam bewegt, wurde auf dem Gemälde von Castelli ein rundes Sägeblatt, das alles, was in seine Nähe gerät, brutal zerfetzt. Mit dem leicht gesenkten Haupt und dem seherisch in die Ferne gerichteten Blick wirkt das Porträt von Tinguely hinter der Metallscheibe wie der Kopf eines Mannes, der sendungsbewußt und zuversichtlich sein Martyrium erwartet. Das Licht, das schräg von der Seite auf sein Antlitz trifft, mutiert zu einem göttlichen Licht und zum Symbol des ewigen Lebens. Auch das letzte Porträt dieser Serie hat eine martialische Erscheinungswirkung, wurde allerdings gestalterisch etwas moderater ausgeführt (Abb. 990). Bis heute sollte Castelli kein Bild mehr schaffen, das in der Vehemenz seiner gestalterischen Mittel an die letzten Tinguely-Porträts herankommt.

Außer den Bildnissen von Tinguely hinter einem Zahnrad schuf Castelli im Herbst 1991 noch zwei weitere Porträts, von denen eines nach der gleichen Motivvorlage in Paris entstanden ist (Abb. 991), das andere hingegen noch in Montepulciano nach dem Foto eines Zeitungsberichts mit der Todesnachricht von Tinguely geschaffen wurde (Abb. 992). Während das in Paris auf Leinwand ausgeführte Ölbild lediglich mit einigen Farbspuren auf die manchmal bunt bemalten Maschinenskulpturen von Jean Tinguely hinweisen bzw. auf seine vielfarbigen Skulpturenzeichnungen, vereint das teils mit dem Pinsel, teils in Fingermalerei geschaffene kleinformatige Porträt auf Papier die Darstellung des seherisch gen Himmel gerichteten Gesichts mit einer abschließend der Bildfläche auferlegten Bleistiftzeichnung, deren scheinbar abstrakte Formen sich bei genauerem Hinsehen als skizzenhaft konturierte Maschinenteile erweisen: als schraubenbesetzte Fittingscheiben und Flachräder mit Riemenantrieb, als Pleuelstangen und als Rundbleche. Was dieses kleinformatige Bildnis – abgesehen von den veränderten motivischen Zusammenhängen und abgesehen von seiner roten Farbe auf weißem Grund – von den übrigen Tinguely-Porträts unterscheidet, ist das Fehlen einer Vorzeichnung. Lediglich die Nasenkuppe, der Mund, Teile der Augen und der Augenbrauen sowie weite Teile der Umrißlinien des Kopfes wurden partiell mit einem schmalen Pinsel wiedergegeben. Alle anderen Teile dieses Porträts hat Castelli mit farbverschmierten Händen frei auf dem Blatt modelliert.

Mit seinen Tinguely-Porträts würdigte Castelli den Künstler als Person und sein Werk gleichermaßen. Stets porträtierte er ihn umgeben von irgendwelchen Schrott- oder Maschinenteilen, die sich auf seine plastische Arbeiten beziehen und zugleich auf die Bedeutung Tinguelys als Hauptvertreter der kinetischen Kunst. Doch nicht nur mit dem Porträt von Tinguely beschäftigte sich Castelli. Er setzte sich auch mit seinem künstlerischen Œuvre auseinander. Dabei beschäftigte er sich insbesondere mit der 1964 geschaffenen Plastik *Heureka*³⁰¹. Bei dieser monumentalen Arbeit handelt es sich um eine große Maschine, deren langfristiges Funktionieren von Tinguely minutiös geplant wurde. Anders als bei vielen seiner früheren Maschinen, arbeitete Tinguely hier nicht mehr so

³⁰¹ Jean Tinguely, *Heureka*, 1964, Eisenstangen, Stahl- und Holzräder, Metallröhren, Metallpfanne und diverse 220-V-Motoren, 780 x 660 x 410 cm, Slg. Walter Bechtler-Stiftung, Zollikon, aufgestellt in Zürich am Ufer des Zürichsees.

stark mit dem Prinzip des Zufalls. Vielmehr plante er sie bis ins letzte Detail. Als Auftragsarbeit war *Heureka* für die EXPO 64 in Lausanne von Walter Bechtler aus Zollikon bestellt worden. Sie sollte als Prunkstück der damaligen schweizerischen Gegenwartskunst von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Gerade wegen der erhofften Zuschauerwirkung wollte Tinguely nichts an dieser Maschine dem Zufall überlassen. Ihre Bewegungen sind langsam und wiederholen sich regelmäßig. Die Metallpfanne, die *Heureka* bekrönt, hebt und senkt sich in würdiger Schwere, die vielen Räder kreisen geschäftig, große Rohre schieben sich langsam vor und wieder zurück. Aneinander sich reibende Metallteile bewirken ein eigentümliches Rasseln und Quietschen und verleihen dem behäbigen Monstrum eine eigene Seele³⁰². Nach der EXPO 64 wurde *Heureka* in Zürich in den Parkanlagen des Kasinos *Zürhorn* entlang des Seeufers aufgestellt, wo sie heute noch steht und zwei mal täglich für jeweils eine viertel Stunde betrieben wird. Diese rostfarbene bemalte plastische Arbeit ist insofern außergewöhnlich, als sie auf vier mannshohen Eisenträgern in die Höhe gestelzt wurde und vom Betrachter, je nach Entfernung, in leichter oder starker Untersicht, stets jedoch aus der Froschperspektive wahrgenommen wird. Bekrönt ist sie von einer flachen, sich gen Himmel öffnenden monumentalen Metallpfanne, unter der sich die Räder und Eisenstangen in langgestreckter Ausrichtung zum Zürichsee entfalten. Die beweglichen Maschinenteile wurden in eine Konstruktion aus Eisenträgern eingespannt, zwischen denen einige Speichenräder sitzen, die optisch besonders deutlich hervortreten.

Die ungleichmäßig gestaltete, in ihrer Grundstruktur überwiegend orthogonal gegliederte und mit einer halbrunden Schale charakteristisch bekrönte Maschinenskulptur hatte Castelli vor Augen, als er seine gleichfalls *Heureka* genannten, jeweils mit einer schwarzen Scheibe aus bemaltem Eisenschrott bestückten Bilder schuf (Abb. 993 f). Sie zeigen die von Tinguely erbaute Maschine in bildparalleler Anordnung streng von der Seite. Allerdings gab Castelli sie nicht aus jener Untersicht wieder, aus der sie am Ufer des Zürichsees zu betrachten ist, sondern auf Augenhöhe des Betrachters. Dabei deckt sich der perspektivische Horizont etwa mit der ersten Waagerechten oberhalb der vier Eisenträger, welche die Maschine in die Höhe stelzen. Diese gegenüber dem natürlichen Betrachterstandpunkt veränderte Perspektive läßt darauf schließen, daß Castelli seine Gemälde nicht nach eigenen Beobachtungen schuf, sondern nach einer fotografischen Vorlage, die entweder noch in Lausanne oder aus erhöhter Position bereits in Zürich aufgenommen wurden. Welche der zahlreichen Ablichtungen es genau gewesen ist, die sich Castelli als motivische Vorlage wählte, läßt sich heute nicht mehr bestimmen, denn *Heureka* wurde, wie Christina Bischofberger in ihrem Werkkatalog notierte, als eine der erfolgreichsten Plastiken von Tinguely „in allen Tageszeitungen der Schweiz“ abgebildet³⁰³.

Der Vergleich zwischen den *Heureka*-Gemälden von Castelli und der von Tinguely geschaffenen Plastik überrascht darin, wie genau Castelli einerseits manche Details wiedergegeben hat, während er andererseits einzelne Maschinenteile völlig ausgelassen oder zugunsten eigener kompositorischer Erfindungen verändert hat. Auf beiden hier gezeigten Darstellungen erkennt man deutlich drei von vier Eisenträgern, auf denen die Maschine in die Höhe gestelzt wurde. Die gleich daneben links unten gezeigte, spiegelbildlich umgekehrte C-Form leitet sich von einer entsprechend gebogenen Eisenschiene ab, deren Durchmesser in Wirklichkeit jedoch proportional etwas höher ausgefallen ist. Auf beiden Gemälden verband Castelli die bei Tinguely durch zwei einander parallel verlaufende schmale Schienen gebildete, fast halbrunde Form durch zwei einander überlappende Bewegungsschwünge zu einer optisch verstärkten Einheit. Zum einen tat er dies, um der konstruierten Wirklichkeit zu

³⁰² Stefanie Poley, a.a.O., Bd. 1, S.108. Siehe auch Reinhardt Stumm und Kurt Wyss, *Jean Tinguely*, Basel 1985, S.106 und S. 109 sowie Christina Bischofberger, *Jean Tinguely. Werkkatalog. Skulpturen und Reliefs 1954-1968*, Küstnacht/Zürich 1982, S.234-236 und ebd. Franz Meyer S.13.

³⁰³ Christina Bischofberger, a.a.O., S.236.

entsprechen, zum andern aber auch, um ein kompositorisches Gegengewicht zu jener über den oberen Bildrand hinausragenden halben Eisenscheibe zu schaffen. Zugleich formte Castelli die bei Tinguely eher halbrund gebogenen Schienen zu einem leicht gedrungenen Halboval um. Die bei Castelli etwas schmaler wiedergegebenen diagonalen Verstreungen der eisernen Stützpfiler finden sich auch in der Plastik von Tinguely wieder, allerdings in etwas veränderter Anordnung, so daß an dieser Stelle ebenfalls eine leichte Modifikation des Ursprungsmotivs zu beobachten ist. Desgleichen erscheint die Plazierung der großen Speichenräder, deren Antriebsriemen auf den Gemälden ausgespart blieben, gegenüber der Tinguely-Maschine leicht verändert. So sind beispielsweise die beiden unterhalb der Metallpfanne gezeigten Speichenräder in Wirklichkeit sehr viel weiter von einander entfernt, als Castelli dies zeigte, oder befindet sich etwa das unten rechts wiedergegebene Rad mit seiner Mittelachse nicht weiter rechts, sondern – im Gegenteil – weiter links unterhalb des rechts oben gezeigten Rades. Was von Castelli hingegen detailgetreu wiedergegeben wurde, sind die Speichenfüllungen der in ihrer früheren Verwendung offensichtlich durch Pleuelstangen angetriebenen Räder. Dabei handelt es sich um zwischen die Speichen montierte Metallplatten, an denen einstmals die beweglichen Pleuelstangen durch Gelenkverbindungen befestigt waren. Während die Pleuelstangen, auf deren Montage Tinguely verzichtete, von Castelli ebenso unberücksichtigt blieben wie die schmalen Antriebsriemen, die jetzt diese Räder bewegen, sind die dazu gehörenden Metallplatten sehr wohl als schwarz gemalte Füllsel auf der Darstellung Abb. 993 innerhalb der beiden oberen Räder wiedergegeben. Auf der Darstellung Abb. 994 hingegen erscheint sie nur auf dem oben links gezeigten Speichenrad.

Das auf dem Gemälde Abb. 994 rechts oben gezeigte Speichenrad wird von einem auf die Leinwand montierten und mit schwarzer Farbe partiell bemalten, dabei breit konturierten Zahnrad überschritten, welches bei Tinguely kein funktionales oder gestalterisches Äquivalent findet. Es betont den Materialcharakter der Konstruktion ebenso wie die beiden über den linken Bildrand hinaus verbogenen Eisenstangen, die sich im Vergleich zu der Zürcher Maschine ebenfalls als zwar von deren horizontalen Gliederung abgeleitete, im Hinblick auf ihre funktionale wie ästhetische Erscheinungswirkung jedoch freie Erfindung Castellis herausstellen. Nicht anders verhält es sich mit einigen weiteren auf den Gemälden von Castelli in unterschiedlicher Anordnung gezeigten Details – seien es weitere Speichenräder von eher kleinem Durchmesser, seien es orthogonale Verstreungen oder schräg die Komposition durchmessende Gestänge –, die sich als mehr oder weniger freie Variationen konstruktiver Details der Maschinenskulptur herausstellen. Auch diesen kompositionsästhetisch begründeten Variationen stehen umgekehrt immer wieder detailgenaue Beobachtungen entgegen, wie sich etwa am linken Bildrand im Bereich des Endes jenes vom Fuß des Eisenträgers der Metallpfanne ausgehenden Eisenrohres zeigt, welches von Tinguely mit einem Dutzend dicht hintereinandergeschichteter rasselnder, unterschiedlich großer quadratischer Metallplatten besetzt wurde. Diese deutete Castelli auf seinen Gemälden mit solchen von links nach rechts konisch sich verjüngenden, senkrecht zu der schräg gestellten Achse verlaufenden Pinselstriche an.

Entscheidend an den Gemälden sind die Überschreitungen ihrer ästhetischen Grenzen, die im einen Falle zusätzlich durch die über den linken Bildrand hinausragenden Eisenstäbe (Abb. 994), in beiden Fällen aber durch die jeweils deutlich über den oberen Bildrand hinausreichende halbrunde Metallplatte erfolgten. Daß es sich bei den von Castelli auf die Bilder applizierten halbrunden Eisenplatten jeweils um etwa die Hälfte der selben vormals kreisrunden Scheibe handelt, die entlang einer rechtwinklig gezackten Geraden in zwei ungleiche Teile auseinandergeschnitten wurden, spielt dabei keine entscheidende Rolle, wohl aber, daß diese halbrunden Metallplatten die Bildfläche jeweils in zwei Richtungen sprengt: zum einen nach oben (dadurch, daß sie über den oberen Bildrand hinausragt) und zum anderen nach vorne (dadurch, daß die Stärke ihres Metalls die Oberfläche des

Bildes reliefiert). Gerade das zweite Bild (Abb. 994) ragt mit der halbrunden Metallplatte, ferner mit jenen über den linken Bildrand hinausreichenden Eisenstäben sowie mit dem auf die Leinwand applizierten Zahnrad an mehreren Stellen über die Bildfläche hinaus und erweitert auf diese Weise deren räumlichen Wirkungsspielraum. Die auf die Leinwand gemalte Maschine erobert sich raumübergreifend den Realraum des Betrachters. So stehen die Heureka-Bilder von Castelli an der Nahtstelle zwischen Malerei und Plastik – und zwar an einer Nahtstelle, die nicht nur eine werktechnische Grenze bedeutet, sondern ebenso das Changieren des mittlerweile immer öfter auch bildhauerisch tätigen Malers kenntlich macht, also auch einen künstlerischen Übergang markiert. Gerade die *Heureka*-Bilder zeigen deutlich, wie sehr es Castelli damals nach dem dreidimensionalen Arbeiten drängte.

Die 1964 von Tinguely ausgeführte Maschinenskulptur *Heureka* rezipierte Castelli überwiegend ästhetisch, nicht aber im Hinblick auf ihre ursprüngliche inhaltliche Bedeutung. In dem zwar langsamen doch bestimmten Heben und Senken der Metallpfanne im oberen Bereich seiner Skulptur symbolisierte Tinguely die physikalischen Gesetze des Auftriebs, die der griechische Mathematiker und Physiker Archimedes entdeckt und dabei ausgerufen haben soll: „heureka!“ (gr. ich habe es gefunden). Tinguely zielte mit seiner Konstruktion sowohl auf das Archimedische Prinzip vom statischen Aufsteigen und Sinken eines Körpers in Abhängigkeit von der verdrängen Flüssigkeits- oder Gasmenge (hier: das natürliche Luftgemisch) als auch auf die Veränderung der Welt-sicht durch die experimentell gefundene, in beispielhaften Konstruktionen anschaulich gemachte sowie in pragmatischen Nutzenanwendungen funktional umgesetzte Entdeckung. Vielleicht mag der pragmatische Aspekt der Nutzenanwendung der *Heureka*-Skulptur in Frage stehen, nicht in Frage stehen hingegen ihr demonstrativer Charakter und das veranschaulichte Funktionieren physikalischer Gesetze in übertragenen Anwendungsbereichen sowie die ästhetische Erscheinungswirkung, die von der bewegten Skulptur ausgeht und einige wohlmeinende Exegeten zu völlig anderen Interpretationen verleitet. So inspirierten „das gravitatische Heben und Senken des Trichters, das Kreisen der vielen Räder, die Geschäftigkeit kleiner Karren..., [der aggressive] Vorstoss grosser Rohre“ beispielsweise den Kunsthistoriker Franz Meyer zu erotischen Auslegungen und zu der Behauptung, daß ihr „stimulierendes Schau-Moment“ jedermann als Sinnbild verstehen würde: *Heureka* als Penetrationsmodell³⁰⁴.

Gleichwie, Castelli interessierte sich für die interpretierten oder authentisch gegebenen inhaltlichen Bedeutungen der hier in Rede stehenden Maschinenskulptur nur wenig. Weder erotische noch naturwissenschaftliche Inhalte werden auf seinen Gemälden thematisiert. Stattdessen interessierte er sich für die ästhetische Gesamtwirkung der durch orthogonal angeordnete Eisenträger ungleichmäßig gegliederten, mit diagonalen Verstrebungen stabilisierten und mit rundlaufenden Rädern und schräg sich ausrichtenden Eisenrohren konstruierten Skulptur, deren funktionale Details er auf seinen Darstellungen oft unberücksichtigt gelassen hat. Die Maschine würde, wenn man sie nach den Gemälden von Castelli als Bauplan rekonstruierte, nicht oder nur unvollständig funktionieren. Das Fehlen funktionaler Details sowie die veränderte Position einiger Konstruktionselemente machen deutlich, daß Castelli die von Tinguely geschaffene Skulptur nicht nur nicht nach inhaltlichen, sondern auch nicht nach funktionalen, stattdessen in erster Linie nach ästhetischen Gesichtspunkten rezipierte. Dabei orientierte er sich zwar ziemlich detailgenau an einigen Gegebenheiten des dreidimensionalen Vorbildes, änderte indes einige andere Partien nicht unerheblich ab und schuf auf diese Weise eine eher grundsätzliche Erinnerung an die Plastik von Tinguely als ein naturgetreu wiedergegebenes Abbild. So sind diese Gemälde eine anstelle des rostbraun bemalten Vorbildes in der Trauerfarbe Schwarz wiedergegebene Reminiszenz an die in ihrer Beweglichkeit erstarrte und mit ihren Rasselgeräuschen verstummte, nach dem Tod von Tinguely gewissermaßen seelenlos gewordene Maschine, deren raumgreifende Erscheinungswirkung eine nur noch ideelle, gewissermaßen in

³⁰⁴ Franz Meyer, *Einführung*, in: Christina Bischofberger (1982), a.a.O., S.13.

der Erinnerung existierende geworden ist. So erweisen sich die *Heureka*-Bilder von Castelli, ähnlich wie seine Tinguely-Porträts, hintergründiger und subtiler indes, gleichermaßen als Trauer- und als Todesbilder.

4.2.6.5 Nachbemerkung

Anlässlich des Todes einiger bedeutender zeitgenössischer Künstler schuf Luciano Castelli persönliche Abschiedsbilder, auf denen er ausgewählte Motive deren Œuvres aufgriff und mit individuellen gestalterischen Ausdrucksmitteln zu eigenständigen Bildern weiterverarbeitete. Diese Auseinandersetzung mit dem Œuvre verstorbener Künstler stand im Zeichen des Respekts vor deren Leben und Werk und zugleich im Zeichen der Trauer über ihren Tod. Gleichzeitig bot sie Castelli die Möglichkeit, seine eigene Stilsprache zu der seiner Kollegen ins Verhältnis zu setzen und den Stellenwert seiner Malerei anhand der Ergebnisse seiner Beschäftigung mit den Motiven der verstorbenen Künstler zu messen.

Die Künstler, von denen sich Castelli mit seinen Hommagen als letztem Gruß verabschiedete, waren bedeutende Meister der klassischen Moderne. Es waren Künstler, die ein oder zwei Generationen älter waren als er und die ihre größten internationalen Erfolge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatten. Zwischen 1985 und 1991, in jener Zeit also, da sich Castelli mit den Arbeiten soeben verstorbener Künstler beschäftigt hat, starben allerdings nicht nur Marc Chagall, Meret Oppenheim, Salvador Dalí und Jean Tinguely, sondern auch andere prominente Maler, Grafiker und Bildhauer, deren Tod für die Medien eine bedeutende Nachricht gewesen ist und deren Ableben durchaus Anlaß zu weiteren bildschöpferischen Auseinandersetzungen geboten hätte. Doch für diese Künstler hatte sich Castelli auf seinen Hommagen nicht interessiert. Welches also waren die Kriterien für die Auswahl jener Meister, denen Castelli auf seinen eigenen Arbeiten posthum gedachte?

Ein wichtiger Aspekt war sicher, daß Castelli einige der verstorbenen Künstler irgendwann einmal persönlich kennen gelernt hat und daher von der Nachricht ihres Todes besonders betroffen war. Dies gilt für Meret Oppenheim und für Jean Tinguely, der ihm in der kurzen Zeit ihrer Bekanntschaft ein guter Freund geworden war. Was aber ist mit Marc Chagall, was mit Salvador Dalí? Beide hatte Castelli nie kennen gelernt, beide Künstler waren ihm für seine eigene Arbeit nie ein unmittelbares Vorbild gewesen. Und doch hat er ihre Werke immer sehr bewundert. Als sie gestorben waren, wollte er ihren Tod nicht spurlos an sich vorübergehen lassen. So schuf er aus einer melancholischen Abschiedsstimmung heraus die ebenso kleinformatischen wie unprätentiösen Darstellungen, die für ihn ein leises und bescheidenes Adieu bedeuteten. Die Werke, die er sich dabei als Vorbild wählte, bzw. die Motive, die er in seine Arbeiten einfließen ließ, zeugen von einer fundierten Kenntnis des Œuvres der betreffenden Künstler sowie von einem tiefgreifenden Verständnis für die darin thematisierten Inhalte (siehe hierzu etwa Chagalls Selbstbildnis als Trauernder oder das Abschiedsmotiv der stehenden Rückenfigur am Fenster bei Dalí). Der zweite Aspekt, der sich für die Auswahl jener von Castelli mit Hommagen gewürdigten Künstler als ausschlaggebend erweist, ist also die Wertschätzung, die er ihrem Œuvre entgegenbrachte. Dabei zeigte sich Castelli – von den 1982 ausgeführten Molinier-Hommagen abgesehen, die indes weniger mit Molinier, stattdessen eher mit dem Narzißmus von Castelli zu tun hatten – allerdings erst ab 1985 für die Todesthematik empfänglich. Vorbereitet wurde diese Offenheit durch seinen 1984/85 geschaffenen *Venice*-Zyklus und die in diesem Zusammenhang entstandenen, durch die Figuren der *Commedia dell'arte* inspirierten Personifikationen des Todes (Abb. 662 ff). Ehedem gab es weder eine direkte noch eine indirekte Auseinandersetzung

mit der Todesthematik und auch nach 1991, nach den Hommagen an Tinguely, hatte Castelli bis auf weiteres keine solche Erinnerungs-, Trauer- oder Todesbilder mehr geschaffen. Fast scheint es, als hätte der Künstler über die Jahre hinweg seine Betroffenheit verloren und sich mit der Existenz des Todes abgefunden.

Die Werke, die sich Castelli anlässlich des Todes der von ihm gewürdigten Künstler zum Vorbild nahm, wählte er keineswegs zufällig aus. Solche Künstler, die er zu ihren Lebzeiten persönlich kennen gelernt hat, porträtierte Castelli nach fotografischen Bildvorlagen (Meret Oppenheim und Jean Tinguely). Die Fotos dienten ihm dabei als motivisches Ausgangsmaterial, um die charakteristischen Züge der betreffenden Personen und ihr individuelles Äußeres möglichst porträtgenau wiederzugeben, so daß sie für den Betrachter auf Anhieb zu identifizieren sind. Bei diesem Typus des Erinnerungsbildes handelt es sich also um zwar motivisch wie gestalterisch nicht selten verfremdete, dennoch authentisch wirkende Individualporträts mit hoher Referentialität. Für die Hommagen an Marc Chagall hingegen wählte Castelli ein idealisiertes Selbstporträt des Künstlers als Vorbild, und zwar nicht ohne Hintersinn ausgerechnet eines, auf dem sich Chagall als Trauernder darstellte. Nichts auf den Chagall-Bildern von Castelli deutet allerdings darauf hin, daß es sich hierbei um die Bildnisse eines Trauernden handelt – nicht das Kolorit, nicht der motivische Kontext und auch nicht der körpersprachliche Ausdruck. Die tiefere inhaltliche Bedeutung der Chagall-Hommagen als Trauer- und als Abschiedsbilder bleibt dabei dem unaufgeklärten Betrachter eher verschlossen. Sie sind ein stiller Abschied des Künstlers von seinem Kollegen. Durch das Zitieren einiger seiner bedeutendsten Motive sind sie allerdings zugleich auch ein Beitrag zum Thema *The Artists' Artist*³⁰⁵. In diesem Zusammenhang ist nicht ohne Bedeutung, daß Castelli etwa als Vorbild für seine Oppenheim-Porträts nicht eine einfache fotografische Motivvorlage wählte, sondern eine von Meret Oppenheim selbst gestalterisch verfremdete Aufnahme, die sie als eigenständiges Kunstwerk in limitierter Auflage edierte. Dadurch, daß Castelli die Oppenheimschen Gestaltungselemente in seine Porträt Darstellungen einbezog, ließ er nicht nur Meret Oppenheim und ihr künstlerisches Werk eins werden, sondern kommentierte er zugleich auch die von der Künstlerin in ihrer Arbeit implizit zum Ausdruck gebrachte Forderung nach der Einswerdung von Kunst und Leben (versinnbildlicht durch die augentäuschende Überlagerung des Fotos mit fein nuancierter Sprühfarbe, von der der Betrachter erst nach genauerem Hinsehen bemerkt, daß sie als Retusche nachträglich auf dem Foto ausgeführt wurde). Die von Meret Oppenheim auf dem überarbeiteten Foto virtuell vollzogene Verschmelzung von Kunst und Leben wurde für Castelli sichtbare Wirklichkeit – und als solche bildete er sie auch ab.

Ähnlich verhält es sich auch bei den Vorbildern, die Castelli für seine Hommage an Salvador Dalí auswählte (Abb. 982). Die als Attitüde gepflegte mimische Selbstinszenierung, mit der Dalí seine für sich in Anspruch genommene Verrücktheit sowie sein mit ihr in unmittelbarer Wechselwirkung stehendes künstlerisches Genie zum Ausdruck bringen wollte, hat sich in so vielen Porträtfotos und Filmdokumenten erhalten, daß, wer zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Darstellung an Dalí dachte, zugleich seinen charakteristisch gezwirbelten Antennenbart und seinen stechenden Blick assoziierte. Der Selbstinszenierung galt das größte Interesse von Salvador Dalí. Er selbst war sich sozusagen sein künstlerisches Hauptwerk – und dieses Hauptwerk ist der motivische Ausgangspunkt, den Castelli zum Gegenstand seiner Hommage gemacht hat. Ähnlich wie für Meret Oppenheim, war auch für Salvador Dalí die Verbindung von Kunst und Leben ein wichtiges Ziel. Im Falle der Dalí-Hommage trug Castelli diesem Aspekt durch die bildthematische Anspielung auf das bewohnbare Environment *Visage de Mae West* Rechnung. Überdies definierte Dalí sein Künstlertum in Abhängigkeit von seiner Ehefrau und Muse Gala. Daher durfte sie auf einer Hommage an Dalí nicht fehlen, und Castelli kehrte das künstlerische

³⁰⁵ Grace Glueck, *The Artists' Artist*, Artnews, November 1982, S. 90.

Beziehungsverhältnis zwischen Dalí und Gala – ganz im Sinne Dalís im übrigen – geradewegs ins Gegenteil: *Gala + Dalí* lautet der Titel des Bildes, nicht *Dalí + Gala*. Für die Figur von Gala griff Castelli auf eines der frühesten Hauptwerke Dalís zurück, auf *Junges Mädchen, am Fenster stehend*, das sich inhaltlich auf die Thematik des Abschieds und des Trennungsschmerzes bezieht, auf eine Thematik also, die Castelli auf seiner Darstellung als persönlicher Abschied von Dalí uminterpretierte. Diese Botschaft versteht allerdings nur, wer das Œuvre Dalís und sein 1925 entstandenes Gemälde einschließlich seiner inhaltlichen Bedeutung kennt.

Bildnisse sind es, die sich Castelli als motivisches Ausgangsmaterial für seine Hommagen wählte, gemalte oder fotografierte Künstler(selbst)porträts, und zugleich Bilder, die im Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeit, oft sogar mit den Hauptwerken oder zumindest mit solchen die Thematik des Todes bzw. des Abschieds behandelnden Werken der betreffenden Künstler stehen. Dies gilt auch für die Hommagen an Jean Tinguely, die im wesentlichen auf zwei Motivvorlagen zurückgehen: auf eine fotografische Ablichtung, die Tinguely während des Arbeitens an einer seiner Maschinenskulpturen zeigt, und auf eine seiner bedeutendsten Skulpturen: *Heureka*. Als Antwort auf die Frage, wie sich ein Künstler wohl von seinen verstorbenen Kollegen verabschiedet, könnte man also sagen: durch Porträt Darstellungen und durch motivische Zitate einiger ausgewählter Hauptwerke bzw. solcher Arbeiten aus dem Œuvre des betreffenden Künstlers, die sich inhaltlich mit der Todes- und Abschiedsthematik befassen. Dabei bezog Castelli seine Hommagen auf die verstorbene Person als solche und auf ihr künstlerisches Œuvre gleichermaßen, das durch entsprechende Zitate stellvertretend repräsentiert wird. So willkürlich, wie die Auswahl der Vorbilder für die betreffenden Darstellungen auf den ersten Blick erfolgt zu sein scheint, ist sie nicht: Die Werke, die Castelli auf seinen Erinnerungsbildern zitiert, erweisen sich als sorgfältig ausgesucht und inhaltlich mit der Absicht in Verbindung gebracht, den betreffenden Künstlern, ihrem Leben und ihrem Werk, durch eine oder mehrere Arbeiten zu gedenken. In diesem Sinne sind sie Erinnerungsbilder und Hommagen in einem. Dabei verselbständigten sich nicht selten die inhaltlichen Zusammenhänge gegenüber den motivischen Ursprungswerken, die Castelli auf seinen Gedenkbildern zitierte, so daß ihnen zugleich auch die Funktion inhaltlicher Katalysatoren zukam.

4.2.7 Sonia Delaunay

Von den Hommagen an verstorbene Künstler abgesehen, hatte Castelli seit der de Kooning-Reihe von 1984 keine weiteren Kollegen mehr rezipiert, mit deren Bildsprache er sich auf seinen Arbeiten auseinandersetzte. Erst 1986 entstanden weitere Bilder, die noch einmal die Werke von Willem de Kooning reflektierten. Auch erinnerte sich Castelli jetzt wieder an einige früher von ihm selbst entwickelte Motive. Hinter diesem neuerlichen Aufgreifen alter Sujets steht der Versuch, sich künstlerisch neu zu positionieren: alte Themen neu zu bearbeiten, um durch sie zu einer neuen Ausdruckssprache zu gelangen. Dieses Streben nach Erneuerung der eigenen Bildsprache führte Castelli in zahlreiche Kunstaussstellungen in Berlin und anderswo und ließ ihn Ausstellungskataloge und Bildbände bedeutender Künstler studieren – zeitgenössischer wie vergangener gleichermaßen. Einen besonders starken Eindruck hinterließen bei ihm dabei die Gemälde von Sonia Delaunay-Terk (1885-1979), deren abstrakte Kompositionen ihn zu neuen gestalterischen Ansätzen inspirierten.

Den Arbeiten nicht nur von Sonia, sondern insbesondere von Robert Delaunay (1885-1941), dessen 100. Geburtstag mit einigen organisatorischen Verzögerungen um 1985/86 gefeiert wurde, begegnete man 1986 al-

lenthalben. In zahlreichen Reportagen würdigten die Medien das Gesamtwerk des französischen Malers. Galerien und Museen gedachten ihm in aufwendig arrangierten Ausstellungen, von denen die der Staatsgalerie im Münchner Haus der Kunst sicherlich eine der umfangreichsten war³⁰⁶. Sonia Delaunay-Terk indes, deren Kunst von der ihres Gatten nicht unbeeinflusst gewesen ist, deren Arbeiten umgekehrt jedoch auch stark auf die Bildsprache von Robert Delaunay einwirkten, stand dabei immer im Schatten ihres Mannes, und dies, obschon ihr „Oeuvre zu den allerersten Leistungen der modernen Kunst“ zu zählen sind³⁰⁷.

Sonia Delaunay-Terk wurde 1885 in Odessa geboren und studierte nach ihrer Schulzeit in St. Petersburg ab 1903 an den Kunstakademien in Karlsruhe und in Paris, wo sie sich 1908 zunächst mit dem deutschen Kritiker, Sammler und Kunsthändler Wilhelm Uhde, 1910 dann mit dem französischen Maler Robert Delaunay verheiratete³⁰⁸. Die Avantgarde um 1910 war in Paris geprägt von den Anfängen des Kubismus, der inzwischen in seine *analytische Phase* (um 1910-1912) getreten war. Robert und Sonia Delaunay schätzten am analytischen Kubismus, insbesondere an den Gemälden von Picasso und George Braque, die Auflösung des Bildgegenstands und den radikalen Bruch mit der traditionellen Malerei gleichermaßen. Während sich Robert Delaunay zeitweise in der Farbgebung seiner Bilder an die monochromen, überwiegend auf Grau- und Ockertöne beschränkten Valeurs der Kubisten anlehnte, kritisierte Sonia Delaunay-Terk die stumpfe Farbigkeit und die kleinen Bildformate der Kubisten³⁰⁹. Stattdessen wünschte sie sich reine und leuchtende Farben auf monumentalen Leinwänden. Sie wählte sich eher die Arbeiten von Vincent van Gogh und Paul Gauguin zum Vorbild – Werke solcher Maler also, die die Kraft der Farbe zu einem festen Bestandteil ihrer Malerei gemacht haben. Auch befaßte sich Sonia Delaunay-Terk mit den Farbtheorien von Michel Eugène Chevreul (1786-1889), der unter anderem die Phänomene simultaner Kontraste untersuchte, also die Leistung des menschlichen Auges, zu einer Farbe selbsttätig und gleichzeitig (simultan) deren Komplementärfarbe zu erzeugen³¹⁰. Diese Entdeckung führte Robert Delaunay um 1912 zum *Simultanéisme*: zu einer auf die dynamischen Eigenschaften reiner Farben gerichteten Abstraktion. Robert Delaunay wurde damit zu einem der ersten abstrakten Künstler der französischen Malerei – etwas später allerdings und weniger konsequent als Sonia Delaunay-Terk, die ihm in dieser Richtung einige Schritte voraus war. Bereits seit 1909, also drei Jahre früher, hatte sie auf Bucheinbänden, in „Simultankleidern“ und anderen „Simultangegegenständen“ mit abstrakten Farb- und Formkontrasten experimentiert³¹¹. Um 1912 gelangte sie zu ihren *Contrastes simultanés*, zu einer Malerei, die nichts weiter enthielt als Farbe und Farbkontraste, welche sich in der Zeit entwickelten und auf einen Blick zugleich erfassbar waren³¹². Nicht Sonia Delaunay-Terk war es, die Robert Delaunays Idee des *Simultanéisme* aufgegriffen hat, sondern es war gerade umgekehrt: Sonia Delaunay regte durch ihre Beschäftigung mit den Farbtheorien Chevreuls Robert Delaunay zu dessen Lektüre und zu seiner Beschäftigung mit der Theorie des Simultankontrastes an.

Aus ihren *Contrastes simultanés* entwickelte Sonia Delaunay-Terk ihre berühmt gewordenen Kreisformen und die *Prismes électriques* (ab um 1913), die sie auch in Theaterdekorationen, Kostümen, Stoffentwürfen und anderen kunsthandwerklichen Arbeiten zur Anwendung brachte. Auf ihren Kompositionen von 1913/14 bevor-

³⁰⁶ Die Ausstellung *Delaunay und Deutschland* fand vom 4. Oktober 1985 bis zum 6. Januar 1986 in der Staatsgalerie moderner Kunst im *Haus der Kunst* in München statt. Katalog: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Delaunay und Deutschland*, Köln 1985.

³⁰⁷ Danielle Molinari, *Sonia Delaunay*. In: Peter-Klaus Schuster, a.a.O., S.192.

³⁰⁸ Sandor Kuthy und Kuniko Satonobu (Hrsg.), *Sonia & Robert Delaunay*, Stuttgart 1991, S.15, 36 ff und 142 f.

³⁰⁹ Bernard Dorival, *Sonia Delaunay, München 1985*, S.18.

³¹⁰ Michel Eugène Chevreul, *La loi du contraste simultané des couleurs*, Paris 1839.

³¹¹ Sandor Kuthy und Kuniko Satonobu, a.a.O., S.63.

³¹² Robert Delaunay schrieb um 1939 in seinem *ersten Notizbuch* von einer „peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleurs [...] se percevant simultanément, d'un seul coup“. Sandor Kuthy und Kuniko Satonobu, a.a.O., S.63 und 64.

zugte sie reine Farben in simultanen Kontrasten. Sie waren eingebunden in rhythmisch bewegte, beinahe schwingende Formen: in kreisförmig gebogene Farbflächen und bunte Scheiben, die unter dem Eindruck der damals in Paris installierten elektrischen Straßenbeleuchtung standen. Im Schein der Straßenlaternen sah Sonia Delaunay-Terk alle Farben des Prismas aufleuchten, was sie nicht nur zu ihren *Prismes électriques*, sondern auch zu zahlreichen weiteren Kompositionen mit Scheiben, Halbkreisen und Bogenformen inspirierte.

Die Jahre 1914-1922 verbrachte Sonia Delaunay-Terk in der Begleitung ihres Mannes in Spanien und in Portugal. Dort entdeckte sie die prismatische Kraft der Sonne und gestaltete ihre ersten abstrakten *Disques*. Allerdings fand sie auch immer wieder zu gegenständlichen, von figürlichen und folkloristischen Motiven getragenen Kompositionen zurück. Wieder in Paris, gerieten Sonia und Robert Delaunay 1922 in den Dunstkreis der Dadaisten. Sie schlossen Freundschaft mit Tristan Tzara, dessen Gedichten Sonia Delaunay-Terk in ihren Gestaltungen Bewegung und Farbe verleihen wollte. Als *Robes-Poèmes* ließ sie die Texte von Tzara und anderen dadaistischen und surrealistischen Schriftstellern auf Kleiderstoffe drucken. Erste „endlose Rhythmen“ (*Rythmes sans fin*) entstanden. Der farbige Rhythmus blieb bis zum Schluß das zentrale Thema ihrer Arbeiten. So betitelte sie ihre Bilder als *Rhythmus*, *Tiefer Rhythmus* oder *Synkopische Rhythmen*, ab 1960 dann immer öfter auch als *Farbiger Rhythmus* bzw. *Farbrhythmus*.

Bereits in Madrid betrieb Sonia Delaunay-Terk eine Boutique für Mode und Kunsthandwerk mit selbst entworfenen Kostümen, Möbelstücken und Accessoires. Zurück in Paris belieferte sie diverse Modegeschäfte und beteiligte sich mit eigenen Stoffmustern und Kostümentwürfen an avantgardistischen Modenschauen. 1924 eröffnete sie ein eigenes Atelier für Mode und Stoffe, das sie bis zur Weltwirtschaftskrise betreiben sollte. Nach dem Untergang ihres Modehauses 1931 begann Sonia Delaunay-Terk wieder intensiv zu Malen. Dabei trat sie mit Robert Delaunay in einen Wettstreit um die Weiterentwicklung der abstrakten Kunst. Sonia und Robert Delaunay gestalteten Wanddekorationen für technische Ausstellungen und schufen, inspiriert von Flugzeugmotoren und Maschinengetrieben, großformatige Wandbilder mit mechanischen Sujets. Rhythmus, Scheiben, Bogensegmente, Kreisformen, reine leuchtende Farben in spannungsgeladenen Kontrasten – das waren auch jetzt die Kennzeichen der Malerei von Sonia und Robert Delaunay. Nach den harten Jahren der Anfangszeit stellten sich bald internationale Ausstellungserfolge ein, die bis nach Amerika reichten.

Als Robert Delaunay im Oktober 1941 starb, gab Sonia Delaunay-Terk ihre künstlerische Tätigkeit auf und stellte ihre Arbeit ganz in den Dienst der Verbreitung des Œuvres ihres verstorbenen Mannes. Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges wohnte sie bei Hans und Sophie Taeuber-Arp in Grasse (bei Nizza). Nur wenige Zeichnungen und kleinformatige Gouachen sind während dieser Zeit entstanden, überdies einige gemeinsame Lithographien mit Hans Arp und Alberto Magnelli. Als sie das Gefühl hatte, mit einigen Ausstellungen der Bilder ihres Gatten den Ruhm von Robert Delaunay gesichert zu haben, nahm Sonia Delaunay-Terk 1946 die Malerei wieder auf. Erprobt im Streit um die Rechtfertigung der Abstraktion, entstanden ihre großen *Rythmes couleurs*, mit denen sie eine ganz individuelle Formensprache entwickelte. Auf diesen Kompositionen bearbeitete die Künstlerin runde und rechteckige, teils auch quadratische Formen, darüber hinaus meist schräg gesetzte Linien, Dreiecke und Halbkreise. Nach anfänglich eher lichten Farben wechselte sie ab 1947/48 erneut zu vibrierenden Kontrasten, wobei tiefes Blau, satte Rottöne und matt schimmerndes Schwarz dominieren.

Mehr und mehr ordnete Sonia Delaunay-Terk die Farbkontraste den Formen unter. Gegenständliche Assoziationen spielten für ihre Arbeit keine Rolle mehr. Ihre Kompositionen wurden dabei immer klarer. Bis zu ihrem Tod 1979 arbeitete sie wie besessen an ihren Gemälden. Überdies schuf sie Dekorationsentwürfe verschiedenster Art. Ihre Erfindungen reichten von Tapetenmustern über Dekore für Autokarosserien bis hin zur Gestal-

tung von Kartenspielen und Mosaiken. Berührungssängste kannte sie nicht. Sie entwarf Glasfenster, Bühnendekorationen und Theaterkostüme. Vielleicht gerade wegen dieser Grenzüberschreitungen, vielleicht wegen ihrem Sinn für das Dekorative und wegen ihrer Offenheit für kunsthandwerkliche und kunstgewerbliche Produkte geriet sie mehr in den Ruf einer anspruchsvollen Designerin als in den einer ernst zu nehmenden Künstlerin. Dennoch waren es *ihre* Bilder und nicht die von Robert Delaunay, die Luciano Castelli dazu anregten, seine eigenen Arbeiten mit abstrakten Farb- und Formkonstellationen zu durchwirken.

Castelli arbeitete, als er die Bilder von Sonia Delaunay-Terk für sich entdeckte, gerade an neuen Variationen über die 1979 entstandenen Doppelporträts *Luciano + Salomé* (Abb. 720 ff), wobei er jetzt den Bildausschnitt gegenüber der ursprünglichen fotografischen Motivvorlage (Abb. 120) auf die Darstellung der Büsten reduzierte (Abb. 873 ff). Bei den 1986 entstandenen Arbeiten handelt es sich um zügig ausgeführte Kreide- oder Bleistiftzeichnungen, die anschließend mit kraftvollen Pinselstichen in volltönenden Farben sparsam überarbeitet wurden. Manchmal verzichtete Castelli auf diese zusätzlichen, mit vergleichsweise breiten Pinseln ausgeführten Akzente und benutzte stattdessen nichts anderes als bunte Ölkreiden (Abb. 873). Die Bildfiguren an sich, deren runde Kopf- und Schulterformen, deren Brustwölbungen und geschwungene Profillinien Castelli bereits 1979 dazu anregten, die Oberkörper in ihren Binnenbereichen mit Bögen und Halbkreisen linear zu strukturieren (z. B. Abb. 720), verlangten durch ihre Reduzierung auf die Büsten mehr nach rundlichen Formen als zuvor. Erste Ansätze hierzu entwickelte Castelli bereits auf dem Doppelporträt *Luciano + Salomé 3* (Abb. 876), auf dem die Umrisse der Köpfe durch halbrunde Pinselschwünge in verschiedenen Farben wiederholt und variiert wurden. Auch das Doppelporträt *Luciano + Salomé 1* (Abb. 875) zeigt solche breitpinselig ausgeführte gestalterische Anfänge. Das Motiv der an einander sich schmiegenden Büsten allerdings tatsächlich nach der Art der *Prismes électriques* von Sonia Delaunay-Terk, insbesondere nach der Art ihrer figürlichen Motive aus der Zeit um 1916 zu gestalten, bot sich, nachdem sich Castelli mit ihren Arbeiten vertraut gemacht hatte, geradezu an.

Eines der ersten Bilder, die Castelli unter dem Eindruck der Darstellungen von Sonia Delaunay-Terk anfertigte, war das kleine Gemälde *Hommage à Sonia Delaunay (Luciano + Salomé) Doppelportrait* (Abb. 879). Die in überraschend klaren Linien mit schwarzer Ölkreide ausgeführte Umrißzeichnung ist gegenüber den zuvor geschaffenen Arbeiten dieser Reihe vergleichsweise sparsam ausgefallen (vgl. Abb. 873 ff). Sie bezieht sich lediglich auf die Umrisse des auf der rechten Bildhälfte dargestellten Kopfes von Salomé und seine Nackenlinie sowie auf die von dieser im Profil bildeinwärts gezeigten Büste überschnittenen Konturen der rechten Gesichtshälfte von Luciano. Die Gesichtsorgane wurden dabei in stilisierten klaren Umrißlinien wiedergegeben. Sie stehen weniger im Dienst der wiedererkennbaren Porträtähnlichkeit, sondern erfüllen eher eine grob gegenständliche, vor allem aber kompositionsästhetische Funktion. Darin zeigt sich zu einem, daß es Castelli weniger um den Porträtcharakter seines Bildes ging als vielmehr um die Lösung eines bildgestalterischen Problems, das ebenso gut an einem anderen Motiv hätte erprobt werden können. Zum anderen ist anhand dieser Darstellung ein weiteres Mal zu beobachten, daß Castelli, wenn er sich mit den Möglichkeiten der Abstraktion beschäftigte, niemals wirklich ungegenständlich gebliebene Kompositionen schuf, sondern er stets von gegenständlichen, meist figürlich gebundenen Sujets ausging, die er für den Betrachter erkennbar wiedergegeben hat. An diesem durch die Umrißzeichnung definierten gegenständlichen Grundgerüst entwickelte Castelli anschließend die farbliche Komposition seines Bildes. Mit schwarzen Rundformen markierte er den Sitz der Pupillen seiner Bildfiguren. Die Lippen wurden innerhalb der mit schwarzer Ölkreide gezogenen Konturen rot ausgemalt. Dies jedoch sind die einzigen wirklich organisch gebundenen, trotz formaler Stilisierung quasi natürlich gesetzten Farbakzente. Alle übrigen Pinselbewegungen zwingen die Körperformen in eine durch halbkreisförmige und horizontale Be-

wegungen strukturierte Gliederung, welche die stilisierte Organik der Büsten in ihrer natürlichen Entfaltung zugunsten einer klaren formfarblichen Anordnung zusätzlich systematisiert. Ähnlich allerdings wie Sonia Delaunay-Terk auf ihren Gemälden und ähnlich wie Castelli auf den übrigen Bildern dieser Serie, vermied er auch hier jedwede formfarbliche Symmetrie.

Das optische Zentrum des Bildes ist gegenüber seiner Mittelachse etwas nach links verschoben und kreist um die Gesichter der beiden Büsten. Das Antlitz von Luciano wurde durch eine farbige Differenzierung vertikal in zwei Hälften geteilt, in die hellblaue rechte Gesichtshälfte und die dunkelblaue linke. Die dunklere Gesichtshälfte wird – der fotografischen Motivvorlage entsprechend – vom Profil des Gesichts von Salomé überschritten, wobei dessen Nasenspitze die Position dieser nicht zeichnerisch, sondern alleine durch den Farbauftrag definierten vertikalen Trennlinie vorgibt. Die hellere Gesichtshälfte indes wird von einem schwarzen Bogensegment umrahmt, dessen halbrunder Verlauf den eher hochovalen, zumindest tendenziell in die Vertikale gestreckten Umriß eines Kopfes in eine beinahe halbkreisförmig gebogene Silhouette zwingt. Tatsächlich beschreibt diese schwarze Rundform nicht wirklich einen Halbkreis. Vielmehr wurde sie im oberen Bereich aufgebogen, so daß das Segment – ohne jedoch ins Ovale überzuspielen – etwas kopflastig wirkt. Der gedachte Mittelpunkt dieses unregelmäßig geformten schwarzen Bogens befindet sich etwa im Bereich der Nasenspitze von Salomé, die für Castelli zu einem optischen Zentrum dieses Bildes geworden ist.

Umgeben wird die halbkreisförmig gebogene schwarze Kurve von einem weiteren, hellrosa ausgeführten und gleichermaßen leicht nach oben gestreckten Rundbogen, der noch breiter ausgefallen ist als das schwarze Segment und mit seiner äußeren Scheitel über den linken Bildrand hinausragt. Auch sein Mittelpunkt ist im Bereich der Nasenspitze von Salomé zu denken, jedoch beschreibt der Radius dieses Bogens keinen vollständigen Halbkreis, sondern wurde oben um einige wenige Grade, unten sogar um beinahe ein Achtel gekürzt. Während die untere Fehlstelle durch einen gelben Achtelbogen ergänzt wurde, der mit seiner äußeren Kontur die untere Formatgrenze überschreitet, blieb die obere Fehlstelle gestalterisch unbesetzt. Das Weiß des Papiers tritt hier, ebenso wie in den Zwischenbereichen zwischen den Bogensegmenten und Pinselzügen dieses Bildes überhaupt, offen zutage. Welchem Gestaltungsprinzip die obere weiße Fehlstelle des rosa Rundbogens entspricht, läßt sich anhand des dünnflüssig erfolgten Farbauftrags, der dort, wo der Pinselzug abbricht, eine Konzentration der Farbpigmente bewirkt, deutlich ablesen. Die Pinselführung erfolgte beim Ziehen des Segmentbogens so, daß sich die Borsten radial, also senkrecht zum Bogenverlauf verhielten. Der Pinsel wurde im linken unteren Eck des Bildes angesetzt und als Kurve im Uhrzeigersinn nach oben geführt. Infolge der Streckung des Rundbogens im oberen Bereich stießen die inneren Borsten früher an die Kontur der Stirn von Salomé als die äußeren. Um den gleichmäßigen Bewegungsfluß des Pinsels und damit die Gleichmäßigkeit des Farbauftrags nicht zu brechen, wurde der Pinsel jetzt abgesetzt, so daß sich jene charakteristische keilförmige Aussparung zwischen dem Rundbogen und der konvexen Wölbung der im oberen Bereich stark nach hinten fliehenden Stirn von Salomé quasi wie von selbst ergeben hat und als Ergebnis einer gleichmäßig erfolgten Pinselführung für den Betrachter ablesbar erhalten bleiben sollte. Links unten wird der rosa Bogen von einer dunkelblauen Kurve umgeben, oben von einem kräftig gelben sowie, noch weiter außen, von einem roten Segment. Während der gelbe Bogen wie die andersfarbige Fortsetzung der links unten von den Formatgrenzen überschrittenen dunkelblauen Kurve erscheint, wirkt der im oberen linken Eck angedeutete Bogen wie ein weiteres Segment, welches das Gesicht von Luciano in schalenförmiger Anordnung umgibt.

Das harte Überschneiden der in ihrer Buntheit an einen Regenbogen erinnernden Rundformen läßt die Komposition zentrifugal erscheinen und so, als setzten sich die Kreisbewegungen über den Bildrand bis in den

Realraum des Betrachters fort. In pulsierendem Rhythmus mit nach außen fliehender Tendenz überwindet das Bild seine ästhetische Grenze. Ähnlich verhält es sich im rechten Bildbereich, wenngleich dort die zentrifugale Kraft durch einige horizontale und diagonale Kompositionselemente gebrochen wird. Am auffälligsten sind hierbei die zwei über einander angeordneten breiten Horizontalen, die das Gesicht von Salomé von der Nase bis zum Ohr durchmessen. Der untere Streifen wurde mit gelber Farbe ausgeführt. Er deckt die Umrißzeichnung im Bereich der Nase und oberhalb des Mundes so stark zu, daß diese nur noch diffus unter dem dichten Farbauftrag hindurchschimmert, während er weiter rechts unterhalb des Ohres von eher dünnflüssiger Konsistenz ist, so daß dort die Umrißzeichnung des Nackens bzw. des hoch angesetzten hinteren Wangenknochens – stilisiert als Fortsetzung der hinteren Schädelkontur wiedergegeben – sehr viel deutlicher hindurchschimmert. Der frisch in Farbe getauchte Pinsel wurde von links nach rechts über die Bildfläche gezogen. Mit gleichem Richtungsverlauf, jedoch breitspuriger ausgeführt, wurde der obere Streifen in Rosa wiedergegeben. Die Farbe entspricht dem zweiten halbkreisförmigen Bogensegment am linken Bildrand und wurde ebenso dünnflüssig aufgetragen, so daß die zuvor erfolgte Umrißzeichnung von ihr nicht beeinträchtigt wird. Das Schwarz der Ölkreide schimmert beinahe ungebrochen durch die transparente Farbschicht hindurch.

Über diesen beiden Streifen spannt sich ein mit breitem Pinsel in hellem Türkis gemalter Bogen, dessen äußere Kontur in etwa dem eingangs mit schwarzer Ölkreide gezeichneten Umriß der Schädeldecke von Salomé folgt. Dieses Bogensegment nimmt ungefähr in der Höhe der (gestalterisch allerdings ausgesparten) Augenbraue ihren Ausgang und reicht über die kahl geschorene Karlotte bis hin zum Ohr. Hinter dem Zenit des Schädels ragt dieser Bogen über die Kontur des Kopfes hinweg, so daß die in Richtung Genick konvex gedehnte Umrißzeichnung sich jetzt farblich tatsächlich zu einer gleichmäßig halbkreisförmigen Gesamtheit rundet. Der mathematische Mittelpunkt dieses Rundbogens liegt auf der Oberkante in der Mitte der rosafarbenen Horizontalen. Der durch die rosa Horizontale und den darüber gesetzten Rundbogen umschriebene Halbkreis wurde mit dunkelblauer Farbe ausgemalt. Mit diesem dunklen Blau korrespondiert farblich im Bereich des Kinns ein mit breitem Pinsel ausgeführter Achtelbogen und oben – jenseits des Kopfes dem Schädelrund parallel gezogen – ein Viertelbogen, dessen oberer Teil vom Bildrand überschritten wird. Dem dunkelblauen Viertelbogen am oberen Bildrand entspricht unten ein seine Bewegungsrichtung aufgreifender und sich so mit dem dunkelblauen Viertelbogen imaginär zu einem Halbrund ergänzender gelber Viertelbogen, dessen unterer Teil ebenfalls vom Bildrand überschritten wird, während ihn rechts, an seinem oberen Ende, eine mit reichlich Malmittel verflüssigt aufgetragene und breitpinselig ausgeführte Diagonale schneidet. Diese Diagonale nimmt in Höhe des Ohres hinter dem Genick ihren Anfang und zieht sich, mit ihrer bildeinwärts gerichteten Kontur der Umrißzeichnung des Halses und der hinteren Schulterlinie folgend, in einer steil abfallenden Diagonalebewegung bis in die rechte untere Ecke des Bildes. Der links daneben zwischen ihr und dem gelben Viertelbogen ausgebildete Zwickel wurde mit roter Farbe ausgefüllt, die rechts über ihr gelegene Partie mit lichtem Türkis dreiecksförmig ausgemalt. Dabei setzte Castelli mit breitem Pinsel in der rechten oberen Ecke an, bewegte ihn gleichmäßig, ruhig und beinahe gerade bis unterhalb des dunkelblauen Viertelbogens, winkelte die Bewegung dann um etwa hundert Grad und zog den Pinsel parallel zu der dunkelblauen, der Schulter von Salomé entlanglaufenden Diagonalen ins rechte untere Eck, von wo aus er schließlich nach neuerlichem scharfem Knick entlang des rechten Bildrandes nach oben zum Ausgangspunkt zurückgeführt wurde. Der Pinsel, den Castelli dabei verwendete, war so breit, daß nur ein kleiner Teilbereich in der Mitte des auf diese Weise zustande gekommenen Dreieckes weiß geblieben ist. Der letzte Bereich zwischen diesem türkisfarbenen Dreieck und dem dunkelblauen Viertelbogen am oberen Bildrand, eine gleichfalls dreiecksförmige Zone, wurde flächig mit gelber Farbe ausgemalt.

Gelb, Rosa, Rot, Hellblau, lichtet Türkis, Dunkelblau und Schwarz – das sind die Farben, mit denen Castelli seine Komposition gestaltete. Hinzu kam das Weiß des Malgrunds, das zwischen den einzelnen Farbstreifen und Farbbögen hindurchschimmert. An einer Stelle arbeitete Castelli allerdings auch ganz gezielt mit weißer Farbe: unterhalb des Kopfes von Salomé nämlich, in einem mit breiten Pinsel gemalten Viertelbogen, der unmittelbar neben dem schwarzen Halbbogen um das Gesicht von Luciano ansetzt und sich von dort unterhalb des Kinns von Salomé bis zur Kontur des Nackens fortsetzt, wo er an die nach rechts unten abfallende dunkelblaue Diagonale stößt.

Die im linken Bilddrittel begonnene zentrifugale Komposition wurde rechts, im Bereich der Büste von Salomé nicht fortgesetzt. Wohl driften auch hier das dunkelblaue Bogensegment am oberen Bildrand und seine formkompositorische Entsprechung am unteren Bildrand nach außen und scheinen die Formatgrenzen zu sprengen, doch beruhigen die umliegenden dreiecksförmigen Farbfelder diese über das Bildformat hinausreichende Bewegung, indem sie ihre seitliche Ausdehnung förmlich einkeilen. Die rechts wiedergegebene Diagonale – ansonsten durchaus ein Element der Bewegung – gerät hier ebenfalls zu einem stützenden Faktor: Sie blockiert mit ihrem wuchtigen Durchmesser die nach außen zur Seite gerichtete Bewegung, indem sie sie abfängt und nach unten ableitet. An der Pinselabsatzstelle, wo es infolge des dünnflüssigen Farbauftrags erneut zu einer Verdichtung der Pigmente kam, scheint diese Diagonale einen dunkel gefärbten Sockel zu besitzen, der trotz seiner Schrägstellung sowohl die diagonal gestellte Stütze als Basis trägt als auch die Schubkraft und die Drucklast des gelben und des dunkelblauen Viertelbogens sowie schließlich der türkisfarbenen Wölbung der Schädeldecke, jene Kräfte also, die von der ihnen diagonal entgegengesetzten Schrägen aufgefangen werden, endgültig bricht.

Die Farben, die Castelli hier verwendete, waren seine Lieblingsfarben: Rosa, mit dem er gerne das Inkarnat seiner Figuren ausführte, Gelb, Rot, Blau und Türkis, mit dem er die Hintergründe, teilweise auch die Figuren selbst immer wieder durchwirkte sowie, beinahe kanonisch, das Weiß des Malgrunds und das Schwarz der Konturen. Die Primärfarben Gelb, Rot und Blau kommen auch bei Sonia Delaunay-Terk in beinahe allen ihren Schaffensphasen vor, ebenso die Nichtfarben Weiß (gleich, ob als Farbe aufgetragen oder als Weiß des Malgrunds eingesetzt) und Schwarz. Rosa hingegen, Hellblau und helles Türkis findet man bei Sonia Delaunay nicht so häufig, und wenn, dann eher auf ihren früheren Arbeiten eher als auf ihren reifen oder späten Werken. Vielleicht ist es kein Zufall, daß einige ihrer Arbeiten figürliche Szenen zeigen, so etwa der Umschlagsentwurf für den Katalog ihrer Ausstellung in Stockholm, der eine aus Kreisbögen und Bogensegmenten geschaffene Büste mit gleichfalls am rechten Bildrand im Hintergrund wiedergegebenen, teilweise dreiecks- bzw. keilförmigen Flächen zu erkennen gibt³¹³. Gerade der Vergleich der Gestaltung des Schädels von Salomé mit der auf der linken Hälfte dieses Katalogumschlags von Sonia Delaunay-Terk gezeigten Komposition und jenen auf der rechten Schulter der Figur dort erscheinenden, in ihrem Radius immer kleiner gewordenen und dicht an dicht in einander geschachtelten Rundbögen – Halbbögen, Viertelbögen und Achtelbögen – macht deutlich, daß Castelli sich zu der formalen Gestaltung seines Bildes ganz unmittelbar durch die Gemälde von Sonia Delaunay-Terk hat anregen lassen. Auch der am linken Bildrand auf dem Umschlagsentwurf unterhalb der Mittelachse gezeigte Achtelbogen erinnert stark an den bei Castelli links unten mit gelber Farbe gesetzten Achtelbogen, der dort allerdings weiter unten sitzt und vom unteren Bildrand überschritten wird. Selbst die blaue Diagonale, die hinter der Schulter von Salomé schräg in die untere rechte Ecke des Bildes verläuft, findet auf dem Umschlagsentwurf ihre gestalterische Entsprechung. Auch dort bewegt sich ein breites blaues Farbband in Richtung untere rechte Ecke

³¹³ Siehe hierzu etwa Sonia Delaunay-Terks *Umschlagsentwurf für den Ausstellungskatalog Stockholm 1916*, 1916, Enkaustik auf Papier, Privatbesitz.

und auch dort wird das Farbband unten immer heller – bei Castelli infolge des dünnflüssigen Farbauftrags durch eine Abnahme der Pigmentkonzentration im Malmittel, bei Delaunay-Terk durch die zunehmende Beimischung von weißer Farbe. Lediglich der Verlauf des Farbbandes ist jeweils ein anderer. Bei Sonia Delaunay-Terk handelt es sich um ein rund geformtes Bogensegment, einen Fünftelbogen etwa, dessen oberer rechter Ausschnitt wiedergegeben wird. Bei Castelli hingegen ist es ein beinahe gerade gezogenes, nur im oberen Bereich ausschwingendes Farbband, dessen diagonaler Verlauf allerdings ebenfalls eine leichte Schwungbewegung erfährt – eine Bewegung jedoch, die zu der auf dem Umschlag von Sonia Delaunay-Terk entgegengesetzt verläuft, nämlich so, als handele es sich hier um den unteren linken Ausschnitt eines monumentalen, das Bildmaß um ein Vielfaches übersteigenden Kreises.

Gewiß, die motivische Vorlage für die *Hommage à Sonia Delaunay* stammt von Luciano Castelli selbst (Abb. 120). Die Gliederung des Figürlichen indes, seine Zerlegung in farbige Halbkreise und Bogensegmente, geht sehr wohl auf das Vorbild von Sonia Delaunay-Terk zurück, womöglich auf den Umschlagsentwurf von 1916, vielleicht auch auf andere figürliche Kompositionen. Und doch gibt es einen wesentlichen Unterschied des Bildes von Luciano Castelli zu den Kompositionen von Sonia Delaunay-Terk, der zu erkennen gibt, daß sich Castelli lediglich mit ihrer Formensprache auseinandersetzte, nicht aber mit ihren farbtheoretischen Überlegungen. Sonia Delaunay-Terk befaßte sich überwiegend mit Simultan- und Komplementärkontrasten sowie mit den Wechselwirkungen von Hell und Dunkel bzw. Kalt und Warm. Womit sie sich nicht oder nur sehr selten beschäftigte, war die Variation des Intensitätsgrads ihrer Farben. So ist auf ihren Bildern kaum zu beobachten, daß sie gesättigte Farben zur Steigerung ihrer Leuchtkraft etwa mit zarten Tönen umgeben hat. Castelli hingegen tat dies sehr wohl, und er tat dies nicht nur auf der hier in Rede stehenden Darstellung Abb. 879, sondern auch auf allen anderen als Delaunay-Hommagen ausgeführten Bildern. So kontrastieren die deckend aufgetragenen Farben Schwarz und Weiß, Rot, Gelb und Dunkelblau mit den nur dünnflüssig auf den Malgrund gebrachten Tönen Rosa, Hellblau und Türkis. Fast scheint es, als sei das Rosa dieser Bilder tatsächlich erst dadurch entstanden, daß rote Farbe mit so viel Malmittel angereichert wurde, daß ihr dünnflüssiger Auftrag erst und das hindurchschimmernde Weiß des Malgrunds diesen Ton im Auge des Betrachters erzeugt. Auch das Hellblau erhält seinen zarten Schimmer durch die starke Anreicherung der dunklen blauen Farbe mit reichlich Malmittel, ebenso das lichte Türkis, dessen Strahlkraft durch Verflüssigung zu einem zarten Valeur gebrochen wurde. Das einzige Bild, auf dem Castelli nur sehr verhalten mit der Wechselwirkung unterschiedlicher Farbintensitäten arbeitete, ist die auf Leinwand ausgeführte *Hommage* Abb. 881, auf der lediglich links unten ein verflüssigt ausgeführter hellblauer Farbstreifen zu sehen ist, während alle anderen Bogensegmente, Farbstreifen und Kleinflächen zwar gleichfalls dünnflüssig, doch mit hoher Pigmentkonzentration beinahe deckend aufgetragen wurden.

Die Komposition, zu der Castelli in Anlehnung an die Formensprache von Sonia Delaunay-Terk gefunden hat, leitet sich primär von den motivischen Gegebenheiten ab, nämlich von der Darstellung zweier einander sich zuwendender Büsten, von denen die eine mit ihrem Gesicht von vorne, die andere mit ihrem Kopf im Profil von der Seite zu sehen ist. Der im Profil dargestellte Kopf überschneidet dabei das von vorne gezeigte Gesicht und befindet sich zugleich – der unterschiedlichen Größen der Figuren wegen und wegen ihrer unterschiedlichen Körperhaltungen – etwas weiter oben. Aus diesem Grund ist von der Büste von Salomé am unteren Bildrand ein Stück des Halses zu sehen, dessen gestalterische Verlängerung vom Betrachter abweichend von der fotografischen Motivvorlage als gleichfalls im Profil wiedergegebene Kontur des hinteren Schulterbereichs interpretiert wird, während von Luciano beinahe nur das Gesicht zu sehen ist. Lediglich ein kurzes Stück der Vorzeichnung, das unterhalb des halbkreisförmig die Silhouette seiner rechten Gesichtshälfte umgebenden schwarzen Bo-

gensegments unter dem gelben Achtelbogen hindurchschimmert, deutet den Übergang zwischen Kopf und Hals an. Der Hals selbst indessen ist nicht wirklich zu erkennen.

Das optische Zentrum der *Hommage à Sonia Delaunay* liegt im Bereich der beiden Köpfe. Farblich wird es durch die schwarzen und dunkelblauen Bogensegmente sowie durch den dunkelblauen Halbkreis umgeben, wobei das Zusammenwirken dieser das Haupt Lucianos rundbogig umspielenden bzw. dem Gesicht von Salomé einbeschriebenen Formen infolge der unterschiedlichen Höhen, auf denen sich die Köpfe befinden, eine schräge, in ihrem Umriß gebrochene Ellipse ausbildet. Der Fußpunkt dieser schräg gestellten Ellipse findet sich im linken Drittel des Bildes knapp oberhalb der unteren Formatgrenze, nämlich dort, wo das halbkreisförmige Bogensegment seitlich des Gesichts von Luciano unterhalb des Mundes seinen Anfang nimmt. Ihre höchstgelegene Stelle liegt im Zenit des etwa in der Region der Schläfe von Salomé plazierten Halbkreises. Addiert man zu diesen dunklen Akzenten jenen den Schädel von Salomé umgebenden dunkelblauen Viertelbogen, ergibt sich farbkompositorisch eine elliptische Spirale, die mit dem dunkelblauen Halbkreis von Salomé ihren Anfang nimmt, sich über den schwarzen Halbbogen um das Gesicht von Luciano fortsetzt, in dem Achtelbogen im Kinnbereich von Salomé weitergeführt wird und über den dunkelblauen Halbkreis außerhalb des gerundeten Schädels von Salomé in die nächste Ebene führt, welche in dem gelben Bogen, der seinerseits über den linken Bildrand hinausreicht, schließlich ihre gestalterische Fortsetzung findet. Eine zweite elliptisch gewundene Spirale nimmt mit dem oberen Ende des rosa Halbbogens ihren Anfang, setzt sich unten über den gelben Achtelbogen fort und spielt über den gelben Viertelbogen rechts daneben ebenfalls zu dem dunkelblauen, die Schädeldecke von Salomé umgebenden Bogen über, der in dem gelben Segment am linken Bildrand jenseits des Bildausschnitts weitergeführt wird und sich in dem links unten angeschnittenen Rundbogen, vielleicht sogar noch weiter in dem rechts von unten ins Bild ragenden roten Keil, dessen innere Kontur gleichfalls leicht konvex eingeschwungen ist, fortsetzt. Spätestens mit der rechts außen erscheinenden blauen Diagonalen endet jedoch diese gleichfalls elliptisch gewundene Spirale.

Das Interessante an den beiden Spiralen ist, daß sie nicht mit dem mathematischen Zentrum des Bildes zusammenfallen. Weder ihr Ausgangspunkt noch ihr optisches Zentrum ist in der Mitte des Bildes gelegen. Stattdessen läßt die Darstellung ihre Komposition sich überwiegend nach links unten entfalten, d.h. der Leserichtung des Betrachters entgegengesetzt. Auf diese Weise wirkt die Komposition links unten stark bewegt, rechts oben jedoch deutlich beruhigt, was sich nicht nur im Bewegungsrhythmus der Bogenformen äußert, sondern auch in den rechts und rechts oben deutlich vergrößerten Flächen der keilförmig wiedergegebenen Farbfelder. Beide Lesarten der Komposition – das als optisches Zentrum schräggestellte Oval, welches die beiden Gesichter figurenübergreifend umrandet sowie die beiden elliptisch gewundenen Spiralen – vermitteln den Eindruck von Dynamik und Bewegtheit, die das gegenstandsgebundene optische Zentrum des Bildes gestalterisch zu überwinden und über den Bildrand hinaus zu transportieren sucht. Wohl wirken auch die Kompositionen von Sonia Delaunay-Terk oft sehr dynamisch, doch ist der Charakter ihrer Bewegungen meist von anderer Art: Bei Sonia Delaunay-Terk hat man den Eindruck eines pulsierenden Hinwegreichens der Formen über das Bildformat hinaus. Ihre Kompositionen greifen wabernd über die Formatgrenzen hinweg in den Realraum des Betrachters. Der Impuls dieser Bewegung hat seinen energetischen Ursprung in der Mitte der konzentrisch ineinander geschachtelten und in sich geschlossenen Farbbögen oder im Zentrum eines durch bündig aneinandergefügte Viertelbögen ausgebildeten Fadenkreuzes. Bei Castelli hingegen handelt es sich um eine eher gleichförmige, dabei farblich zwar wechselnde, jedoch nicht einzelnen Impulsen folgende Bewegungsrhythmik, die einen gleichförmigen Ener-

giefluß skandiert. Vielleicht wegen dieses grundlegenden Unterschieds der rhythmischen Bewegung wirkt die Hommage von Luciano Castelli raumgreifender als die Kompositionen von Sonia Delaunay-Terk.

Die Überwindung der ästhetischen Grenze erfolgt bei Castelli in flächiger Gestaltung. Wohl überlagern sich hier und da einige unterschiedlich farbige Pinselstriche, so daß gelegentlich der Eindruck eines Davor und Dahinter entsteht – beispielsweise bei dem dunkelblauen Achtelbogen im Bereich des Kinns von Salomé, dessen oberes Ende die gelbe Horizontale knapp überschneidet und auf diese Weise den Eindruck evoziert, die gelbe Horizontale befände sich räumlich hinter dem optisch nach vorne tretenden dunklen Blau –, doch gibt es keine wirkliche plastische Durchbildung der farbigen Segmente oder des figürlichen Motivs an sich. Die Köpfe wirken, trotz der motivischen Überschneidung des einen Hauptes durch das andere, mit ihren in eine einzige Ebene projizierten, bogig gekurvten oder geradlinig verlaufenden breiten Pinselzügen so, als gäbe es auf ihren Oberflächen keine organische Erhebungen oder Vertiefungen, keine sich auf der Oberfläche abzeichnenden Wechsel von Licht und Schatten und kein wulstiges Hervortreten bzw. tiefer gelegenes Eingebundensein der natürlichen Gesichtsorgane. Auch die raumgreifende Bewegungsrichtung der Komposition ist nicht eine virtuell dreidimensionale wie bei Sonia Delaunay-Terk, deren Farbrhythmen dem Betrachter entgegen zu kommen scheinen, sondern lediglich eine zweidimensionale, die sich sowohl seitlich als auch nach oben und nach unten entfaltet. Castelli, der auf seinen Darstellungen bereits von Anfang an tiefenräumliche Entfaltungen vermieden hat, führte dieses Prinzip des flachen Raumes auch auf seinen durch die Formensprache der Bilder von Sonia Delaunay-Terk beeinflussten Arbeiten konsequent fort.

Etwas früher als die Darstellung Abb. 879 und das erwähnte Gemälde Abb. 881 scheint das auf Leinwand geschaffene Doppelporträt *Luciano + Salomé (Delaunay)* entstanden zu sein (Abb. 878). Es ist, was die mit bunten Ölkreiden ausgeführte Vorzeichnung betrifft, stilistisch näher an den zuvor geschaffenen Bildern *Luciano + Salomé (Doppelportrait)* angesiedelt (Abb. 873 ff) und, obwohl auf Leinwand gemalt, vermutlich die erste Arbeit, auf der sich Castelli mit den formalen Gestaltungsmitteln von Sonia Delaunay-Terk beschäftigte. Für diese Annahme sprechen motivische wie formal-gestalterische Aspekte. Im Motivischen sind die beiden Büsten in ihrer charakteristisch einander zugewendeten Körperhaltung deutlich zu erkennen – und zwar so, wie es der fotografischen Bildvorlage Abb. 120 entspricht. Dabei wendet Luciano seinen Kopf gegenüber dem von der Seite gesehenen Oberkörper mit einer 90-Grad-Drehung dem Betrachter entgegen und blickt er über seine nach vorne gehobene rechte Schulter aus dem Bild heraus. Salomé hingegen wendet sich mit dem ins Profil genommenen Kopf Luciano entgegen, während seine mit der zurückgenommenen rechten Schulter seitlich leicht gesenkte Brust vorne zu sehen ist. Niemand käme auf jenen Gedanken, den die Arbeiten Abb. 879 und Abb. 881 nahelegen: der Oberkörper von Salomé sei ebenso wie dessen Gesicht streng von der Seite gesehen. Auch die formal-gestalterischen Gesichtspunkte, die dieses Gemälde charakterisieren, legen den Schluß nahe, daß diese Arbeit ganz am Anfang der Auseinandersetzung von Luciano Castelli mit den Bildern von Sonia Delaunay-Terk steht. Zu diesen gestalterischen Aspekten zählen die nicht ganz so einheitlich durchgeführte Zerlegung des figürlichen Motivs in unterschiedlich breite Farbbögen, die im übrigen nicht von ursprünglich einheitlich gerundeten Kreisformen abgeleitet zu sein scheinen und daher kaum als echte Bogensegmente wirken und deren Bewegungsrichtungen wie Formstriche noch verhältnismäßig stark am Verlauf der natürlichen Körperformen und ihrer organischen Höhlungen und Wölbungen ausgerichtet sind (vgl. hierzu insbesondere die Schulter Lucianos und die gewölbte Brust von Salomé). Zu diesen gestalterischen Aspekten zählen aber auch der trotz nebeneinander geschichteter Bogenwiederholungen häufige Bewegungswechsel der Pinsellagen (insbesondere im Brustbereich von Salomé, aber auch oberhalb des Kopfes von Luciano), ferner die gelegentlich noch offene, teilweise

von einigen Klecksen begleitete impulsive Malweise innerhalb der nicht scharf umgrenzten, sondern zuweilen uneinheitlich gemalten, sich aus linearen Strukturverdichtungen ergebenden Farbfelder (vor allem am oberen Bildrand, zuweilen auch in den Binnenregionen der Oberkörper) sowie die unregelmäßige Farbverteilung, welche das Bild zwar bunt, jedoch nicht im Sinne der Hervorbringung formfarblicher Wirkungsverhältnisse oder sonstwie berechnet auf einander Bezug nehmender Gestaltungselemente wirklich komponiert erscheinen läßt. Divergierende Bögen umgeben sich (z. B. im Bereich des Kopfes und des Halses von Salomé) und sorgen nicht nur im Formalen für deutliche Unruhe. Auch die Farbwerte variieren so stark, daß die Komposition insgesamt eher unübersichtlich wirkt und keiner grundlegenden, gestaltungsästhetisch begründeten Systematik zu folgen scheint.

Das motivische Zentrum wird auch hier durch die Köpfe von Luciano und Salomé gebildet. Ein tatsächlich kompositorisches, also über das bloß Motivische hinausgehendes, gestalterisches formfarbliches Zentrum indes gibt es auf *Luciano + Salomé (Delaunay)* nicht – und dies, obwohl einige Farbwerte in bestimmten Regionen strukturell häufiger anzutreffen sind als in anderen. So wurden beispielsweise das dunkle Blau und Schwarz überwiegend in einem diagonal vom linken oberen Eck des Bildes bis zur mittleren unteren Formatgrenze verlaufenden Bereich angesiedelt. Gelb hingegen erscheint beinahe ausnahmslos innerhalb der Figuren und nur ganz selten im Hintergrund. Andere Farben wurden scheinbar unsystematisch auf dem Bild verteilt – etwa das kräftige Karminrot, das entlang des linken Bildrands im Hintergrund ganz unten zu sehen ist, das rechts unten die Brustwarze von Salomé markiert und ein letztes Mal weiter oben hinter dem Ohr von Salomé als langgestreckte Rundform erscheint, welche die Ohrmuschel in reduzierter Stilisierung formfarblich wiederholt. Farbstrukturelle Verdichtungen stehen also unregelmäßigen Farbverteilungen gegenüber, so daß sich dieses Gemälde im Vergleich zu den späteren Bildern dieser Reihe als spontaner und willkürlicher ausgeführt erweist, mehr der Gegenständlichkeit verpflichtet als den Problemen der Abstraktion und der formfarblichen Gestaltung. Es läßt die strukturelle Klarheit der Bilder von Sonia Delaunay-Terk ebenso vermissen wie die der meisten Arbeiten von Castelli selbst und seiner übrigen Bilder aus der Delaunay-Reihe.

Im Gegensatz dazu markiert die auf Papier entstandene Hommage Abb. 880 einen Höhepunkt der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Formensprache von Sonia Delaunay, die er inzwischen weitergeführt und zu eigenständigen Erscheinungsformen getrieben hat. Vermutlich ist dies eines der letzten Bilder der Delaunay-Reihe von 1986. Dabei handelt es sich erneut um eine auf die Darstellung der Büsten reduzierte Variation des Motivs *Luciano + Salomé*, bei dem das Gesicht von Luciano fast nur noch durch die Zeichnung des Mundes und des als schwarzer Kreis wiedergegebenen Auges angedeutet wurde. Einige mit Ölkreide ausgeführte Pentimenti unterhalb des dunkelblauen Halbbogens, der das Auge umgibt, verstehen sich als rudimentäres Überbleibsel des in Abb. 879 deutlich erkennbaren unteren Umrisses der Nasenkuppe mit Nasenspitze und Nasenflügel. Die links unter dem dunkelblauen Halbbrund seitlich hervortretende Strichlinie hingegen läßt sich gegenständlich nicht von den übrigen Delaunay-Bildern Castellis ableiten, sondern von den kurz zuvor entstandenen Doppelporträts *Luciano + Salomé* (Abb. 873 ff), wo ähnliche, mit Ölkreide skizzierte Richtungsbewegungen die Haare von Luciano andeuten. Auch der Kopf von Salomé wurde gegenüber der Darstellung Abb. 879 jetzt stärker stilisiert. Dies erfolgte in erster Linie dadurch, daß die mit Ölkreide geschaffene Umrißzeichnung hier weniger druckstark, damit weniger farbtintensiv ausgeführt wurde und überdies von dem gelben Bogen entlang der Schädeldecke fast vollständig zugedeckt wird. Nur noch schemenhaft schimmert die Zeichnung unter der gelben Ölfarbe hindurch. Der obere Abschluß des Kopfes von Salomé wird also im wesentlichen durch jenen gelben halbkreisförmigen Farbbogen definiert, der seinerseits mit den übrigen, jenseits der Köpfe angesiedelten gelben Bogensegmente

korrespondiert und auf diese Weise die gegenständliche Formbindung mit abstrakt aufgefaßten Kompositionselementen in Beziehung bringt.

Der dunkelblaue Halbkreis neben dem Auge von Luciano hat mit den physiognomischen Gegebenheiten seines Gesichts kaum mehr zu tun, auch nicht die synchron dazu verlaufende rosa Bogenform, die sich als Variation des bereits in Abb. 879 am linken Bildrand gezeigten rosa Bogens versteht. Das zur schwarzen Scheibe stilisierte Auge von Luciano korrespondiert farblich mit der deutlich kleiner ausgefallenen Iris, formlich jedoch mit der gleich großen hellblauen Kreisform im Bereich des Ohres von Salomé. Ferner steht es in kompositionssästhetischer Beziehung zu dem grünen Dreiviertelkreis, der dem gelben Umrißbogen des Schädels flächig eingeschrieben wurde, sowie zu dem rundlich geformten Mund von Salomé. Es zeigt sich, daß Castelli die gestalterische Behandlung dieses Bildes über die beiden Köpfe hinweg ausführte, ja er die gestalterischen Mittel dieses Bildes von ihrer gegenständlichen Bedeutung befreite. Und doch wurden die vermeintlich abstrakten Formen auch hier aus gegenständlichen Motivelementen abgeleitet oder variieren sie bereits früher gefundene, ihrerseits am Gegenstand entwickelte Gestaltungsformen. Als Beispiel hierfür seien die drei einander parallel gesetzten, etwa gleich starken und gleich langen schwarzen Diagonalen im linken oberen Eck des Bildes genannt, die zunächst wie ungegenständliche Kompositionselemente anmuten und am rechten Bildrand, strahlenförmig ausgehend von jenem dunklen, den Kopf von Salomé umgebenden Bogensegment, ihre gestalterische Entsprechung finden. Diese drei Zinken schräg über dem Kopf von Luciano sowie hinter dem Schädel von Salomé sind jedoch keine frei erfundene Abstraktion, sondern leiten sich von den auf dem 1979 geschaffenen Diptychon *Luciano und Salomé - day and night*, auf der rechten Tafel ähnlich gezeigten, die Köpfe der Figuren nimbusartig umgebenden weißen „Strahlen“ ab, die dort als stilisierte Darstellung einer modischen Irokesenfrisur zu deuten sind (Abb. 721). Bereits auf der farbigen Zeichnung Abb. 877 findet sich eine entsprechende Andeutung, die oberhalb des Kopfes von Luciano durchaus als energiegeladene Eruptionen verstanden werden kann, im Bereich des Kopfes von Salomé hingegen sehr wohl als Haarstoppel zu identifizieren ist. Erst auf Abb. 880 wirken die Zinken in beiden Fällen tatsächlich abstrakt, obschon sie es, wie wir jetzt wissen, tatsächlich nicht sind.

Dieses Beispiel der Ableitung abstrakter Formen aus ursprünglich gegenständlich begründeten Erscheinungszusammenhängen zeigt exemplarisch, daß Castelli auch 1986 nicht zur reinen Abstraktion gefunden hat, sondern er seine vermeintlich ungegenständliche Kompositionen noch immer aus motivischen Sinnzusammenhängen heraus entwickelt hat. In dieser Auffassung stand er der Abstraktion Kandinskys näher als der von Sonia Delaunay-Terk, und gewiß ist es nicht aus der Luft gegriffen, angesichts der gestalterischen Mittel der letzten Bilder der Delaunay-Reihe trotz der vielen dort gezeigten Kreise, Halbkreis-, Viertel- und Achtelbögen, insbesondere aber wegen der parallel zu einander gesetzten, dabei schräg ausgerichteten schwarzen Pinselstriche auch an Kandinskys *Improvisationen* und *Kompositionen* von 1912 und 1913 zu erinnern sowie – nicht zuletzt wegen der weiträumigen Auslassungen des weiß gebliebenen Malgrunds – an einige seiner Kompositionen aus den 20er Jahren, deren abstrakte Strukturen nicht selten von natürlichen Landschaften abgeleitet und aus deren topographischen Formationen heraus entwickelt wurden.

Was Castelli an den Arbeiten von Sonia Delaunay-Terk am meisten faszinierte, war die Gestaltung ihrer Kompositionen mittels neben einander gefügter Bogensegmente und in einander verschachtelter Kreisformen in strahlend hellen prismatischen Farben. Dieses Gestaltungsprinzip versuchte Castelli nach seinen Hommagen auch auf andere figürliche Motive zu übertragen. So malte er im Anschluß an seine Delaunay-Bilder beispielsweise das Doppelselbstporträt *Zwei Hunde*, das den Künstler gleich zweifach als auf allen Vieren am Boden kriechender Hund zu erkennen gibt (Abb. 883). Doch nicht das figürliche Motiv an sich gestaltete Castelli nach

dem Prinzip der Bilder von Sonia Delaunay-Terk, sondern lediglich den Hintergrund. Dieser wurde in eine Vielzahl dicht aneinander gefügter gelber, roter, dunkelblauer und grüner, gelegentlich auch etwas hellerer blauer Bogensegmente aufgeteilt, die von einigen gerade verlaufenden Farbstreifen und unregelmäßig geformten Kleinflächen begleitet werden. Die Verlaufsrichtungen der Bögen, Farbstreifen und Kleinflächen orientieren sich dabei an den Umrissen der Figuren sowie – insbesondere entlang des unteren Bildrandes – an den Formatgrenzen der Leinwand. Da auf dem Gemälde *Zwei Hunde* die Farben als reine Töne von ungebrochener Leuchtkraft auf den Malgrund aufgetragen wurden, drängen sie, obschon sie die beiden Figuren motivisch hinterfangen, optisch nach vorne. Zugleich scheint der von einem unregelmäßigen Rhythmus getragene formfarbliche Hintergrund eine einheitliche Ebene auszubilden, die eine raumgreifende Erscheinungswirkung sowohl für sich selbst als auch im Zusammenspiel mit den beiden vorgeblendeten Figuren weitestgehend ausschließt. Keine der farbigen Formen drängt gegenüber einer anderen räumlich nach vorne, keine tritt hinter einer anderen perspektivisch zurück. Im unteren Bildbereich erstrahlen die Farben ebenso leuchtend wie im oberen, sind die Formen von gleicher Größe wie oben und scheinen die Umrisse ebensowenig perspektivisch verzogen zu sein wie dort. Die im unteren Bildbereich an einigen Stellen zu beobachtende Verjüngung der Form nach oben ergibt sich alleine durch eine Verschmälerung der durch die Umrisse der Figuren ausgebildeten Felder – beispielsweise zwischen den Beinen der auf der rechten Bildhälfte gezeigten Figur oder zwischen ihrem linken Arm und den lang zu Boden fallenden Haaren. So läßt sich dieses bunte Hintergrundmuster nicht wirklich in einen Boden und eine dahinter aufragende Rückwand unterscheiden, sondern bildet es eine homogene Bildebene aus.

In diesem Sinne handelt es sich bei dem Hintergrund dieses Bildes nicht um die Darstellung einer räumlichen Umgebung, *in* der sich die beiden Figuren vermeintlich bewegen, sondern um eine bunt gemusterte Hintergrundfolie, *vor* der sie – im übrigen ohne echte Bodenhaftung – wiedergegeben wurden. Das Kuriose dabei ist, daß sich der flächige Hintergrund mit seinem an den Umrißformen der Figuren ausgerichteten Muster auf deren durch perspektivische Verkürzungen und eine stringente Licht-Schatten-Führung plastisch erscheinenden Körpervolumen orientiert. Der Hintergrund zeigt also nicht ein beliebig geformtes Muster, das so oder auch anders hätte gestaltet werden können, sondern dient gezielt dazu, die Umrisse der Figuren, die selbst als lineare Rhythmen aufgefaßt wurden, als Aneinanderreihung konvexer Bögen zu begreifen und die organische Oberfläche ihrer Leiber als Wechselspiel von Höhlungen und Wölbungen zu definieren. Es zeigt sich, daß die nach dem Vorbild von Sonia Delaunay-Terk entwickelten formalen Gestaltungsmittel hier völlig anders aufgefaßt und eingesetzt wurden als auf den zuvor entstandenen *Hommages à Sonia Delaunay* und völlig anders auch als auf den Bildern von Sonia Delaunay selbst. Dies trifft auch auf die Farbwahl zu. Für die Gestaltung des Hintergrunds beschränkte sich Castelli diesmal auf Gelb, Rot, Blau (Dunkelblau und durch stärkere Verflüssigung ein etwas helleres Mittelblau) und Grün – ein Vierklang, den wir von den Arbeiten von Sonia Delaunay-Terk in dieser Art nicht kennen. Wohl benutzte auch sie Gelb, Rot, Blau und Grün, zugleich aber auch Orange, Violett und Cyan, und damit sämtliche Farben des prismatischen Spektrums. Lediglich auf einigen Arbeiten aus der Reihe *Disque* reduzierte auch sie ihr Kolorit auf vier Töne über weißem Grund: auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie die Nichtfarbe Schwarz. Castelli hingegen verwendete Schwarz ausschließlich für die Figuren (insbesondere für die Gestaltung der langen Haare). Im Hintergrund indes, wo er sich stattdessen zusätzlich einer ursprünglich dunklen, erst durch ihren dünnflüssigen Auftrag etwas heller zum Einsatz gelangten chromoxidgrünen Farbe bediente, verzichtete Castelli auf den Einsatz schwarzer Farbe vollständig.

Es zeigt sich, daß sich Castelli für den farbtheoretischen Ansatz, mit dem Sonia Delaunay-Terk ihre Kompositionen entwickelte, nur wenig interessierte: nicht für ihre Beschränkung des Kolorits auf die Primärfarben

neben Schwarz und Weiß (*Disques*) und nicht für ihre Idee von der koloristischen Ausschöpfung des gesamten prismatischen Spektrums (*Prismes électriques*). Castelli interessierte sich vielmehr für die Rhythmik von gebogenen Formen an sich und für ihr Zusammenwirken in bunten Farben. Die Akkorde, auf die er sich dabei stützte, mußten keinen farbtheoretisch untermauerten Grundsätzen folgen, sondern waren das Produkt seiner gestalterischen Intuition. In diesem Sinne waren die Gemälde von Sonia Delaunay-Terk für Luciano Castelli keine sklavisch imitierten Vorbilder, sondern eher ein gestaltungsästhetischer Ausgangspunkt, der den Künstler zu eigenen formfarblichen Ansätzen inspirierte.

4.2.8 Alberto Giacometti

Sonia Delaunay-Terk sollte nicht die einzige Künstlerin bleiben, mit deren Œuvre sich Castelli im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Abstraktion auseinandersetzte. Schon wenige Monate nach seinen Delaunay-Hommagen stieß er auf die Skulpturen von Alberto Giacometti, deren gestalterische Erscheinung Castelli in seine eigene gegenständliche wie abstrakte bzw. semi-abstrakte Kompositionen einbinden sollte.

Alberto Giacometti wurde 1901 in Borgonovo bei Stampa in Graubünden geboren. Er war der Sohn des Malers Giovanni Giacometti (1868-1933) und das Patenkind von Cuno Amiet, einem der bedeutendsten Schweizer Künstler seiner Zeit, durch den übrigens auch Ferdinand Hodler, von dem an späterer Stelle ausführlicher die Rede sein wird, mit der Familie Giacometti befreundet war³¹⁴. Seine Ausbildung genoss Alberto Giacometti an Kunstakademien in Genf (1919/20) und in Paris (1922-27), wo er ab 1925 ein gemeinsames Atelier mit seinem Bruder Diego unterhielt. Die Brüder lebten und arbeiteten bis zum Tode Albertos zusammen in Paris. Unterbrochen wurde ihre Lebens- und Arbeitsgemeinschaft lediglich durch die Kriegsjahre, die Alberto seit 1942 in Genf verbrachte, während Diego in Paris geblieben ist.

Alberto Giacometti betätigte sich als Zeichner und Maler, insbesondere aber als Bildhauer, als der er seine größte Bedeutung erlangte. Nach seiner akademischen Ausbildung und ersten plastischen Arbeiten, die unter dem Einfluß der Kubisten, der Futuristen und des Bildhauers Brancusi standen, schuf er, angeregt durch die Kunst der Naturvölker und durch plastische Bilder primitiver Kulturen, totemartige Objekte aus Bronze, Holz, Drähten, Schnüren und anderen Materialien. Um 1927/28 entstanden als ungegenständliche Plastiken und als Ableitungen der Darstellung menschlicher Köpfe seine berühmt gewordenen *Scheibenplastiken*, mit denen er in Paris großes Aufsehen erregte. Den entscheidenden Durchbruch erzielte Giacometti mit seinen 1928/29 geschaffenen *Plattenskulpturen*, zu denen auch der *Blickende Kopf* von 1927 gehört, der seinerseits beinahe 60 Jahre später für Castellis Giacometti-Rezeption bedeutsam werden wird³¹⁵. Giacometti machte Bekanntschaft u.a. mit Man Ray, für den er einige Gipsobjekte anfertigte, mit Pablo Picasso, André Masson, Louis Aragon, Georges Bataille und vielen anderen Avantgardenkünstlern und Literaten in Paris, darunter auch Jean-Paul Sartre, mit dem er bis 1964 befreundet war.

Nach der erfolgreichen Ausstellung seiner Arbeiten zusammen mit seinen Freunden Juan Miró und Hans Arp wurde Giacometti 1930 in die Surrealistengruppe aufgenommen, von der er sich 1935 allerdings im Streit

³¹⁴ Zur Biographie von Alberto Giacometti siehe u.a. Dieter Koepplin, *Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik*, Stuttgart 1981, S.117-121, ferner James Lord, *Giacometti. A Biography*, New York 1985 sowie Reinhold Hohl, *Lebenschronik*, in: Angela Schneider (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen*, München 1994, S.7-43.

wieder trennte³¹⁶. Während dieser Phase entstanden sockellose Plastiken mit erotischen Sujets und Motiven aus den Themenkreisen Aggressivität, Grausamkeit und Tod. Ab um 1932/33 schuf er räumliche Konstruktionen und *Stillebenplastiken*, in denen sich die extremen Überlängungen der Formen ankündigten, die ab um 1940 ein charakteristisches Kennzeichen seiner Plastiken werden sollten. Dabei widmete sich Giacometti ausschließlich der Darstellung der menschlichen Figur oder menschlicher Figurengruppen, wobei die Extremitäten zunehmend länger, zunehmend dünner und zunehmend feingliedriger wurden. Die Figuren selbst wurden immer kleiner, ihre Erscheinungswirkung immer fragiler. Die Sockel hingegen gab Giacometti jetzt zunehmend größer und immer kompakter wieder. Einige Bildnisbüsten und Köpfe aus der Zeit um 1940 waren nur noch nußgroß und sollten den Eindruck von räumlicher Ferne vermitteln. Dieser Darstellungsabsicht entsprachen auch die vergleichsweise großen, meist quaderförmig gebildeten Sockel, auf denen die manchmal nur noch stecknadelgroßen Figuren noch winziger wirkten, als sie ohnehin schon waren.

Erst ab um 1945 begannen die damals überwiegend nach weiblichen Modellen geschaffenen Figuren von Giacometti zu wachsen. Bis zu einem Meter hohe „Bohnenstangen“-Frauen auf flachen Plinthen lösten die ehemals auf Stecknadelgröße geschrumpften Figuren mit ihren allerdings beinahe doppelt so großen Sockeln ab. Nach 1946 entwickelte Giacometti schließlich seinen unverwechselbaren, mit keinen früheren Arbeiten vergleichbaren Stil. Er schuf nun drahtdünne, knorpelig ausgebildete Aktfiguren mit extrem langen Gliedmaßen, die er in der Oberflächenbehandlung nur wenig detailfreudig modellierte und anatomisch kaum differenzierte. Entweder stehen sie als regungslose Figuren dem Betrachter frontal gegenüber oder sie gehen mit großen Schritten energisch auf ihn zu. In beiden Fällen wirken die Figuren trotz ihrer reduzierten Körpervolumen und trotz ihrer fragilen Gliedergerüste raumgreifend und gegenwärtig. Manchmal geraten sie auch ins Schwanken und scheinen dem Betrachter – dies ebenfalls eine Möglichkeit, sich den Raum zu erschließen – geradewegs entgegenzufallen.

Ab um 1947 schuf Giacometti seine Figuren immer öfter in Lebensgröße. Die Plinthen, auf denen sie standen, waren jetzt deutlich niedriger, wohingegen ihre Füße nun immer größer wurden. Zehn Jahre später sollten die Figuren bestenfalls noch auf flachen Platten stehen oder gar völlig ohne Sockel direkt auf den Boden montiert werden. Um 1958 setzte der *späte Stil* von Giacometti ein. Dabei verlieh der Bildhauer seinen figürlichen Plastiken ein fragiles Volumen, dessen Kern meist im Beckenbereich gelegen ist. Auch entstanden nun erste überlebensgroße (ab 1960), teilweise expressiv bemalte Skulpturen (um 1964), die sich in drei Gruppen einteilen lassen: in Darstellungen frontal dem Betrachter gegenüberstehender Frauen, in Darstellungen schreitender Männer und in großformatige Köpfe.

Auch als Maler und als Zeichner war Giacometti tätig. Auf seinen fast monochromen, überwiegend in tristen Farben ausgeführten und wie von einem Gespinnst aus linearen Rhythmen überzogenen Bildern zeigte er in der Leere des Raumes sich verlierende Menschen. Seinen unverwechselbaren, mit keinem anderen Künstler vergleichbaren Mal- und Zeichenstil entwickelte Giacometti ab um 1937/38. In den 60er Jahren waren es – analog zu den Plastiken dieser Zeit – frontal stehende Frauen, schreitende Männer und große Köpfe oder Brustbildnisse, die er auf seinen Bildern zeigte. Nicht diese malerischen und graphischen Arbeiten waren es allerdings, mit denen Giacometti seinen internationalen Ruhm begründete, sondern seine plastischen Werke. Mit ihnen wurde er zu einem der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts.

³¹⁵ Alberto Giacometti, *Tête qui regarde*, 1929, Bronze, 39,5 x 35,5 x 6,5 cm, Privatbesitz.

³¹⁶ Reinhold Hohl, a.a.O., S. 16 bis 20.

Stehende und schreitende Figuren, monumentale Köpfe und Brustbildnisse waren die zentralen Themen von Alberto Giacometti bis zum Schluß. Er starb am 15. Januar 1966 an den Folgen körperlicher Erschöpfung im Kantonsspital Chur und wurde danach in seinem Heimatort Borgonovo bei Stampa beigesetzt.

Castelli begegnete den Arbeiten von Alberto Giacometti im Herbst 1987 in Berlin, wo in der neuen Nationalgalerie eine Retrospektive gezeigt wurde³¹⁷. Dort konnte Castelli nicht nur die in ihren Gliedmaßen charakteristisch überlängten und knorpelig modellierten schlanken Figuren des reifen und späten Stils von Alberto Giacometti studieren, sondern auch seine *Scheiben-* und seine *Plattenskulpturen* aus den späten 20er Jahren. Besonders faszinierten ihn dabei die 1927 bis 1929 entstandenen Skulpturen *Tête qui regarde* (Anm. 318), die er in seinem Atelier aus der Erinnerung zu der kleinformatigen Serie *Zwei blickende Giacometti-Köpfe* weiterverarbeitete.

Die von Giacometti ursprünglich in Gips ausgeführte, anschließend in Bronze gegossene und von seinem Bruder Diego in Marmor übertragene Skulptur *Tête qui regarde* zeigt einen streng im Profil gesehenen, kubisch stilisierten Kopf³¹⁸. Dieser wurde allerdings nicht vollplastisch ausgebildet, sondern besteht aus einer „flachen, wie ausgespannte Segel vibrierend geschwellten“ Platte, „die mit zarten Mulden [...]figürlich interpretiert“ ist³¹⁹. Sie weist zwei in die Länge gezogene, an ihren Enden abgerundete Vertiefungen auf. Die oben rechts beinahe waagrecht verlaufende Vertiefung ist im perspektivischen Wechsel zu dem im Profil gezeigten Kopf als frontal gesehene Augenhöhle zu deuten, während die beinahe senkrecht verlaufende Vertiefung in abstrakter Stilisierung das rechte Ohr des Kopfes wiedergibt. Beim *Tête qui regarde* handelt es sich um eine abstrakte, im postkubistischen Stil ausgeführte Skulptur, die nicht auf die Darstellung einer natürlichen Form abzielt, sondern eine gestalterische Stilisierung bedeutet und den menschlichen Kopf nicht naturgetreu abbilden, sondern als formale Idee repräsentieren möchte³²⁰. Giacometti selbst formulierte es so: „Ich versuchte in meinem Atelier aus der Erinnerung das zu verwirklichen, was ich [...] vor dem Modell empfunden hatte. Was ich aber wirklich empfand beschränkte sich auf eine Platte, die in bestimmtem Winkel im Raum stand und auf der sich gerade nur zwei Vertiefungen befanden, wenn man will: das Erlebnis der Vertikalität und der Horizontalität, das man vor jeder Figur hat. [...] Um meiner Vorstellung näher zu kommen, mußte ich mehr und mehr opfern, mich beschränken [...]. So blieb mir von der Figur nur eine Platte [...]. Es hat lange gedauert, bis ich zu diesen Scheibenplastiken gekommen bin“³²¹. Daher sollte man weniger von einer Augenhöhle und der Andeutung des Ohres sprechen, als vielmehr von einer vertikalen und einer horizontalen Vertiefung. Diese Vertiefungen sind leicht in die Schräge gesetzt – von links nach rechts steil aufragend die eine, kaum merklich ansteigend die andere.

Seiner reduktionistischen postkubistischen Kunstauffassung entsprechend begnügte sich Giacometti beim *Tête qui regarde* mit einigen wenigen Andeutungen. Diese Andeutungen beschränken sich auf die beiden mul-

³¹⁷ Die Ausstellung dauerte vom 9. Oktober 1987 bis zum 3. Januar 1988. Katalog: Peter Beye und Dieter Honisch (Hrsg.), *Alberto Giacometti: Skulpturen - Gemälde - Zeichnungen - Graphik*, München 1987.

³¹⁸ Die Gipsausführung, um 1927/28 entstanden, hat eine Höhe von 39,5 cm und dürfte demnach etwa 43 cm breit und gute acht bis neun Zentimeter stark sein. Sie befindet sich in Privatbesitz in Paris. Abgebildet in: Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, S.48. Die Bronzeskulptur wurde in einer Auflage von sechs Stück gegossen und wird manchmal auf 1927-28, meist jedoch auf 1929 datiert. Sie mißt 39,5 x 33,5 x 6,5 cm, ist also um einiges kleiner als die Gipsausführung. Das Exemplar 3/6 hat sich unter der Inv.-Nr. G-S 11 in der Alberto-Giacometti-Stiftung in Zürich erhalten. Abgebildet in: André Kuenzi, *Alberto Giacometti*, Martigny 1986, Kat.-Nr. 50. Die von Diego Giacometti ausgeführte Marmorversion wird oft auf 1927-29 datiert, entstand jedoch ebenfalls vermutlich erst 1929. Sie mißt 41 x 37 x 8 cm und befindet sich gleichermaßen in der Alberto-Giacometti-Stiftung in Zürich (Inv.-Nr. G-S 12). Abgebildet in: André Kuenzi, a.a.O., Kat.-Nr. 51. Castelli dürfte wohl nur den Bronzeuß und die Marmorausführung gekannt haben, die im Berliner Ausstellungskatalog von 1987 abgebildet waren: Peter Beye und Dieter Honisch (Hrsg.), a.a.O., Kat. Nr. 26 (Marmor) und Kat. Nr. 27 (Bronze).

³¹⁹ Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, S.80.

³²⁰ Reinhold Hohl, a.a.O. S.78.

³²¹ Alberto Giacometti im Gespräch mit Georges Charbonnier, unter dem Titel *Entretien avec Alberto Giacometti* abgedruckt in: Georges Charbonnier, *Le monologue du peindre*, Paris 1959, S.159-170.

denartigen Vertiefungen ebenso wie auf den annähernd rechteckig geformten, im Bereich des Halses eingezogenen Umriß des Kopfes an sich. Ähnlich wie die beiden Vertiefungen, verlaufen auch die Profile der geschwellten Platte nicht entlang orthogonal ausgerichteter Koordinaten und auch nicht in geraden Linien, sondern schräg im Bereich des Halses und leicht konvex ausschwingend im Bereich des eckigen Schädels. Der Sockel hingegen ist tatsächlich an orthogonalen Verlaufsrichtungen orientiert und verfügt über einen querrchteckigen Grundriß. Zwischen ihm und dem anschwellenden Querschnitt des Kopfes vermittelt der Hals der Skulptur. Dieser Hals ist verglichen mit dem flachen Sockel leicht, verglichen mit dem Kopf jedoch stark eingezogen, wobei diese Einbuchtung gegenüber dem Profil des Hinterkopfes stärker ausgefallen ist als gegenüber dem Profil des Gesichts. Die muldenartigen Vertiefungen befinden sich lediglich auf einer Seite der Skulptur. Der *Tête qui regarde* sollte nicht von beiden Seiten betrachtet werden, sondern ausschließlich im Profil nach rechts.

Castelli gab auf seinen Bildern den *Tête qui regarde* von Giacometti gleich zweifach wieder: einmal in seitlicher Entsprechung auf der linken Bildhälfte sowie, seitenverkehrt und diesem gegenüber, ein weiteres Mal auf der rechten Bildhälfte (Abb. 995-1003). Dabei tat Castelli auf seinen Darstellungen so, als blickten die Giacometti-Köpfe einander entgegen. Aus dem *Tête qui regarde* wurden *Zwei blickende Giacometti-Köpfe*. In einigen Details weichen die Köpfe auf den Bildern von Castelli gegenüber der Gestaltung des *Blickenden Kopfes* von Alberto Giacometti allerdings deutlich ab. So verzichtete Castelli auf die Wiedergabe des Sockels und auf die bei Giacometti gegenüber dem Umriß des Hinterkopfes gezeigte starke Einrückung des Halses. Stattdessen markierte Castelli den unteren Abschluß des Kopfes durch seinen waagerechten Umriß und vereinheitlichte er den Hinterkopf ohne Differenzierung des Genicks durch eine beinahe gerade, parallel zum seitlichen Bildrand verlaufende, in der Fassung Abb. 996 sogar durch die seitliche Formatgrenze gebildete Senkrechte. Die bei Giacometti rechts oben als Augenhöhle gezeigte Vertiefung durchmißt bei Castelli fast die gesamte Breite des Kopfes, wurde allerdings nicht mittig plaziert, sondern gleichfalls etwas näher an die Stirnseite des Gesichts gerückt. Ließ sich bei Giacometti noch darüber philosophieren, ob diese Mulde tatsächlich als Augenhöhle zu interpretieren sei, so besteht bei Castelli kein Zweifel darüber, daß es sich um die proportional vergrößerte stilisierte Wiedergabe des Auges handelt. Die bei Giacometti im Bereich des Ohres beinahe senkrecht verlaufende Mulde indessen rückte Castelli weiter nach unten und vom Hinterkopf in den vorderen Bereich, so daß sie hier nicht als Ohr, sondern als weit geöffneter Mund zu verstehen ist.

In diesem Zusammenhang spielt die veränderte Umrißgestaltung der Köpfe bei Castelli eine nicht unwesentliche Rolle. Bei Giacometti springt die Silhouette des Halses klar zurück. Daß es sich bei dieser Einziehung des Umrisses um die stilisierte Wiedergabe des Halses handelt, wird dadurch deutlich, daß sie sich im Bereich des Hinterkopfes auf gleicher Höhe in noch stärkerer Ausprägung wiederholt. Indem Castelli mit der vertikal gedehnten Längsform, die als geöffneter Mund zu deuten ist, beinahe an den unteren Abschluß des Kopfes stößt und er zugleich auf die Einziehung des Halses am Hinterkopf verzichtete, wird diese Einkragung nicht mehr als Hals verstanden, sondern als Kinnpartie und die weiter oben erfolgte Auskrugung nicht mehr als das von hier an sich nach oben entfaltende Gesicht, sondern als Nase, deren senkrechter Verlauf nahtlos in die Stirn übergeht. Die abstrakten Formen bei Giacometti wurden von Castelli durch bloße Proportionsveränderungen und das Verschieben der auf dem *Tête qui regarde* gezeigten Vertiefungen organisch umgedeutet, die Lesart des Kopfes also erheblich verändert. Diese Umdeutungen der organischen Verhältnisse waren keine Kritik an den motivischen Gegebenheiten der Skulptur von Giacometti, sondern sind das Ergebnis des Arbeitens von Luciano Castelli aus seiner Erinnerung heraus. Dabei versuchte er in seinem Atelier gestalterisch umzusetzen, was er zuvor in der Nationalgalerie gesehen hat und was ihm ganz unmittelbar in seinem Gedächtnis haften geblieben ist: eine über-

wiegend rechtwinklig geformte, in ihren Umrissen leicht ausschwingende Platte mit zwei Vertiefungen, die das Gesichtsfeld in extremer gestalterischer Reduktion abstrakt wiedergeben.

Seine erste Fassung der *Zwei blickenden Giacometti-Köpfe* führte Castelli in Anlehnung an die monochrome Farbigkeit des Bronzegusses und der Marmor Ausführung als Grisaille aus (Abb. 995). Dabei gab er die Umrisse der beiden Köpfe abwechselnd mit grauer und dunkelgrauer, fast schwarzer Farbe wieder, während er die Binnenbereiche mit dünnflüssig aufgetragener hellgrauer Farbe ausmalte. Alleine die Wangenpartien blieben von dieser Binnenbemalung partiell ausgespart, so daß sie an dieser Stelle leicht hervorzutreten scheinen. Die Umrißlinien wurden mit einem Pinsel von mittlerer Stärke ausgeführt, die Bemalung der Binnenfläche erfolgte mit breitem Pinsel, dessen Bewegungsrichtung sich an den Umrißformen des Kopfes ausrichten. Die weiß verbliebenen Stellen im Wangenbereich wurden abschließend teilweise mit diagonalen Pinselbewegungen überzogen. Die beiden Vertiefungen gab Castelli mit schwarzer Farbe wieder, die sich über dem Hellgrau zu einem dunklen, manchmal gar mittelhellen Grau vermischte. Der Farbauftrag erfolgte wieder mit Pinseln von mittlerer Stärke in überwiegend oval ausgerichteten Bewegungen. Der Hintergrund blieb gestalterisch ausgespart. Die Giacometti-Köpfe sind in keine räumliche Umgebung eingebunden und unterliegen keinen Licht-Schatten-Verhältnissen. Sie wirken flach und – trotz der Aufhellungen im Wangenbereich – ohne Volumen. Dennoch erscheinen sie blockhaft und schwer, ganz so, wie des der originalen Bronze- bzw. Marmorskulptur tatsächlich entspricht.

Auf der zweiten Version wurde den Köpfen zwar nicht ihre Monumentalität, wohl aber ihr Gewicht scheinbar genommen (Abb. 996). Dieser Eindruck ergibt sich aus der fehlenden Flächenbemalung des Binnenbereichs und daraus, daß die im Umrißlinienstil ausgeführten Köpfe lediglich mit den stilisiert wiedergegebenen Augen und Mundöffnungen ausgestattet wurden. Anders als die Umrisse der Köpfe auf der ersten Version wurden die Konturen der zweiten Fassung nun hartkantig und eckig angelegt. Mit jeder Richtungsänderung der Kontur setzte Castelli den Pinsel ab, um ihn anschließend im rechten Winkel dazu neu anzulegen. Zu diesem orthogonalen, in den Ecken teilweise aufbrechenden Umrißschema kontrastieren die ovalen Formen der Münder und der Augen. Diese wurden als kompakte Kleinflächen ausgeführt, die an ihren Rändern oft fasrig ausgefranst erscheinen. Aufgrund ihrer farblichen Differenzierung wirken sie wie in die rechtwinklig ausgerichteten Binnenbereiche gezwungene Fremdkörper. Lediglich das wie von vorne gesehene Auge des rechten Kopfes wurde mit der selben roten Farbe wiedergegeben wie der Umriß des Kopfes selbst und fügt sich daher harmonisch in dessen Binnenbereich. Die Konturen der Giacometti-Köpfe wurden gegenüber der ersten Version so abgeändert, daß Nase und Stirn jetzt nicht mehr drei Viertel bzw. zwei Drittel des vorderen Profils beanspruchen, sondern nur noch weniger als die Hälfte, während die Mundregion und das Kinn den überwiegenden Teil des Profils ausmachen, was den Erscheinungscharakter der beiden Köpfe erheblich verändert. Sie wirken jetzt noch stilisierter und noch blockhafter als zuvor. Die Farben, die Castelli für *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 2* verwendete, sind Gelb, Rot und Blau, zudem Schwarz für die Umrisse des linken und Chromoxidgrün für den Mund des rechten Kopfes. Dabei wurde mit Ausnahme des roten Auges, das in der gleichen Farbe wie die Kontur des rechten Kopfes zu sehen ist, für jedes Element eine andere Farbe benutzt: Der Umriß des linken Kopfes ist Schwarz, sein Auge gelb, sein Mund blau, der Umriß des rechten Kopfes rot, ebenso dessen Auge, blaugrün hingegen sein Mund. Auf die Farben Gelb, Rot, Blau und (Blau-)Grün neben Schwarz und Weiß (Bildfläche) beschränkte Castelli seine Kompositionen bereits seit um 1981 immer wieder, wobei das dunkle Blau nicht selten um ein helleres Blau ergänzt und das dunkle Chromoxidgrün zu einem mittleren oder hellen Grün gelichtet wurde. Obwohl die gestalterischen Mittel gegenüber dem Weiß des Papiers stark zurückgenommen wurden und auch die Formen der

Köpfe im Vergleich zur ersten Ausführung noch reduzierter erscheinen, wirkt die zweite Fassung der *Zwei blickenden Giacometti-Köpfe* angesichts ihrer Buntheit lebendiger als das in grauen Valeurs ausgeführte erste Bild.

Die dritte, jetzt mit dicken Ölkreiden gezeichnete Darstellung dieser Reihe kombiniert einige Stilmittel des ersten Bildes mit denen des zweiten (Abb. 997). Die Konturen der Köpfe wurden wie in einem Zug ausgeführt, wobei die Ecken – ähnlich wie auf *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 1* – mit Ausnahme jener Stelle, an der im Stirnbereich der Anfang und das Ende der Umrißlinie tatsächlich beinahe rechteckig aufeinandertreffen, abgerundet wurden. Die Umrißlinien der Hinterköpfe befinden sich jetzt wieder innerhalb des Bildausschnitts, stoßen jedoch – auch darin der ersten Version dieser Reihe verwandt – an die seitlichen Formatgrenzen und ragen teilweise sogar darüber hinaus. Die Nasenspitzen befinden sich etwa in der Mitte der Gesichtsprofile. Die gestalterische Verwandtschaft dieses Bildes mit der zweiten Fassung liegt in der Behandlung der Binnenflächen. Lediglich Augen und Münder wurden, farblich differenziert, dem Binnenbereich einbeschrieben. Die Farben, die Castelli diesmal verwendete, haben allerdings auch mit der zweiten Fassung nur wenig zu tun. Der Umriß des linken Kopfes erfolgte mit leuchtendem Gelb, sein Auge erscheint hellblau, der Mund in sattem Grün. Der Umriß des rechten Kopfes wurde in Ocker ausgeführt, während das Auge mit gelber Farbe und der Mund blaugrau markiert wurde. Ist auf der zweiten Fassung gegenüber der ersten eine eher graphische Behandlung des Motivs zu beobachten, so scheint es jetzt, auf der dritten Version, im Sinne eines kontinuierlichen Fortschritts nur konsequent, die Farbe nicht mehr flüssig mit dem Pinsel aufzutragen, sondern zu bunten Ölkreiden zu wechseln.

Die übrigen Versionen hingegen wurden wieder mit dem Pinsel und flüssiger Ölfarbe ausgeführt. Dabei variierte Castelli formalgestalterisch bald eher den Typus der ersten Version, bald eher den Typus der zweiten. *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 4* (Abb. 998) beispielsweise knüpft sowohl in seiner monochromen Farbigkeit (Magentarot) als auch hinsichtlich der Umrisse und der Binnenstrukturen (Augen und Münder) eher an die Giacometti-Köpfe der ersten Version an, während die streng rechtwinklig konturierten Köpfe auf *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 6* (Abb. 1000) und *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 7* (Abb. 1001) zugleich auch mit den dort eingesetzten Farben Gelb, Rot, Dunkelblau, Chromoxidgrün und Schwarz auf weißem Grund eher an die zweite Fassung aus dieser Motivreihe erinnern.

Eine Sonderstellung nimmt *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 5* ein (Abb. 999), dessen farbliche Behandlung vom Kolorit der übrigen Bilder abweicht. Der linke Kopf wurde mit chromoxidgrüner, im Bereich des Nasenbeins und der Stirn beinahe schwarz schimmernder Farbe umrissen. Wie auf den anderen Darstellungen dieser Reihe auch, setzte Castelli mit dem Pinsel im Stirnbereich an. Dort zog er ihn senkrecht bis hinunter zur Nasenspitze, wo er deren rechten Winkel ausführte und den Pinsel weiter nach unten bis zum Kinn bewegte, von dort über die untere, etwa waagrecht in Richtung des seitlichen Bildrandes verlaufende Kontur zum Hinterkopf und entlang des seitlichen Bildrandes nach oben, schließlich zur beinahe horizontal ausgerichteten Schädeldecke, deren Konturlinie mit dem Ausgangspunkt in der oberen Stirnregion ihr Ende findet. Obwohl der Pinsel im Bereich der Nasenspitze und an der Nahtstelle vom unteren horizontalen Abschluß des Kopfes zum Hinterkopf, also an zwei Stellen abgesetzt wurde, wirkt die Umrißzeichnung wie aus einem Guß. Dieser Eindruck ergibt sich dadurch, daß die Farbe anfangs kompakt auf die Malfläche aufgetragen wurde, daher tiefdunkel, fast schwarz wirkt, sich unterhalb der Nasenspitze jedoch zunehmend lichtet, bis der Pinsel zu guter Letzt die inzwischen halbtrockene Farbe im Bereich des Hinterkopfs und der oberen Schädeldecke lediglich widerborstig auf dem Papier hinterlassen hat. Der rechte Kopf wurde demgegenüber mit dunkelblauer, gleichfalls zuweilen ins Schwarze überspielender Farbe umrissen, die allerdings beinahe durchgehend kompakt aufgetragen wurde und meist nur an den Rändern fasrig ausfranst. Chromoxidgrün und Dunkelblau ist keine außergewöhnliche Farbzusammen-

stellung im Œuvre von Luciano Castelli. Die Binnenbereiche allerdings wurden jetzt nicht mit gelber, roter und schwarzer Farbe akzentuiert, wie es auf den Darstellungen dieser Serie sonst meist der Fall ist, sondern mit Braun und Hellgrau, wobei beim linken Kopf der Augenbereich in Braun und der Mund in Hellgrau ausgefüllt wurden, beim rechten Kopf gerade umgekehrt der Augenbereich in Hellgrau und der Mund in Braun.

Außergewöhnlich an diesem Bild ist auch, daß sich die Münder, vor allem aber die Augen proportional vergrößert haben. Die Münder reichen jetzt bis an die unteren, rechtwinklig aufeinandertreffenden Konturen des Kinns und des unteren Kopfabschlusses heran und werden als unvollendete Formen von diesen überschritten. Auf *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 7* wiederholte Castelli diese Art der Gestaltung des Mundes, nicht aber auf der anschließenden Version *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 6*. Die Augen indessen wuchsen auf *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 5* zu nun die gesamte Breite des Kopfes in Anspruch nehmende Balken an, die ihrerseits weniger an mandelförmige Augenhöhlen, geschweige denn an rund geratene Augäpfel erinnern, sondern eher wirken wie Stirn- oder Augenbinden. Diese Monumentalisierung der Augenregion zeichnete sich bereits in den balkenförmigen Strukturen auf *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 4* ab, fand jedoch – ähnlich wie die Vergrößerung der Münder – auf der sechsten Fassung keine gestalterische Fortsetzung und wurde motivisch erst auf der siebten Fassung in allerdings etwas verschmälerter Form wieder aufgegriffen.

Ein weiteres Ausnahmebild ist auch *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 8* (Abb. 1002). Das dort gezeigte Motiv deutet auf eine arbeitsmethodisch veränderte Vorgehensweise hin, die sich auf einer weiteren, außerhalb dieser durchlaufend nummerierten Serie entstandenen Darstellung mit dem ähnlichen Titel *Zwei blickende Giacometti-Köpfe* etwas genauer studieren läßt (Abb. 1003). Diese Köpfe wurden, wie die vorherigen, mit einer allerdings sehr breit gelagerten Kontur umrissen und anschließend mit derselben Farbe (Magentarot) in ihrem Binnenbereich partiell ausgemalt. Diese Binnenbemalung überdeckte Castelli anschließend mit gelber Farbe, die sich ihrerseits mit dem noch nassen Magentarot zu einem charakteristischen Orange vermischte. Ausgenommen von der deckenden Übermalung – und darin besteht die eigentlich veränderte Gestaltungsweise dieses Bildes gegenüber den vorherigen Arbeiten – blieben die Augen und die Münder, deren Formen jetzt als Negativform des ausgesparten Farbauftrags erscheinen. Ähnlich verhält es sich bei den Köpfen in *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 8*, wobei dort sehr wohl die Münder und die Augen wiedergegeben wurden, jedoch nur als unausgefüllte Umrißformen, die ihrerseits von der roten Binnenbemalung der Köpfe weiträumig ausgespart blieben.

Das Profil des linken Kopfes auf *Zwei blickende Giacometti-Köpfe 8* wird vertikal von einer schwarzen, knorpelig gebildeten und schlank in die Höhe ragenden Linie überlagert, die sich unterhalb des oberen Bildrandes verästelt und als Fremdkörper wie zufällig auf das Bild geraten zu sein scheint. Diese schwarze Linie wird vom oberen und unteren Bildrand jäh überschritten und setzt sich jenseits des Bildausschnitts in den Realraum des Betrachters fort. Die Formulierungen „knorpelig gebildet“ und „schlank in die Höhe ragend“ lassen einen an die reiferen Skulpturen von Alberto Giacometti denken, obwohl sich in der schwarzen Linie zunächst keine figürlichen Elemente erkennen lassen. Erst der Vergleich mit einem hochformatigen Diptychon, das Castelli kurz vor den *blickenden Giacometti-Köpfen* geschaffen hat, macht deutlich, um welchen motivischen Zusammenhang es sich hierbei handelt: um die motivische Wiederholung des vom Becken bis zum Knie reichenden Ausschnitts jener am rechten Bildrand des Diptychons Abb. 1004 gezeigten Figur, was uns zu der zweiten Serie von Giacometti-Bildern führt, die Castelli 1987 schuf: zu seiner Reihe *Giacometti-Skulpturen* (Abb. 1004 f).

Auf dem Diptychon Abb. 1004 erkennt man rechts und links jeweils zu einer Gruppe zusammengefaßt die Darstellung dreier auf den Zehenspitzen stehender weiblicher Giacometti-Figuren ohne Arme. Die linke Seite des Diptychons gibt die drei Figuren in den Farben Gelb, Rot und Schwarz wieder, die rechte Seite zeigt sie aus-

schließlich in Schwarz. Während ihre Oberkörper jeweils von vorne gezeigt werden, sieht man ihre wie zu einem einzigen Stamm verschmolzenen Beine auf beiden Seiten des Diptychons aus unterschiedlichen Perspektiven: bei der ersten Figur jeweils im strengen Profil nach rechts, bei der zweiten jeweils im strengen Profil nach links und bei der dritten jeweils im halben Profil nach links. Links befinden sich die Köpfe der drei Figuren fast auf der gleichen Höhe (Isokephalie), während die Schultern und die Becken pyramidal zu einander angeordnet sind. Die dritte, mit roter Farbe ausgeführte Figur, wurde gegenüber den beiden anderen im Bereich der Beine etwas gelängt, so daß ihr Fuß über den unteren Bildrand hinausragt, während die zwei anderen Figuren mit ihren Zehenspitzen auf dem unteren Bildrand als Plattform zu balancieren scheinen. Auf der rechten Seite des Diptychons hingegen sind die Köpfe und die Schultern von links nach rechts schräg abfallend angeordnet. Zugleich scheinen die Figuren räumlich hinter einander gestaffelt, wobei die linke Figur die hinterste und die rechte Figur die vorderste ist. Sie überschneiden mit ihren rechten Schultern den linken Armstumpf der schräg hinter ihnen am nächsten stehenden Nachbarfigur. Die Becken der drei Gestalten hingegen verhalten sich auf beiden Seiten des Diptychons gleich. Sie formieren eine pyramidale Anordnung, wobei das Becken der Figur rechts außen sich nicht auf gleicher Höhe mit dem der linken Figur befindet, sondern etwas tiefer liegt. Auch die Knie der Figuren befinden sich auf beiden Bildhälften jeweils in der selben Höhe, rechts insgesamt jedoch etwas tiefer als links. Der höchste Fuß auf der rechten Seite des Diptychons ist jener der mittleren Figur. Sie steht, anders als die links gezeigte Figur, nicht mit den Zehenspitzen auf dem unteren Bildrand, sondern mit dem vorderen Fußballen. Die Figur am rechten Bildrand ragt mit ihrem Fuß ebenso wie ihr Pendant auf der linken Seite des Diptychons über den unteren Bildrand hinweg.

Auf die gestalterische Behandlung des Hintergrunds verzichtete Castelli vollständig. Die langen schmalen Knochenfiguren erscheinen auf dem weißen Papier als Gruppe jeweils völlig isoliert. Auch die Farben zeigen keine Variationen, anhand derer man als Andeutung gegebener Licht-Schatten-Verhältnisse auf die plastischen Formen der Figuren rückschließen könnte oder gar auf das Material, aus dem die Skulpturen ursprünglich beschaffen waren. Jede Figur erscheint in einer einheitlichen kräftigen Farbe. Lediglich die auf der rechten Seite links außen wiedergegebene Figur wurde mit halbtrockenem Pinsel ausgeführt, so daß sie gegenüber den anderen etwas blasser erscheint und räumlich am weitesten vom Betrachter entfernt. Auf der linken Seite des Diptychons ist die links außen gezeigte Figur mit gelber Farbe ausgeführt, die gegenüber dem Schwarz und dem Rot der zwei anderen Gestalten räumlich gleichermaßen in den Hintergrund rückt. Daß sie sich tatsächlich weiter hinten befindet, zeigt sich auch an der perspektivischen Überschneidungen im Bereich der Füße.

Bei beiden auf dem Diptychon gezeigten Figurengruppen scheint es sich jeweils um die Darstellungen dreier verschiedener Ansichten ein und der selben Plastik von Alberto Giacometti zu handeln. Wiewohl auch Giacometti immer wieder mehrere einander sehr ähnliche Plastiken zu einer Gruppe zusammensetzte, tat er dies doch nie unter der Verwendung mehrerer Abgüsse der gleichen Figur. Auf der Suche nach dem motivischen Vorbild, daß Castelli als Anregung für sein Diptychon gedient haben könnte, wird man also nicht nach einer mehrfigurigen Arbeit Ausschau halten müssen, sondern nach einer einfigurigen Plastik. Auf dem Diptychon von Castelli handelt es sich jeweils um die Darstellung einer nackten Frau ohne Arme, mit ausladenden Brüsten und einem gegenüber den langen Beinen viel zu kurz geratenen Oberkörper. Etwa in Höhe des Brustbeins verzweigt sich der wie aus einem Stamm gewachsene Rumpf und leitet zu den kreisförmig mit den Schultern verschmolzenen Brüsten über. Der Bauch und die Hüften hingegen sind noch schmaler ausgefallen als die schlanken Beine, die wie der untere Bereich des Rumpfes zu einem einzigen, knorpelig verkrusteten Stamm zusammengewachsen sind. Auch die klobigen Füße wirken wie aus einem Stück, so daß die Figur auf einem Bein zu stehen scheint. Im

Bereich des Beckens ist die Figur durch eine Gabelung deutlich verbreitert. Der senkrecht verlaufende Stamm teilt sich dabei in zwei seitlich ausschwingende Äste, die bereits nach einer kurzen Strecke zur Fortsetzung des Hauptstamms zusammenwachsen. Die Oberschenkel verlaufen vom Becken bis zu den Knien beinahe senkrecht. Die Kniescheiben sind leicht vorgewölbt, wohingegen die Unterschenkel im Bereich der Waden nach hinten ausschwingen und erst wieder in der unteren Schienbeinregion eine Vertikale ausbilden. Unteres Schienbein, Oberschenkel, Rumpf und Hals formen die senkrecht in die Höhe ragende Hauptachse der Figuren. Ihr Hals ist im Vergleich zum Oberkörper nur sehr kurz geraten – manchmal wurde auf seine Darstellung gar völlig verzichtet. Der Kopf ist entweder herzförmig oder wie eine auf der Spitze stehende Dreiecksform gebildet. Im Gegensatz zum Oberkörper wird der Kopf nicht frontal gezeigt, sondern im halben Profil nach rechts. Die Füße treten mit den Zehen oder mit den Zehenballen auf die Bodenfläche auf, die Fersen sind stark angehoben. Der Boden selbst, auf dem die Figuren stehen, scheint sich unterhalb des Bildausschnitts zu befinden oder sich mit der unteren Formatgrenze des Diptychons zu decken. Damit bleibt unentschieden, ob sich die Figuren auf einer Platte, auf einer Plinthe oder auf einem hohen Sockel befinden.

Mit diesem figürlichen Typus weicht Castelli in vielen Details von den „Drahtfiguren“ von Alberto Giacometti ab. Zur Seite genommene Köpfe gibt es bei Giacometti nicht. In aller Regel nehmen die stehenden Figuren bei Giacometti mit ihrem Kopf die gleiche Pose ein wie mit ihrem Oberkörper: sie halten ihn aufrecht und gerade. Die Brüste der weiblichen Figuren hängen bei Giacometti meist schlaff und faltig nach unten oder stehen als knorpelige Busen spitz vom Oberkörper ab. Die extrem langen, drahtdünnen Beine sind bei Giacometti, wenn nicht als eigenständige Stränge deutlich von einander unterschieden, zumindest durch eine tiefe Furche gegeneinander abgegrenzt. Ebenso verhält es sich mit den Füßen. Diese haben im Profil oft eine eigentümliche, gegenüber den schlanken und schmalen Proportionen der Figur wuchtig vergrößerte Keilform. Von vorne wirken die Füße bei Giacometti zwar oft so, als seien die Fersen angehoben, doch von der Seite gesehen zeigt sich, daß sie mit der ganzen Sohle auftreten. Lediglich taumelnde Figuren stützen sich nach der Art, wie Castelli es auf seinem Diptychon zeigt, mit den Zehen vom Boden ab. Allerdings scheinen sie dabei ihr Gleichgewicht zu verlieren und Gefahr zu laufen, im nächsten Moment zu Boden zu stürzen. Nach hinten ausschwingende Waden oder Unterschenkel und eingezogene Kniekehlen gibt es bei den Figuren von Giacometti ebenfalls nicht. Selbst die Kniescheiben hat Giacometti als anatomische Gegebenheiten meist völlig ignoriert oder bestenfalls durch knorpelige Ausbuchtungen lediglich sparsam angedeutet. In aller Regel verlaufen die Beine bei Giacometti kerzengerade nach oben. Frauen ohne Arme sind in seinem Œuvre zwar selten, doch es gibt sie. Dabei verzichtete er auf die Darstellung der Arme allerdings meist nicht vollständig. Vielmehr gab er zumindest die Armstümpfe – und sei es nur als verkrustete Buckel – wenigstens ansatzweise wieder. Bei Castelli hingegen fehlen die Arme der Figuren auf der linken Seite des Diptychons ganz. Lediglich auf der rechten Seite ist bei der mittleren Figur ein senkrechter Armstumpf zu erkennen. Bei Giacomettis Figuren ohne Arme fällt überdies auf, daß deren Kopf proportional zu ihrem Leib gegenüber den übrigen stehenden Frauen- wie Männerfiguren stets etwas breiter ausgefallen sind. Ferner wurde ihr Hinterkopf ausladender modelliert und ist ihr Hals länger. Während Castelli durch die Aufspaltung des Hauptstamms im Beckenbereich die Scham seiner Figuren als vaginale Hohlform akzentuiert, wirken die Frauen bei Giacometti in ihrem Becken beinahe geschlechtslos. Zwar geben, von den knorpeligen Brüsten abgesehen, die ausladenden Hüften und der nach unten sich V-förmig verjüngende Bauch zu erkennen, wenn es sich bei einer Figur von Giacometti um die Darstellung einer Frau handelt. Von einer Betonung der Geschlechtszugehörigkeit indes kann dabei – anders als auf dem Diptychon von Castelli – keine Rede sein.

Ein kritischer Vergleich des Diptychons von Castelli mit den Darstellungen stehender weiblicher Figuren von Alberto Giacometti zeigt, daß Castelli nicht nach einer unmittelbaren Vorlage gearbeitet hat. Bleibt die Frage, ob dem Künstler nicht vielleicht doch eine mehrfigurige Plastik als Vorbild gedient haben könnte. Dabei ist zu beobachten, daß sich die vielfigurigen Plastiken von Giacometti im Hinblick auf ihre gestalterische Behandlung allerdings kaum von seinen einfigurigen Werken unterscheiden, so daß auch hier eine direkte Vorbildnahme eher auszuschließen ist. Die zu einer Figurengruppe zusammengestellten Plastiken von Giacometti lassen sich in drei Kategorien unterteilen: In solche, bei denen die Figuren scheinbar ungeordnet und wie zufällig auf einer gemeinsamen Bodenfläche (einem Sockel, einer Platte oder direkt auf dem Boden) angeordnet wurden und sich nach sämtlichen Himmelsrichtungen orientieren, in solche, bei denen die meist gleich großen Figuren in Reih und Glied dicht nebeneinander und frontal dem Betrachter gegenüber stehen, und in solche, bei denen die Figuren mit oft deutlich voneinander abweichenden Größenverhältnissen zwar ebenfalls meist frontal auf den Betrachter ausgerichtet und mehr oder weniger dicht beieinander stehen, jedoch nicht in Reih und Glied, sondern erneut scheinbar willkürlich und ungleichmäßig auf der Standfläche verteilt. Keine dieser Kategorien entspricht den Darstellungen auf dem Diptychon von Luciano Castelli, der die am linken Bildrand gezeigte Figur mit den Beinen im strengen, mit dem Oberkörper im halben Profil nach rechts zeigte, die mittlere und die rechte Figur indes mit ihrem Oberkörper jeweils frontal, mit ihren Beinen allerdings im strengen bzw. im halben Profil nach links wiedergegeben hat. Es zeigt sich, daß die Anordnung der Figuren auf dem Diptychon von Castelli dessen eigene Erfindung ist und sich nicht auf ein von Giacometti ausgeführtes Vorbild zurückführen läßt. Ähnlich wie die *Zwei blickenden Giacometti-Köpfe*, scheinen auch die *Giacometti-Skulpturen* aus der Erinnerung geschaffen zu sein. Daher lassen sie sich nicht auf eine eindeutig benennbare Plastik von Giacometti zurückführen: nicht auf eine Plastik, die in der Berliner Ausstellung gezeigt wurde, und auch nicht auf eine, die in einem Ausstellungskatalog oder in einem anderen Bildband wiedergegeben ist. Vielmehr handelt es sich bei dem Diptychon von Castelli um eine motivisch nachempfundene Variation der plastischen Arbeiten von Giacometti – und zwar der Arbeiten des Bildhauers nach der Art seiner um 1950 geschaffenen figürlichen Darstellungen, deren charakteristische Erscheinungsformen Castelli in den Bereich der Malerei übertrug und seinen eigenen gestalterischen Intentionen unterordnete.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gemälde *Giacometti* (Abb. 1005). Dort stehen vier Frauen in Reih und Glied dem Betrachter gegenüber – jedoch nicht im gleichen Abstand zueinander, wie bei Giacometti üblich, sondern paarweise. Sie haben unterschiedlich lange, körperparallel nach unten gerichtete Armstümpfe und stehen mit ihrem Oberkörper dem Betrachter frontal gegenüber, während ihre zu einem einzigen Stamm zusammengewachsenen Beine und die monumentalen Füße im strengen Profil nach links gezeigt werden. Als sockellose Plastiken stehen sie mit den vorderen Fußballen direkt auf dem Boden. Ihre Fersen haben sie nur leicht angehoben. Die im Profil gesehenen Beine schwingen – entgegen den Darstellungen von Giacometti – im Bereich der oberen Waden weit nach hinten aus und finden erst allmählich zur mittleren Körperachse zurück, die sie schräg zu überqueren scheinen. Erst das Zurückschwingen der Ferse gibt den Figuren ihr optisches (nicht allerdings ihr statisches) Gleichgewicht zurück. Lediglich bei der rechts außen gezeigten, der letzten Figur des *Giacometti*-Bildes geht die ausschwingende Pinselbewegung im Wadenbereich sukzessive in eine beinahe senkrecht, allerdings ebenfalls nicht deckungsgleich mit der mittleren Körperachse verlaufende Linie über.

Daß Castelli mit den Plastiken von Giacometti als Vorlagen eher spielerisch umging, belegt nicht nur die freie motivische Behandlung dieses Themas, sondern auch die gestalterische Einbindung der Figuren in eine eigenständige farbige Rhythmik, die sich nicht von den koloristischen Vorlieben Giacomettis herleitet, sondern

denen von Luciano Castelli entspricht. Die beiden mittleren Figuren gab er in Schwarz, die äußeren jeweils in Braun wieder – in jener Farbe also, die gegen Ende der 80er Jahre auf seinen Gemälden immer häufiger zum Einsatz gelangte. Zwischen den Figuren, die Castelli mit mittelbreitem Pinsel in teils schwungvollen, teils stakatoartig verkürzten Bewegungen ausführte, befinden sich vertikal angelegte monochrome Farbfelder, deren offene Silhouetten an den Körperformen der benachbarten Figuren ausgerichtet sind und die selbst wie figürliche Schemen erscheinen. Diese mit breiten Pinseln in die Höhe gezogenen Farbfelder wirken wie wuchtige Schatten. Allerdings gehen sie, wie sich in ihrem Fußbereich zeigt, nicht von den drahtigen Giacometti-Figuren aus, sondern verstehen sich als alleine farbästhetisch begründete abstrakte Gestaltungselemente. Die Farben, die Castelli dafür benutzte, sind von links nach rechts Chromoxidgrün, ein dunkles Ultramarin, Gelb, Rot und Hellblau – also jene Farben, die er bereits seit der ersten Hälfte der 80er Jahre immer wieder neben Schwarz und Weiß (Malgrund) verwendete. Entlang des linken Bildrandes geht die manchmal feurig grün erscheinende, manchmal beinahe schwarz schimmernde Farbe in eine strenge Vertikale über und tritt teilweise über die Formatgrenze hinaus. Dort zeigt sich die eigentliche Funktion dieser monochromen Farbstrukturen, deren Aufgabe es ist, die einzelnen Figuren farbgestalterisch einzurahmen. Entlang des rechten Bildrandes indessen bricht diese Rahmung auf. Hellblaue Pinselbewegungen sind dort nur sparsam zu Papier gebracht. Sie fassen die daneben gezeigte Figur nicht mehr ein und haben auch nicht die Funktion, den Bildraum gegenüber dem Realraum des Betrachters nach rechts abzuschließen, sondern erfüllen – ganz im Gegenteil – die Aufgabe, optisch über den Bildrand hinauszudeuten und auf diese Weise Bildraum und Realraum fließend in einander übergehen zu lassen.

Castelli nahm sich also nicht eine bestimmte ein- oder eine mehrfigurige Giacometti-Plastik zum Vorbild, die er motivisch unmittelbar und so, wie er sie im Museum oder auf einer Abbildung zu sehen bekam, in Malerei übertrug, sondern er setzte die Plastiken von Giacometti mit ihrem überzogen hoch gewachsenen, schlanken und von knorpeligen Verdickungen gekennzeichneten Wuchs gemäß seiner eigenen bildnerischen Intentionen und seiner eigenen stilistischen Mittel in gemalte Bilder um. Dabei galt sein Interesse der Darstellung drahtig und fragil erscheinender, insbesondere im Bereich der Beine extrem in die Höhe gezogener, torsoartig fragmentierter Bildfiguren, deren gestalterische Behandlung zwischen Malerei und pinselzeichnerischer Auflösung changiert. Mit seinen *Giacometti-Skulpturen* begab sich Castelli ein weiteres Mal auf jenen schmalen Pfad zwischen der Referentialität des Bildgegenstands und seinen strukturellen bzw. formfarblichen Eigenwerten. In diesem Sinne behandelte er auf seinen Giacometti-Bildern – dies gilt für die Giacometti-Köpfe ebenso wie für die als nächstes zu betrachtende Serie *Giacometti vor Berliner Mauer* – ein gestalterisches Problem, daß nicht nur ihn selbst seit einiger Zeit immer stärker interessierte, sondern daß auch ein zentrales Thema im künstlerischen Schaffen von Alberto Giacometti gewesen ist. Möglicherweise war es gerade dieses Interesse an der Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, das Castelli auf die Werke von Alberto Giacometti hat aufmerksam werden lassen und dessentwegen Castelli im Anschluß an seinen Besuch der Berliner Retrospektive damit begonnen hat, sich künstlerisch mit dem Œuvre von Giacometti zu befassen.

Die eben angesprochene dritte Serie, die Castelli auf Anregung der Plastiken aus den späten 40er und 50er Jahren von Alberto Giacometti geschaffen hat, sind die ab 1987 entstandenen Darstellungen mit dem Titel *Giacometti vor Berliner Mauer* (Abb. 1011-1027). „Giacometti“ meint dabei freilich nicht den Künstler Alberto Giacometti, sondern eine seiner figürlichen Plastiken. *Giacometti vor Berliner Mauer* ist diejenige Reihe, mit der sich Castelli im Rahmen seiner Giacometti-Rezeption am längsten und am häufigsten beschäftigt hat. Bereits während des Sommers 1987 schuf er einige auf flächige Grundformen reduzierte Arbeiten, die durch landschaftliche Motive (Abb. 1006 f) und zum ersten Mal auch durch stadtlandschaftliche Themen inspiriert waren (Abb.

1008-1010). Das Kolorit dieser Bilder beschränkte Castelli auf die reinen Farben Gelb, Orange, Rot, Dunkelblau und Chromoxidgrün auf weißem Grund. Nach dem Erlebnis der Giacometti-Plastiken in der Nationalgalerie und nach seinen ersten gestalterischen Annäherungen an diese Figuren machte sich Castelli daran, seine landschaftlichen und stadtlandschaftlichen Sujets mit dem Motiv der Plastiken von Giacometti zu kombinieren. Nicht unwesentlich, vielleicht sogar ausschlaggebend für die Idee, Giacometti-Plastiken motivisch mit eigenen aktuellen Bildentwürfen zu kombinieren, war für Castelli die Beobachtung der Füße der Figuren von Giacometti, die – stelle man sich dessen Plastiken als gemalte Bilder vor – in ihrer ikonographischen Disposition große Ähnlichkeit mit dem Stamm der Zypressen seiner eigenen Gemälde aufweisen (vgl. hierzu insbesondere Abb. 1008 f). Fast scheint es, als hätte Castelli in seinen schlanken und hoch gewachsenen Bäumen mit ihrem gedrungenen Stamm die Begegnung mit den Plastiken von Alberto Giacometti vorausgeahnt, und es erweist sich im nachhinein als konsequent, daß Castelli seinen Zypressen bald eine Figur nach der Art der Giacometti-Plastiken an die Seite gestellt, ja daß er das Motiv der Zypresse schließlich ganz durch eine Figur nach der Art der plastischen Arbeiten von Alberto Giacometti ersetzt hat. Aus den Darstellungen der Berliner Mauer mit Zypresse (wobei die Zypresse hier als motivische Übertragung aus den toskanischen Landschaften im Sinne eines arkadischen Hoffnungsmotivs symbolisch für die Sehnsucht der Überwindung der deutsch-deutschen Teilung steht) sind die Darstellungen einer Giacometti-Plastik vor dem Hintergrund der Berliner Mauer geworden.

Manchmal waren es zwei oder drei Figuren, die Castelli vor der Berliner Mauer zeigte (Abb. 1011 f). Meist jedoch handelt es sich um eine einzige, manchmal in der Mitte plazierte, manchmal an die Seite gerückte Figur, die als schwarzes Liniengespinnst vor der Mauer und einer dahinter ins Wanken geratenen Turmspitze zu sehen ist. In dieser Turmspitze verschmelzen zwei Motive mit einander: das Motiv der jetzt hinter die Mauer gerückten *Roten Kirche* (Abb. 1009) und das Motiv des großen Funkturms am Alexanderplatz, den man in Westberlin an vielen Stellen hinter der Mauer in die Höhe ragen sah. Die gestalterische Behandlung der Figuren auf den Bildern der Reihe *Giacometti vor Berliner Mauer* entspricht der Art ihrer gestalterischen Behandlung auf *Giacometti-Skulpturen* (Abb. 1004) und *Giacometti* (Abb. 1005). Sie wurden mit linearen Pinselbewegungen als gertenschlank in die Höhe wachsende, knorpelige Bildfiguren ausgeführt, deren drahtig lange Beine ebenso zu einem einzigen Stamm zusammengewachsen sind wie die riesenhaften Füße, auf deren vorderen Ballen sie mit angehobener Ferse stehen. Der Oberkörper der Figuren ist in Vorderansicht wiedergegeben, während die Beine stets im Profil nach links zu sehen sind. Die Beine schwingen im Bereich der Waden zur Seite und verleihen den ansonsten regungslos umherstehenden Figuren eine gewisse Dynamik (z. B. Abb. 1013 ff). Manchmal im Bereich der Oberschenkel (z. B. Abb. 1011), meist aber in der Region des Beckens verzweigt sich der Stamm der Figur, um anschließend in der Gegend des Bauches und des Brustkorbs wieder zu einem einzigen Stengel zusammenzuwachsen (z. B. Abb. 1015). Nur gelegentlich ist der Rumpf dabei etwas stärker geraten als der Stamm der Beine (Abb. 1013). Die Brüste sind stets füllig ausgebildet und lassen keine Zweifel darüber aufkommen, daß es sich bei den Figuren um die Darstellung einer nackten Frau handelt. Brüste und Schultern sind zu einer rundlich geformten Einheit verschmolzen. Seitlich der Schultern wurden senkrecht nach unten gerichtete Armstümpfe angedeutet, von denen der eine meist etwas länger ist als der andere (z. B. Abb. 1014). Bisweilen – hierin unterscheiden sich die Figuren dieser Serie von den Figuren der zuvor genannten Giacometti-Bilder – wurde einer der beiden Arme parallel zum Oberkörper bis in die Höhe des Beckens nach unten geführt (Abb. 1016 f). In seltenen Fällen ist die Figur gar mit zwei bis zu den Oberschenkeln reichenden Armen ausgestattet (Abb. 1017). Die Köpfe wurden als schwarze Flecke wiedergegeben, die bald herzförmig (Abb. 1013), bald keilförmig (Abb. 1018), manchmal als längliche Mandelform (Abb. 1017) oder als bloßer kurzer Pinselstrich (Abb.

1020) erscheinen. Auf eine Darstellung des Gesichtsfelds wurde dabei ebenso verzichtet wie auf die Wiedergabe der Haare.

Von diesem Figurenschema wich Castelli nur auf wenigen Bildern ab. So zeigt die querformatige Darstellung Abb. 1020 eine etwas nach rechts verschobene, scheinbar schulterlose Figur ohne Brüste. Sie hat zwei unterschiedlich lange Arme, die entlang des Oberkörpers schlaff nach unten baumeln und mit den Schultern der Figur ebensowenig verbunden sind wie der als kurzer Strich nur skizzenhaft angedeutete Kopf. Der fehlenden Brüste wegen könnte man annehmen, daß es sich bei dieser Figur um die Darstellung eines Mannes handelt. Das ausladende Becken mit seiner durchgehenden Binnenöffnung indes gibt zu erkennen, daß auch diese Drahtgestalt tatsächlich als weibliche Figur zu deuten ist Außergewöhnlich an ihr ist überdies, daß die Waden nicht zur Seite, von der Figur aus gesehen also nach hinten ausschwingen, sondern gerade verlaufen. Unterbrochen wird die vertikale Ausrichtung der Beine alleine durch den Farbauftrag, der im Bereich des unteren Schienbeins nur noch mit trockenem Pinsel erfolgte und dort lediglich als zarte Spur zu sehen ist.

Die Figur des Gemäldes Abb. 1019 ist ebenfalls anders durchgebildet als die anderen. Ihr Oberkörper ist nicht von vorne wiedergegeben, sondern im halben Profil nach links. Von ihrer wuchtigen Schulter schwingen die Arme körperparallel nach unten. Der Brustbereich wurde diesmal nicht im Umrißstil mit üppigen Rundungen versehen, sondern flächig ausgemalt. Er erscheint dadurch flach und von athletischer Breite. Auf den breiten Schultern sitzt ein langer Hals, und darauf ein viel zu klein geratener Kopf. Am deutlichsten weicht die Gestalt jedoch im Bereich des Körperstammes von den anderen Figuren ab. Er erstreckt sich ungegliedert und ohne Verzweigung durchgehend von oben nach unten. Dabei knickt die Figur mit ihrer Hüfte etwas nach vorne. Auch das Knie, dessen Kehle durch eine leichte Einkerbung der hinteren Beinregion an entsprechender Stelle angedeutet wurde, und der Unterschenkel sind etwas nach vorne geschoben. Der Stamm dieser Figur wirkt dabei nicht wie aus einer einzigen schmalen Linie gebildet, sondern ist in mehreren einander überlagernden Pinsellinien etwas breiter wiedergegeben als sonst. Auf dem Gemälde Abb. 1012 bereitete sich dieser später wieder verworfene, weniger dürre Typus in der rechts außen gezeigten Figur bereits vor. Dort ist sie mit den Rundungen ihres Busens und dem sich während der Verzweigung des Hauptstammes zur Seite wölbenden, in der Mitte vaginal gehöhlten Becken allerdings noch deutlich als Frau zu erkennen. Die zu einem einzigen Stamm verschmolzenen Beine indes sind auf dem Gemälde Abb. 1012 noch breiter als auf der Darstellung Abb. 1019, so daß diese Figur hier alles in allem etwas wuchtiger wirkt und zu der grazil geformten Frauenfigur neben ihr deutlich kontrastiert.

Von besonderem Interesse sind diejenigen Arbeiten, auf denen Castelli der etwa in der Mitte des Bildes gezeigten Giacometti-Figur nicht eine zweite oder dritte Plastik, sondern eine Zypresse an die Seite gegeben hat (Abb. 1013-1017). Das Motiv des Baumes ist dabei eine ikonographische Ableitung der Darstellungen dreier im Wind sich biegender Zypressen (Abb. 1006 f), die bereits auf den Bildern *Berliner Mauer mit Funkturm und Zypresse* zu still in die Höhe ragenden Solitärpflanzen modifiziert wurden (Abb. 1008 f). Lediglich unterhalb des grünen Gebüschs ist der Baumstamm, als würde er im Schatten der Mauer dem Licht folgen, schräg gewachsen. Dieser untere Teil des Zypressenstammes erinnert sowohl mit seinem Neigungswinkel als auch mit seinen Proportionen stark an die großen Füße der Giacometti-Plastiken, von denen eine auf den Bildern *Giacometti vor Berliner Mauer* der Zypresse manchmal unmittelbar an die Seite gegeben wurde (Abb. 1013 ff). Dabei wirken sowohl die Giacometti-Plastik als auch die Zypresse gleichermaßen skulptural. Auf den übrigen Darstellungen, und dies gilt für die Bilder *Giacometti-Skulpturen* (Abb. 1004) bzw. *Giacometti* (Abb. 1005) ebenso wie für einige Arbeiten der Reihe *Giacometti vor Berliner Mauer*, kann man alleine aufgrund der gestalterischen Behandlung der Figur an sich nicht eindeutig entscheiden, ob es sich um die gestalterische Nachempfingung einer Bron-

zeplastik handelt oder um die stilisierte Wiedergabe einer zum Torso verkürzten menschlichen Figur, die im Stil der Plastiken von Alberto Giacometti motivisch umgestaltet wurde. In dieser Uneindeutigkeit der gegenständlichen Qualitäten des Figürlichen überschritt Castelli die Grenzen der skulpturalen Darstellung und damit die des Realitätscharakters der Plastik als Bildmotiv. Durch den gleichen Ausprägungsgrad des Abstrakten, mit dem Castelli die Figur und ihre städtebauliche Umgebung (Berliner Mauer mit Kirch- bzw. Funkturm) wiedergegeben hat, bewirkte Castelli eine Art Inkarnation des Kunstwerks bzw. umgekehrt: die Transformation einer menschlichen Figur in eine künstlerische Plastik. Auch darum geht es auf den hier in Rede stehenden Giacometti-Bildern von Luciano Castelli.

Im Herbst 1989 griff Castelli unter dem Eindruck der aktuellen politischen Ereignisse das Thema *Giacometti vor Berliner Mauer*, mit dem er sich seit Ende 1987 wegen anderer künstlerischer Projekte zunächst nicht weiter beschäftigt hatte, ein zweites Mal auf. Dabei zeigte er eine gestalterisch nach der Art der früheren Bilder behandelte, jetzt allerdings stets vereinzelt wiedergegebene Giacometti-Figur, die sich mit einigem Abstand vor der Berliner Mauer mit dahinter schräg in die Höhe ragendem Funkturm befindet (Abb. 1021-1704). Die gestalterische Ausführung des Hintergrunds und die der Figur weicht von den früheren Arbeiten in einigen Details deutlich ab, so daß die beiden Serien, und davon dann wieder die Bilder von 1990 (Abb. 1025-1027), klar von einander zu unterscheiden sind.

Bereits die Darstellungen von 1987 geben auf der linken Bildhälfte, manchmal auch unmittelbar hinter der Figur im Bereich der Mauer, eine schmale Fuge zu erkennen, die durch eine vertikale farbliche Aussparung wiedergegeben wurde. Motivisch handelt es sich um die Nahtstelle zweier als Platten gegossener, dicht neben einander aufgestellter und mit Mörtel verfugter Betonblöcke, aus denen die Berliner Mauer einst gebaut gewesen ist. Auf den Bildern von 1989 erscheint die vormals schmal gezeigte Mauerfuge deutlich verbreitert. Sie wurde nicht als bloße farbliche Aussparung angedeutet, sondern überdies mit der Farbe des Himmels ausgefüllt. Dadurch scheint es, als würde sich die Mauer an der betreffenden Stelle auftun und einen schmalen Durchgang in das weite, unbekannte Hinterland ermöglichen – eine Vision, die unter dem Eindruck der Ereignisse des Sommers 1989 stand und mit dem Fall der Berliner Mauer im November greifbare Wirklichkeit werden sollte. Die zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Bilder bereits sich anbahnenden politischen Veränderungen waren es, die die Gemälde aus der Reihe *Giacometti vor Berliner Mauer* von 1989 und 1990 anders haben aussehen lassen als die von 1987.

Anders als auf den Bildern von 1987 befindet sich die zur Öffnung geweitete Mauerfuge jetzt unmittelbar hinter der Figur. Diese wird zwar kompositorisch von den rechts und links hinter ihr gezeigten Mauerkompartimenten eng umschlossen, doch reicht sie mit ihren Schultern über die Mauer hinweg ins Freie. Dies war faktisch auch auf den Bildern von 1987 bereits der Fall, doch wurde die Mauer dort im Verhältnis zur Figur um einiges niedriger wiedergegeben, so daß sie dort als strikter, kaum zu überwindender Hintergrund erschien, während sie jetzt, auf den Bildern von 1989, im Verhältnis zur Figur zwar etwas höher ausgefallen ist, kompositorisch indes durch die Figur gesprengt und auf diese Weise überwunden wird. Daß die Figur einige Schritte von der Mauer entfernt steht, was am unteren Bildrand durch den Abstand zwischen dem Fußballen und dem unteren Anfang der Mauer zu erkennen ist, leistet diesem Eindruck keinen Abbruch – im Gegenteil: Die Figur wirkt, als dränge sie vom Diesseits durch den Spalt der Mauer hindurch ins Jenseits, vom Westteil Berlins (Kreuzberg) in den Ostteil der Stadt (Alexanderplatz mit Funkturm) oder, zeitlich verstanden, von der Epoche der deutschen Teilung in die Ära der Wiedervereinigung. Die Giacometti-Figur wächst wie eine Pflanze durch die Mauerspalte hindurch der Freiheit entgegen. In diesem Sinne sind aus den Darstellungen *Giacometti vor Berliner*

Mauer 1989 und 1990 politische Bilder geworden, die als Metaphern an den symbolträchtigen Zyklus *Café Deutschland* von Jörg Immendorff erinnern, an AR Pencks *System-* und *Weltbilder* oder an Hödickes *Mauer-*Bilder. Damit reihte sich Castelli, der ansonsten kein Maler politischer Bilder gewesen ist, in die Gruppe jener Künstler ein, die sich auf ihren Arbeiten aus den 60er und 70er Jahren mit der politischen Situation in West-Berlin und im geteilten Deutschland auseinandersetzten. Die Ereignisse der zweiten Hälfte des Jahres 1989 waren so drängend, daß sich Castelli den dramatischen Szenen, die sich unter dem Brandenburger Tor und entlang der Mauer abgespielt haben, kaum entziehen konnte: nicht menschlich und auch nicht auf seinen Bildern.

Die Darstellungen von 1989 zeigen stets eine mit schwarzer Farbe wiedergegebene Figur, die sich in der Mitte des Bildes befindet. Auch darin unterscheiden sich diese Gemälde von den 1987 geschaffenen Arbeiten, auf denen die Figur meist an den rechten, manchmal auch an den linken Bildrand gerückt wurde und selten tatsächlich in der Mitte des Bildes zu sehen war. Sie wird mit breiten Schultern und sich im Bereich des Beckens verzweigendem, anschließend wieder zusammenwachsendem Hauptstamm wiedergegeben. Die senkrecht nach unten gerichteten Arme sind zu unterschiedlich langen Stummeln gekappt, der schmale Kopf verschmilzt mit dem Hals zu einer in die Länge gezogenen Herzform. Die zu einem einzigen Stamm zusammengewachsenen Beine, der Rumpf der Figur und ihr Hals bilden eine gemeinsame, gleich breite Achse. Insofern unterscheiden sich die Figuren dieser Bilder nur geringfügig von denen der Darstellungen des Jahres 1987. Allerdings wurden die Armstumpfe jetzt nicht schmaler, sondern ebenso breit wie die Körperachse selbst dargestellt. Der größte Unterschied liegt allerdings im Bereich der seitlich ausgebogenen Waden, deren Schwünge auf den Bildern von 1989 bauchiger ausgefallen sind als auf den früheren Arbeiten und zuweilen gar anstelle jener in der Schienbein-gegend senkrecht ausgerichteten Beinachse eine gegenläufig sich verhaltende Auswuchtung nach sich zieht. Manchmal ist der gesamte Unterschenkel doppelt s-förmig gebogen (Abb. 1023). Dort bildet er mit dem ebenfalls wie eine Schlangenlinie geformten Fuß eine organisch in die Höhe wachsende Ranke, deren dynamischer Schwung an die Windungen einer Kletterpflanze erinnert.

Der Boden, auf dem sich die Figur befindet, ist auf all diesen Bildern mit Chromoxidgrün wiedergegeben. Allerdings wurde die Farbe so stark mit Malmittel verdünnt, daß sie nur selten als feuriger Ton zur Geltung kommt (Abb. 1022). Stattdessen erscheint sie meist in aquarellhafter Zartheit (Abb. 1021). Auch die Farben des Himmels und der Mauer sind zuweilen in milden Pastelltönen wiedergegeben (Abb. 1024 f). Meist jedoch erstrahlen sie in kräftigem Gelb und leuchtendem Rot (Abb. 1021 f). Waren es 1987 außer Schwarz (für die Figur) und Weiß (Malgrund) in aller Regel die Farben Gelb, Rot, Ultramarin und Chromoxidgrün, die Castelli gelegentlich von grauen Akzenten begleitet auf seinen Bildern zum Einsatz brachte, so beschränkte er sich jetzt auf den Dreiklang von Gelb, Rot und Chromoxidgrün (Abb. 1021f) oder von Blau, Rot und Chromoxidgrün (Abb. 1023), wobei Chromoxid und Blau stets mit reichlich Malmittel zu zarten Pastelltönen gelichtet und manchmal auch das ansonsten kraftvolle Rot zu einem zarten Rosa vermischt wurde (Abb. 1024). Der links oben hinter der Mauer schräg empor ragende Funkturm wurde auf den Bildern von 1989 mit Bleistift im Umrißstil wiedergegeben und blieb von einer farblichen Behandlung in aller Regel ausgenommen. Nur selten wurde er von den Farben des Himmels transparent überlagert (Abb. 1024).

Auf den Bildern von 1990 bricht der Umriß des Funkturms durch den gestalterisch gesondert ausgewiesenen Kopfteil der Betonplatten durch (Abb. 1026). Die Mauer war inzwischen gefallen und existierte nur noch als Fragment. Sie war durchlässig geworden und ermöglichte der Bevölkerung beider Teile von Berlin, sich die jeweils andere Seite zu erschließen. Das von der Westseite aus gesehene Durchdringen der Mauer durch den Ost-

berliner Funkturm ist eine Anspielung auf eben diesen Prozeß der wechselseitigen Annäherung und der sukzessiven sozialen wie städtebaulichen Vereinigung beider Teile Berlins zu einer urbanen Gesamtheit.

Während das Gemälde Abb. 1026 in seinem volltönenden Dreiklang von Gelb, Orange und Violett eine intensive Farbigkeit ausstrahlt, erscheinen andere Arbeiten von 1990 koloristisch eher gemäßigt (z. B. Abb. 1025). Das zuvor von Castelli kaum benutzte Violett gewann jetzt immer mehr an Bedeutung. Es gelangte auf nahezu allen Bildern dieser Reihe zum Einsatz, sei es als Farbe der Mauer oder, wie etwa in Abb. 1027, als Farbe der Figur. Doch es gibt noch weitere Unterschiede zwischen den Darstellungen von 1990 und den Serien von 1989 und 1987: Die Betonblöcke sind jetzt, ähnlich wie auf einem der ersten Mauerbilder von 1987 (z. B. Abb. 1008), im Kopfbereich mit jener für die Berliner Mauer charakteristischen halbrunden Wulst ausgestattet, über der sich die Gitterstäbe und die daran entlanggezogenen Stacheldrähte befunden haben. Dieser Kopfteil wurde im Gegensatz zum überwiegend mit vertikalen Pinselbewegungen ausgeführten Mauerblock in horizontalen Pinselzügen wiedergegeben (z. B. Abb. 1025). In der Mitte jedoch, dort, wo sich hinter der Figur die Mauer öffnet, wurden die halbrunden Kopfbereiche seitlich durch hochovale, oben und unten sich zuspitzende Mandelformen abgeschlossen, die einen eigenen, jeweils in der anderen Bildhälfte gelegenen Fluchtpunkt haben. So wirken sie ihrer analogen Formen wegen perspektivisch zwar uneinheitlich, erzeugen jedoch eine zentralperspektivische Sogwirkung, die den Blick des Betrachters in die Tiefe zieht (Abb. 1027). Schon auf einigen Arbeiten von 1989 wurde dieser mandelförmige Seitenabschluß des Kopfteils gestalterisch angedeutet, dort jedoch in kontinuierlichen perspektivischen Verhältnissen jeweils nur an einer Seite der Maueröffnung, durch die der Betrachter schräg hindurch zu blicken scheint, während die andere Seite des Mauerdurchbruchs vertikal (Abb. 1021) oder richtungsentsprechend nur leicht gewölbt abschließt (Abb. 1024). Die optische Sogwirkung, die von dem Mauerdurchbruch der Bilder von 1990 ausgeht, war auf den Arbeiten von 1989 noch nicht gegeben.

Auf *Giacometti vor Berliner Mauer (violett-rot-gelb)* ist die gebrochene Perspektive der Kopfbereiche der Mauer noch nicht zu erkennen (Abb. 1026). Offensichtlich war diese Darstellung eine der ersten aus der Serie von 1990. Zwar ist der Kopf der Mauer von ihrem Korpus gestalterisch bereits unterschieden, doch erfolgte diese Unterscheidung durch eine schwarze Umrißlinie und durch die farbliche Differenzierung der Region des oberen Abschlusses gegenüber dem Mauerkörper. Die veränderte Farbigkeit ergab sich durch eine Mischung des Violett der Mauer mit dem Rotorange des Himmels. Die Pinselführung indessen verläuft in diesem Bereich bereits horizontal. Der schräg gehaltene Pinsel brach seinen von rechts nach links verlaufenden Zug kurz vor dem linken Bildrand ab, so daß sich dort eine der Schräge des Pinsels entsprechende, von links unten nach rechts oben steil aufragende kurze Diagonale ergab, die in Beziehung zu dem seitlichen Abschluß des Daches der *Roten Kirche* von 1987 steht (vgl. Abb. 1009). Auch die durch die Reihe *Berliner Mauer mit Funkturm und Zypresse* (Abb. 1008) gegenständlich festgelegte, mit einem kreisförmig umschlossenen, schräg stehenden griechischen Kreuz versehene Turmspitze läßt ikonographisch an die *Rote Kirche* denken, so daß die Berliner Mauer auf der Darstellung von 1990 eher durch den Bildtitel als durch ihre motivische Eindeutigkeit zu identifizieren ist.

Die Figuren, die Castelli 1990 zeigt, schwingen im Bereich ihrer Unterschenkel nicht mehr ganz so stark aus wie auf den Bildern von 1989, doch noch immer sind ihre Waden kurvig geschwungen und entwickeln im Bereich des Schienbeins einen leichten Gegenschwung, der sich in verhaltenen Schlangenlinien manchmal bis zu den Zehenspitzen fortsetzt (Abb. 1025). Dabei wurden die Figuren nicht mehr durchgängig wie aus einem Guß gestaltet, sondern mit sukzessive an einander gereihten kurzen Pinselzügen, die den kontinuierlichen Verlauf der Linie brechen und manchmal erst nach einigem Abstand fortgesetzt werden. Durch diese stakkatoartige Figurenbildung wirken die Giacometti-Plastiken noch knorpeliger, noch spröder und noch brüchiger als auf den früheren

Darstellungen. Mehr denn je erinnert ihre fragile Konsistenz an verdorrtes Geäst. Insofern sind die Unterschiede zwischen den auf den Bildern von 1990 gezeigten Figuren und den originalen Plastiken von Giacometti sicherlich am größten. Daran ist zu erkennen, daß sie nicht unter dem Eindruck der originalen Bronzefiguren zustande gekommen sind, auch nicht nach der unmittelbaren Vorlage der Abbildungen in einem Ausstellungskatalog oder sonstigen Bildband, sondern nach dem Vorbild der eigenen Arbeiten des Künstlers von 1989, die ihrerseits aus der Erinnerung an die Bilder von 1987 entstanden sind. Sowohl 1989 als auch 1990 waren die Arbeiten von Alberto Giacometti nur indirekt rezipiertes Vorbild.

Nicht nur auf dem Gebiet der Malerei waren die plastischen Arbeiten von Giacometti für Luciano Castelli motivische Vorbilder gewesen, auch im Bereich der Skulptur übte dieser Bildhauer einen wichtigen Einfluß auf Castelli aus. Ehe er im Herbst 1987 den Werken von Alberto Giacometti in der Berliner Ausstellung begegnete, hatte sich Castelli nur selten mit plastischen Arbeiten beschäftigt. Wohl schuf er anfangs der 70er Jahre einige kleine Objekte aus Ton, doch großformatige Plastiken auszuführen hatte ihn bis dahin nie interessiert. Dies sollte sich im Sommer 1988 ändern, als er – angeregt durch den rostigen Bauschutt in der Umgebung seines Hauses in der Toskana – damit begann, verwitterte Schrotteile als Fundstücke zu figürlichen Skulpturen zusammensetzen (Abb. 1028 ff). Zurück in Berlin, warteten dort zunächst andere künstlerische Aufgaben. Als Castelli jedoch im darauffolgenden Sommer erneut in die Toskana reiste, standen in seinem Atelier in Montepulciano noch immer die großen Skulpturen des Vorjahres herum. Castelli begann jetzt, sich intensiv mit der Plastik als künstlerischem Ausdrucksmittel zu beschäftigen. Als Vorbild hierfür kamen ihm nicht nur Plastiken von Pablo Picasso und von Julio González in den Sinn, sondern auch und gerade einige Arbeiten von Alberto Giacometti, insbesondere seine Scheibenskulpturen aus den 20er Jahren sowie einige seiner surrealistischen Plastiken aus den 30er Jahren, deren Eindruck auf einigen Skulpturenzeichnungen und in tatsächlich ausgeführten Bronzeskulpturen bei Castelli ihre gestalterische Nachwirkung fand.

Die von Castelli 1989 geschaffenen *Skulpturenzeichnungen* waren eine nicht plastische, sondern malerische bzw. pinselzeichnerische Beschäftigung des Künstlers mit den gestalterischen Möglichkeiten der Abstraktion. Den *Chiloumzeichnungen* der frühen 70er Jahre vergleichbar, handelt es sich hierbei um Ideenskizzen, die allerdings – auch darin sind sie den *Chiloumzeichnungen* durchaus verwandt – nur selten tatsächlich ins Dreidimensionale übertragen wurden. An dieser Stelle ist kurz auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Skulptur und Plastik hinzuweisen, der trotz der etymologischen Eindeutigkeit selbst in der kunstwissenschaftlichen Fachliteratur oft übersehen wird: Unter *Skulptur* (lat. *sculptere* = schneiden, schnitzen, meißeln) versteht man ein dreidimensionales Gebilde, das *subtraktiv* aus einem vorhandenen Block herausgeschnitten oder herausgemeißelt wird. Unter *Plastik* hingegen (griech. *plassein* = bilden, formen) versteht man ein Gebilde, das durch Hinzufügungen, Antragungen oder Anbringungen an einen dreidimensionalen Kern *additiv* zustande gekommen ist. Skulptur definiert sich also im wesentlichen durch das Wegnehmen (meißeln, schneiden, bohren, sägen etc.), Plastik durch das Hinzufügen von Material. Tatsächlich handelt es sich bei den dreidimensionalen Arbeiten von Luciano Castelli um plastische Arbeiten, also um solche durch Antragungen und Hinzufügungen geschaffene Objekte, die erst durch ihre spezifische Zusammenstellung eine gegenständliche Bedeutung erhalten. Aus einem Block bildhauerisch herausgeschlagene Skulpturen gibt es in seinem Œuvre bislang nicht. Dementsprechend handelt es sich bei seinen „Skulpturenzeichnungen“ nicht um pinselzeichnerisch ausgeführte Darstellungen von Skulpturen, sondern um solche von dreidimensional umsetzbaren *Plastiken*. Dennoch sei im folgenden, um die Namengebung des Künstlers zu respektieren, der Begriff der *Skulpturenzeichnung* aus den Titeln, die Castelli seinen Darstellungen gegeben hat, beibehalten.

Die *Skulpturenzeichnungen* von 1989 zeigen links außen eine runde oder ovale Scheibe neben einer rechts daneben dargestellten dreieckigen (Abb. 1031), ebenfalls runden (Abb. 1033) oder rechteckigen Form (Abb. 1034), wobei deren Ecken, manchmal auch deren Seiten oft rundlich gebogen erscheinen. Meist haben die nebeneinander wiedergegebene Formen eine gemeinsame, als horizontale Linie wiedergegebene Basis, auf der sie entweder direkt aufsitzen oder auf der sie mit einem senkrechten Verbindungsstück, das als Drahtstütze oder als Eisenstab zu deuten ist, befestigt sind. Obschon diese Darstellungen keine genaueren Angaben über ihre gegenständliche Bedeutung machen, steht zu vermuten, daß die neben einander gezeigten Formen als Köpfe zu deuten sind: Auf Abb. 1034 zeigt die linke Rundform in ihrem Binnenbereich ein mit Bleistift ausgeführtes, spiralartig gewundenes Oval, das in Anlehnung an die *Zwei blickenden Giacometti-Köpfe* von 1987 an die Darstellung des geöffneten Mundes oder eines Auges erinnert (Abb. 995 ff). Vermutlich handelt es sich eher um die abstrakt reduzierte Wiedergabe eines Auges, denn auch auf Abb. 1031 erkennt man innerhalb der rechten Form ein wie versehentlich aufs Papier geratener, mit Bleistift gezeichneter Kreis, der durch seine Plazierung an die abstrakten Formen in den Binnenbereichen der *Zwei blickenden Giacometti-Köpfe* erinnert und die beiden scheinbar ungenständlich gemeinten Bildelemente wie zwei im Profil gezeigte, einander zugewandte und sich gegenseitig anblickende Köpfe erscheinen läßt. Auf diesen gegenständlichen Sinnzusammenhang deutet auch eine motivisch anders geartete Skulpturenzeichnung hin, deren rosa ausgefüllte Dreiecksform die Köpfe der im Vorjahr entstandenen Plastik *Schlangen* (Abb. 1082) variiert (Abb. 1035). Diese Darstellung zeigt, mit rosa Farbe partiell ausgemalt, rechts jenen nach dem Typus der *Schlangen* von 1988 gebildeten dreiecksförmigen Kopf, dessen Rundformen im oberen Binnenbereich unschwer als Augen zu verstehen sind. Auch die Skulpturenzeichnung *Frau mit Familie* (Abb. 1037) gibt deutlich zu erkennen, daß der Kreis bzw. die Farbtupfen im Binnenbereich der Köpfe jeweils als Auge gemeint ist. Dabei macht insbesondere das zuletzt genannte Vergleichsbeispiel deutlich, daß sowohl die rechteckige, hier beinahe quadratische Form als auch die hochovale Rundform als Kopf zu deuten sind. Noch klarer wird dies auf den Zeichnungen aus der Serie *Skulpturen* von 1990 (Abb. 1038). Auf den Darstellungen in Abb. 1032 und Abb. 1033 hingegen wurde auf eine Andeutung der Augen verzichtet. Stattdessen erzeugen entsprechende Aussparungen der mit dem Pinsel farbig ausgemalten Gesichtsfelder die Assoziation von Auge oder Mund (Abb. 1033) bzw. von Nase und Mund (Abb. 1032).

Vage fühlt man sich bei den Skulpturenzeichnungen von 1989 an die in ihren Formen stark reduzierten Darstellungen blickender Köpfe von Alberto Giacometti erinnert – nicht nur an den bereits erwähnten *Tête qui regarde* (Anm. 315), sondern auch an dessen Plattenskulptur *Torse de femme* von 1928³²². Was die Gegenüberstellung einer hochoval gerundeten neben einer hochrechteckigen Form betrifft, wie man ihr in Abb. 1034 begegnet, bietet sich jedoch im Hinblick auf die formale Gestaltung der Vergleich mit einer anderen flachen, ebenfalls ohne tiefenräumliches Volumen gebildeten Skulptur von Alberto Giacometti an: mit der bereits 1926 entstandenen Arbeit *Das Paar*³²³. Dort allerdings handelt es sich nicht um die Darstellung zweier einander entgegensehender Köpfe, sondern um die zweier ganzfigurig neben einander stehender, gestalterisch auf wenige Grundformen reduzierter menschlicher Figuren – einer Frau (links) und eines Mannes (rechts).

Anders als auf den übrigen Arbeiten aus der Serie *Zeichnung Skulpturen*, läßt sich auf Abb. 1034 nicht eindeutig bestimmen, ob es sich bei der rechts gezeigten, hochrechteckig aufragenden Form um die abstrakt stilisierte Darstellung einer ganzfigurigen Gestalt oder um die eines im Profil gezeigten Kopfes handelt. Sie weist in ihrer Mitte eine auf das Bildzentrum gerichtete, durch ihre Umrisse vom chromoxidgrünen Rechteck unter-

³²² Alberto Giacometti, *Torse de femme*, 1928/29, Bronze, 36 x 17 x 7,5 cm, Marl, Skulpturenmuseum Glaskasten.

³²³ Alberto Giacometti, *Le couple*, 1926, Bronze, 60 x 40 x 19 cm, Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung Kunsthaus Zürich.

dene zitronengelbe Ausbuchtung auf, die, sofern das Rechteck als Kopf gedeutet wird, als Nase interpretiert werden könnte. Die rechts neben dem Rechteck gezeigte, mit nur wenigen breiten Pinselstrichen zitronengelb und gelborange akzentuierte Fläche würde als Langhaarfrisur zu deuten sein. In Giacomettis Bronze *Das Paar* (Anm. 323) ragen über die Silhouette der hochrechteckigen Männerfigur ebenfalls zwei Materialblöcke hinaus, die im einen Fall die Nase bedeutet (oben links) und im anderen Fall ein zur Seite ausgestreckter Arm (oben rechts). Auch bei der zitronengelben Ausbuchtung auf der Darstellung von Castelli könnte es sich in Anlehnung an Giacometti durchaus um die abstrakte Stilisierung eines Armes handeln. Dann allerdings wäre das chromoxidgrüne Rechteck auch hier tatsächlich als ganzfigurige Darstellung zu verstehen.

Die Zeichnung Abb. 1036 von 1990 scheint die These von der ganzfigurigen Bedeutung der Bildelemente zu bestätigen. Dort nämlich erweist sich die rechts gezeigte Form als abstrakt stilisierte Darstellung eines Indianers mit ausgestrecktem roten Arm, dessen (gestalterisch nur vage differenzierte) Hand einen chromoxidgrünen Speer, vielleicht auch einen Bogen hält (vgl. hierzu Abb. 1039). Der gelbe Kreis rechts oben versteht sich als abstrakte Umsetzung der sengenden Sonne, das als Bleistiftzeichnung wiedergegebene Dreieck bezieht sich auf die Pyramide des Gemeinschaftsbildes *Magischer Berg* (Abb. 175). Daß die hochovale Rundform am linken Bildrand trotzdem nur eine Büste darstellt, ist nicht außergewöhnlich, wenn man sich daran erinnert, daß Castelli bereits 1982 mit Rainer Fetting ein Gemeinschaftsbild schuf, auf dem ebenfalls rechts ein ganzfigurig wiedergegebener Indianer mit Pfeil und Bogen auf das Auge eines links in voller Höhe sich entfaltenden Indianerkopfes zielt (Abb. 186). Die Zeichnung Abb. 1036 gibt in der rechten Figur deutlich zu erkennen, daß es *Das Paar* von Alberto Giacometti gewesen ist, die Castelli 1990 als Vorbild genommen hat. Möglicherweise hat ihm auch schon 1989 diese Arbeit von Giacometti als Anregung für seine Reihe *Zeichnung Skulpturen* gedient, denn wie Giacometti hat auch Castelli seine abstrakten Formen nicht als vollplastische Gebilde wiedergegeben, sondern als flache, kaum raumgreifende Platten.

Alles in allem klingen in den Skulpturenzeichnungen von 1989 verschiedene Einflüsse an, die auf unterschiedliche Vorbilder von Alberto Giacometti zurückzuführen sind. Sie haben mit dem Motiv der *Zwei blickenden Giacometti-Köpfe* zu tun und in diesem Sinne mit Giacomettis Plattensulpturen der späten 20er Jahre, beziehen sich zugleich aber auch auf Giacomettis bereits 1926 geschaffene Bronze *Das Paar*, die allerdings von Castelli so stark modifiziert wurde, daß das Vorbild kaum mehr zu erkennen ist. So sind am Ende eigenständige Kunstwerke entstanden, die durch die plastischen Arbeiten von Alberto Giacometti zwar inspiriert sind, sein unmittelbares Vorbild indessen kaum mehr zu erkennen geben.

Die neuerliche Beschäftigung mit dem Motiv *Giacometti vor Berliner Mauer* brachte Castelli 1989 auf den Gedanken, selbst einige Plastiken auszuführen. So entstand unter dem Eindruck der Werke von Giacometti, zugleich aber auch unter dem Eindruck der Gemälde *Giacometti vor Berliner Mauer* die Bronze *Christus*, die auf einer Scholle aus rostigem Eisenblech den mit ausgebreiteten Armen und übereinandergeschlagenen Beinen an ein unsichtbares Kreuz geschlagenen Heiland zu erkennen gibt (Abb. 1040). Seine Beine wirken wie ein verholzter Heckenstamm, die zur Seite ausgebreiteten Arme wie die Äste eines am Spalier gezogenen Weinstocks. Durch diese vegetabile Auffassung steht die Figur im Einklang mit der Tradition der christlichen Ikonographie, die im Baum ein Symbol der Erkenntnis sieht (1. Mos. 2,9) und der Erlösung (Lebensbaum, Kreuz Christi als *arbor vitae*,³²⁴) bzw. im Rebstock ein Symbol für Christus (Joh. 15,2-6) und dessen Opfertod (der Wein als das Blut Christi, das vergossen wird zur Erlösung der Welt). Doch nicht nur der christlichen Hermeneutik wegen,

³²⁴ Uno Holmberg, *Der Baum des Lebens*, Helsingfors 1922 oder Manfred Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, Baden-Baden/Straßburg 1960.

auch aus bildästhetischen Gründen wählte Castelli ganz bewußt diesen vegetabilen, knorpeligen und drahtigen Körperbau der Christusfigur. Schmal, schlank und hoch ist sie entlang des Eisenstabes modelliert, der in das rostige und verwitterte Bodenblech gerammt wurde. Erst die ausgebreiteten Arme verlassen den Darstellungstypus der plastischen Arbeiten von Alberto Giacometti, ebenso der breite, fast an die Brüste der Frauen auf den Gemälden *Giacometti vor Berliner Mauer* erinnernde Brustkasten. Weiter unten ist der Rumpf schmal eingezogen – schmaler als beide Beine zusammen, jedoch kaum breiter als ein Bein für sich alleine. Die langgestreckte Form des Rumpfes kann als gestalterische Entsprechung zum rechten, gerade durchgestreckten Bein angesehen werden und findet weiter oben seine Fortsetzung in jenem zwischen den Schultern senkrecht herausgewachsenen Stummel, der den in seinem Gesichtsfeld kaum differenzierten Kopf der Figur bedeutet.

Infolge des übergeschlagenen linken Beines wirkt die Körperachse nicht ganz so linear wie auf den Bildern *Giacometti vor Berliner Mauer*. Trotzdem läßt sich auch hier ein entlang des Eisenstabes errichteter Stamm ablesen, der körperbautypologisch den Figuren auf *Giacometti vor Berliner Mauer* entspricht. Ebenso verhält es sich mit dem ausladenden Becken, dessen Mitte allerdings nicht im Sinne einer Höhlung durchbohrt, sondern als Windung zweier spiralförmig sich drehender, dabei bündig aneinandergefügt Stränge gebildet wurde, wobei der Hauptstrang des Rumpfes nach seiner Windung in das gerade ausgestreckte Bein der Figur mündet, während das darüber geschlagene linke Bein im Bereich des Bauches mit dem Rumpf zu einer Einheit zusammenwächst. Das Becken wird auf diese Weise zu jenem Knotenpunkt, an dem die beiden als Beine gedachten Wurzelstämme zum Rumpf zusammenwachsen, über welchem sich schließlich der Wipfel jener als Lebensbaum zu deutenden *Christus*-Figur entfaltet – zaghaft erst im Brustbereich, dann ausladend in den ausgebreiteten Armen. Das Fehlen des Kreuzes läßt die Arme ambivalent erscheinen. Sie wirken einerseits wie lang gestreckten Glieder des ans Kreuz genagelten Christus, als Symbol des Martyriums also, andererseits als Empfangsgestus beinahe so, als wolle die Figur die ganze Welt umarmen. Castelli, dessen Arbeiten ansonsten wenig mit christlicher Ikonographie zu tun haben, erweist sich mit dieser kleinen Statue als Künstler, der über einiges christologisches Wissen verfügt und zu religiösem Denken fähig ist.

Eine ähnlich rhythmische Verteilung der Körpervolumen zeigt auch die gleichfalls 1989 geschaffene Bronze *Alexandra* (Abb. 1041). Sie ist etwas kleiner ausgefallen und zeigt die weibliche Aktfigur als Torso. Ihre Beine wurden oberhalb der Knie beschnitten, ihre Arme zu kurzen Stümpfen gekappt – stärker zwar, als bei den Figuren aus der Reihe *Giacometti vor Berliner Mauer*, doch nach der gleichen Art. Wie bei den Figuren der Serie *Giacometti vor Berliner Mauer*-Bildern und wie bei dem in Bronze gegossenen *Christus* ergab sich auch hier ein Wechsel von Verbreiterung und Verschmälerung der Silhouette. Was die *Alexandra*-Figur indes von der *Christus*-Figur ebenso unterscheidet wie von den Figuren auf den Bildern *Giacometti vor Berliner Mauer* und von den Skulpturen Alberto Giacomettis, ist ihre glatte Reliefierung, die den haptischen Qualitäten des nackten Leibes eher entspricht als eine knorpelige Oberfläche. Auf diese Weise wirkt die weibliche Aktfigur natürlicher, lebendiger und diesseitiger, realer. Nicht Christus, nicht eine Plastik von Alberto Giacometti, sondern *Alexandra* porträtierte Luciano Castelli in dieser Bronzefigur, seine damalige Freundin und spätere Ehefrau. Die Fragmentierung ihres Leibes zum Torso steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der glatten Oberfläche ihrer nackten Haut: Beide Gestaltungselemente tragen dazu bei, die Figur kompakt und in sich geschlossen erscheinen zu lassen.

Auch *Alexandra* wurde über einem Eisenstab modelliert, der aus einem Schrotteil mit rostzerfressener und zum amorphen Fragment mutierter Metallplatte senkrecht in die Höhe ragt. Vermutlich sind auch die auf *Giacometti vor Berliner Mauer* gezeigten Figuren als über einem Eisenstab modellierte Skulpturen zu verstehen. Je-

denfalls wurde bekannt, daß auch Giacometti seine Plastiken über solchen Eisenstäben modellierte. Auffällige Parallelen zu der Art und Weise, in der bei dem Alexandra-Torso die Arme gekappt werden, finden sich in den Büsten von Giacometti aus den 60er Jahren. Vielleicht waren es die Giacometti-Skulpturen selbst, vielleicht die ihnen nachempfundenen Gemälde, die Castelli dazu inspirierten, nach diesem Modellierverfahren vorzugehen. Gleichwie: Der arbeitsmethodische wie ästhetische Einfluß Alberto Giacomettis ist sowohl der *Alexandra*- als auch der *Christus*-Figur deutlich anzusehen.

Mit dem *Christus* und mit *Alexandra* war der im einen Fall direkte, im anderen Fall eher indirekte Einfluß Alberto Giacomettis auf die Plastiken von Luciano Castelli keineswegs erschöpft. Sein 1990 geschaffener Porträtkopf *Carlo* (Abb. 1042) zeigt gestalterische Entsprechungen zu Giacomettis großen Köpfen aus der Zeit um 1960 sowie zu dessen Bronzeköpfen aus den späten 20er und den späten 30er Jahren, und selbst die 1994 geschaffene Skulptur *Die Brücke* (Abb. 1043) erinnert sowohl in der Gestaltung der Beine als auch mit dem knorpelig-knochigen Körperbau an Giacomettis Tierdarstellungen von 1951, insbesondere an dessen Bronze *Der Hund*³²⁵. Es zeigt sich, daß der Einfluß von Giacometti auf die Plastiken von Luciano Castelli fast bis in die Mitte der 90er Jahre reicht. Auf dem Gebiet der Malerei hingegen kehrte Castelli nach 1990 wieder zu einer nicht-abstrakten, eher gegenständlich orientierten Auffassung des Figürlichen zurück. Seine bevorzugten Modelle waren jetzt Carlo, Alexandra und er selbst, die er so individuell porträtierte, daß sie auf Anhieb zu erkennen sind. Von den drahtig dünnen, knorpelig gewachsenen Figuren indes hatte er sich mit den Bildern von 1990 fürs erste verabschiedet.

4.2.9 Ferdinand Hodler

Im Herbst 1988 begann Castelli, sich mit den Arbeiten von Ferdinand Hodler auseinanderzusetzen. Von allen Künstlern, die Castelli bis heute rezipierte, war Hodler derjenige, dessen Motive auf die Ikonographie seiner Bilder den größten Einfluß ausübten. Die Beschäftigung Castellis mit einigen Darstellungen von Ferdinand Hodler währte bis 1993 und umfaßt somit einen Zeitraum von ganzen fünf Jahren.

Ferdinand Hodler wurde am 14. März 1853 in Bern geboren³²⁶. Dort sowie in La Chaux-de-Fonds und in Steffisburg am Thuner See wuchs er in ärmlichen Verhältnissen auf. Er absolvierte zunächst eine Lehre als Flachmaler und verdiente ab 1870 seinen Unterhalt mit Veduten- und Landschaftsbildern. 1872-78 studierte er figürliches Zeichnen und Porträtmalerei an der Akademie in Genf bei Barthélemy Menn (1815-1893), einem bedeutenden Landschaftsmaler und Wegbereiter der Schule von Barbizon. Danach schlug sich Hodler als Porträt- und Landschaftsmaler durch. Dabei ließ er sich zunehmend vom Pleinairismus Corots und vom Realismus Courbets als künstlerische Vorbilder leiten. Um 1889/90 brach Hodler mit der realistisch naturalistischen Malerei und wendete sich auf großflächigen Kompositionen mit Anklängen an die Malerei des Jugendstils der Kunst des Symbolismus zu. Den überwiegenden Teil seines Œuvres widmete Hodler von nun an dieser bedeutungslastigen Bildsprache. Bereits ab Mitte der 80er Jahre entwickelte er das Kompositionsprinzip des *Parallelismus*, den er von nun an auf seinen Darstellungen, auch und gerade auf seinen symbolistischen Darstellungen, konsequent

³²⁵ Alberto Giacometti, *Le Chien*, 1951, Bronze, 45 x 98 x 15 cm, Zürich, Alberto-Giacometti-Stiftung.

³²⁶ Zur Biographie von Ferdinand Hodler siehe Jura Brüscheiler, *Ferdinand Hodler (Bern 1853 - Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen*, in: Kunsthau Zürich (Hrsg.), *Ferdinand Hodler*, Zürich 1983, S.43-168.

anwendete. Neben seinen auf Leinwand ausgeführten symbolistischen Bildern schuf Hodler nach 1890 auch einige monumentale Wandgemälde mit allegorischen Darstellungen aus der Schweizer Geschichte sowie zahlreiche, oft als Auftragsarbeiten ausgeführte Porträts und schließlich einige ausdrucksstarke Alpen- und Seeland-schaften.

Trotz zahlreicher nationaler und internationaler Ausstellungsbeteiligungen sowie einer stattlichen Anzahl privater Aufträge blieb Ferdinand Hodler eine öffentliche Anerkennung viele Jahre versagt. Erst seit seiner Teilnahme an der 19. Ausstellung der *Wiener Secession* 1904 schlug die breite Ablehnung seines Œuvres allmählich in eine allgemeine Anerkennung um, so daß Hodler im Alter ein ebenso gefragter wie gefeierter Maler wurde. Auf die ungeliebten Auftragsarbeiten konnte er allerdings erst gegen Ende seines Lebens gänzlich verzichten. Er wollte jetzt nur noch solche Themen behandeln, die ihm am wichtigsten erschienen: „Die zehn oder fünfzehn Jahre, die mir noch bleiben, will ich nützen, wie es mir gefällt“, soll Hodler im Herbst 1917 dem Kunstkritiker Johannes Widmer gesagt haben, und: „Alles bisherige war nur Anfang und Versuch. Jetzt weiß ich, worauf es ankommt...“³²⁷. Aus den erhofften zehn bis fünfzehn Jahren ist jedoch nichts geworden. Bereits wenige Wochen nach seinen optimistischen Äußerungen war Hodler physisch am Ende. Er hatte mit Herz- und Atembeschwerden zu kämpfen und es gebrach ihm an Arbeitslust. In einem letzten Kraftakt schuf er im von fünfzehn Mont-Blanc-Landschaften, ehe er am 19. Mai 1918, gerade zwei Monate, nachdem er zum Ehrenbürger der Stadt Genf ernannt worden war, den Folgen eines Lungenödems erlegen ist.

Vor allem die zweite Schaffensphase von Hodler war es, also seine symbolistischen Werke, für die sich Luciano Castelli am meisten interessierte. Auf die Idee, sich näher mit dem Œuvre von Ferdinand Hodler zu beschäftigen, kam Castelli durch den Ankauf einer Zeichnung, die er Ende 1988 in einem Luzerner Auktionshaus erwerben konnte und die 1902 von Hodler als eine der frühesten Studien zu der zweiten Fassung seines Gemäldes *Die Wahrheit* angefertigt hat (Abb. 501). Allerdings war es nicht diese Zeichnung bzw. eines der Gemälde *Die Wahrheit*, die Castelli als Ausgangspunkt für seine Hodler-Rezeption genommen hat, sondern dessen in drei Versionen ausgeführte und durch zahlreiche Studien motivisch vorbereitete Darstellungen *Der Tag*, die zu den Hauptwerken dieses Künstlers zählen³²⁸. Seine Darstellungen *Die Wahrheit*, *Der Tag* und *Die Nacht* hängen nicht nur stilistisch, sondern auch ikonographisch, vor allem aber inhaltlich eng miteinander zusammen. Sie bilden thematisch im Sinne einer Trilogie den Kern der symbolistischen Gemälde von Ferdinand Hodler und waren vermutlich – nachweislich was *Der Tag* und *Die Wahrheit* betrifft³²⁹, sicherlich aber auch was das Gemälde *Die Nacht* als Gegenstück zu *Der Tag* angeht – als zusammengehörende Bilder konzipiert. So ist es kein Zufall, daß es gerade diese Arbeiten von Ferdinand Hodler waren, seine Hauptwerke, die Castelli dazu inspirierten, nach ihnen als motivische Vorbilder eigene Paraphrasen zu schaffen, die sich gleichermaßen als allegorische Darstellungen im Sinne des Symbolismus mit solchen Themen wie dem Tag, der Nacht und dem Schlaf befassen.

Hodlers Gemälde *Der Tag* zeigt fünf am Boden sitzende nackte Frauen, die halbkreisförmig auf einer mit Tüchern ausgelegten Rasenfläche angeordnet wurden. Der Halbbogen, den die Frauen beschreiben, ist sowohl ein kompositionsästhetisch begründeter, der die querformatige Leinwand in einer Staffel von links nach rechts zuerst aufsteigend und nach seinem Höhepunkt in der Mitte wieder abfallend durchzieht, als auch ein tiefenräumlicher, der von den seitlichen Bildrändern aus zur Mitte nach hinten zu fluchten scheint. Die fünf Figuren selbst beziehen sich mit der mittleren Gestalt als Spiegelachse symmetrisch auf einander („Parallelismus“). Die Mitte der halbkreisförmig angeordneten Frauen bildet eine frontal dem Betrachter gegenüber sitzende Bildfigur

³²⁷ Jura Brüscheiler, a.a.O., S.167.

³²⁸ Ferdinand Hodler, *Der Tag I*, 1899-1900, Öl auf Leinwand, 160 x 340 cm, Bern, Kunstmuseum.

mit ausgebreiteten Armen. Ihre Oberarme hat sie waagrecht zur Seite genommen, die Unterarme hat sie eingewinkelt und die Handinnenflächen dabei bedeutungsvoll nach oben gewendet, so daß sich im Zusammenspiel mit den kontemplativ geschlossenen Augen eine pathetische und zugleich meditative Erscheinungswirkung ergeben hat. Die Mittelachse dieser Stehenden bildet zugleich die Spiegelachse der gesamten Bildanlage einschließlich des halbkreisförmig gebogenen Horizonts, des als leichte Anhöhe definierten Bodens sowie des darüber mit einer symmetrischen Wolke besetzten Himmels.

Die erste Frau, die am linken Bildrand als Repoussoirfigur im halben Profil nach rechts wiedergegeben wurde, ist mit ihrem Oberkörper leicht in sich zusammengesunken. Sie hebt ihre Arme vor die Brust und hält die Hände wie zum (morgendlichen) Gebet mit den Innenflächen aneinander. Ihr langes Haar trägt sie offen und unfrisiert, ihre Augen sind wie im Halbschlaf geschlossen. Sie wirkt wie eben aus ihrem Schlaf erwacht und allmählich sich aufrichtend. Die zweite Frau hat ihren Oberkörper bereits vollends aufgerichtet. Dabei verbirgt sie ihr bildeinwärts gekehrtes Gesicht mit den abwehrend vor die Augen genommenen Händen, als wolle sie sich vor dem Licht des Tages schützen. Tatsächlich aber ist weder sie noch die übrigen Figuren dieses Bildes von einem solchen hellen (Sonnen-)Licht beschienen. Stattdessen wurde die gesamte Szene in eine gleißende Atmosphäre getaucht, so daß dem expressiven Abwehrgestus eine eher symbolische Bedeutung zukommt. Zwar sitzt diese zweite Figur dem Betrachter mit ihrem Rumpf bereits frontal gegenüber, doch kehrt sie ihre Schulterachse infolge der Abwendung des Gesichts im halben Profil der Mitte des Bildes entgegen. Mit der bildeinwärts gerichteten Bewegung ihres Kopfes und ihrer Arme, die in den gleichfalls in Richtung Bildmitte gewinkelten Unterschenkeln ihre kompositionsästhetische Entsprechung findet, wird der Blick des Betrachters von der ersten über die zweite Figur schließlich zur Frau in der Mitte dieses Bildes weitergeleitet. Erst die dritte Frau, die Hauptfigur dieses Bildes, ist frontal von vorne wiedergegeben. Ihre symmetrische Körperhaltung wird alleine im Bereich der Beine gebrochen, deren Oberschenkel in Richtung des Betrachters weisen, während die Unterschenkel nach links (vom Betrachter aus gesehen) zur Seite gewinkelt wurden. Auch das Gesicht weicht von der axialen Behauptung des Oberkörpers ab und wendet sich der rechten Bildhälfte zu. Auf diese Weise wird der Blick des Betrachters ebenfalls auf die rechte Seite gelenkt, wo sich in spiegelbildlicher Entsprechung zu den beiden ersten Frauen die beiden letzten Figuren mit analogen Körperhaltungen und Ausdrucksgesten befinden.

Alle fünf, zum Zeichen ihrer Reinheit von einer blühenden Frühlingslandschaft als Attribut umgebenen Frauen erweisen sich als Personifikationen des Tags in seinen unterschiedlichen Phasen. Entsprechend der Lese- richtung von links nach rechts nimmt der Tag am linken Bildrand mit der unfrisiert und schläfrig erscheinenden Frau, die den frühen Morgen bzw. den erwachenden Tag symbolisiert, seinen Anfang. Allmählich richtet er sich auf (zweite Figur) und gelangt in der Mitte des Bildes zu seiner vollen Entfaltung (zwölf Uhr mittags), ehe er auf der rechten Bildhälfte wieder an Kraft verliert (Nachmittag) und mit der letzten, müde in sich zusammensinkenden Figur in einen schläfrigen Dämmerzustand zurückfällt (Abenddämmerung). Hodler selbst kommentierte seine Komposition so: „Die Weiber sind aus ihrem Schlaf erwacht und schützen sich vor dem Überfluten des Tageslichtes; die anderen haben diesen Moment überstanden und bewundern die Pracht des Tages, die durch die unten im Bilde verbreiteten Blumen dargestellt ist. Sämtliche Gesten der Arme, die den Ausdruck verkörpern, sind oben in einem Halbkreis und bilden das obere Ornament. Die Linien der Leiber sind degagiert, die Füße und Beine bilden wieder etwas Geschlossenes“³³⁰. Julius Meier-Graefe schrieb in seinem Aufsatz *Die Weltausstellung in Paris 1900* (Paris/Leipzig 1900) über das Gemälde *Der Tag*, daß es eine „reine Allegorie“ sei, deren

³²⁹ Jura Brüscheiler, a.a.O., S.123.

³³⁰ Kunsthaus Zürich (Hrsg.), a.a.O., S.126.

Formensinn auf große dekorative Wirkung zielt³³¹. Der Kunstkritiker Franz Servaes konstatierte zu den Figuren dieses Gemäldes: „... die Haltung der Oberleiber und der Arme ist von herrlichstem ausdrucksfähigsten Fluß der Linien, die Gesichter in ihrer Mischung von Halbschlummer und Erwachen von ergreifender Schönheit, und das helle, kühle Morgenlicht, das die Gestalten umflutet, leuchtet durch den ganzen [Ausstellungs-]Saal“³³² und deutete *Den Tag* an anderer Stelle als „das Erwachen der Menschheit durch die Gnade der Sonne“³³³.

1904-06 sollte Hodler im Auftrag des Genfer Grafen Reininghaus eine zweite, als Kopie motivisch sich von der ersten kaum unterscheidende³³⁴, um 1909/10 eine dritte, diesmal auf die Darstellung lediglich dreier auf einer Frühlingswiese mit hellblauen Blumen sitzender Frauenakte konzentrierte Fassung anfertigen³³⁵. Die letzte, figürlich reduzierte Fassung wird im Luzerner Kunstmuseum aufbewahrt und war Castelli, der in seiner Jugend vom Vater, welcher selbst ein ambitionierter Hobbymaler gewesen ist, regelmäßig ins Museum mitgenommen wurde, bestens bekannt. Die Gesten der sitzenden Frauen wirken auf allen drei Versionen ausdrucksstark und pathetisch zugleich. Ihre geschmeidigen Leiber und die Sanftheit ihrer Gesichter erzeugen beim Betrachter Ehrfurcht und Respekt. Jene dem Kompositionsprinzip des Parallelismus verpflichtete Wiederholung gleichartiger Formen bei monumentalem und symmetrischem Bildaufbau verleihen allen drei Versionen des Gemäldes *Der Tag* eine feierliche Ausdrucksstimmung.

Obschon sich die Figuren dieser Bilder zumindest paarweise physiognomisch von einander unterscheiden und Ferdinand Hodler tatsächlich drei verschiedene Modelle benutzte (für die mittlere Figur seine Frau Berthe, für die umgebenden Figuren zwei namentlich nicht überlieferte Berufsmodelle), hat der Betrachter den Eindruck, er sähe die gleiche Person auf dem selben Gemälde in fünf (bzw. drei) verschiedenen Stadien eines zeitlich aufeinander folgenden Bewegungsablaufs. Auch auf einigen anderen Bildern hat Hodler mit der simultanen Darstellung des Ungleichzeitigen experimentiert – etwa auf *Die Empfindung*³³⁶, auf *Jüngling vom Weibe bewundert*³³⁷ oder auf *Blick in die Unendlichkeit*³³⁸ und anderen –, wobei diese Darstellungen, die nur kurz nach den Bewegungsstudien des englischen Fotografen Eadweard James Muybridge und nach den Chronophotographien des französischen Physiologen Étienne-Jules Marey entstanden sind, in ihrer simultanen Schilderung des Ungleichzeitigen durchaus als Vorläufer zu den futuristischen Bewegungsbildern angesehen werden können, wie sie ab um 1911 u. a. von Umberto Boccioni, Gino Serverini und Carlo Carrà oder auch von Marcel Duchamp mit seinem berühmt gewordenen *Akt, eine Treppe hinabsteigend Nr. 2* geschaffen wurden³³⁹.

Gerade der symmetrische Bildaufbau und das Kompositionsprinzip des Parallelismus, dazu die akkumulierte Simultaneität eines zeitlich verstandenen Bewegungsablaufs, hatte Castelli an den Gemälden von Ferdinand Hodler fasziniert. Ebenso begeisterte er sich für den expressiven körpersprachlichen Ausdruck der Bildfiguren, und er begann jetzt damit, die bei Hodler gefundenen Posen auf eigenen Bildern nach eigenen Modellen – das waren damals Birgit Hoffmeister und Alida, manchmal auch bereits Alexandra – zu paraphrasieren. Nach

³³¹ Jura Brüscheweiler, a.a.O., S.126.

³³² Franz Servaes in der *Neuen Freien Presse* vom 19.1.1904; zitiert in: Österreichische Galerie Oberes Belvedere Wien (Hrsg.), *Ferdinand Hodler und Wien*, Wien 1992, S. 60.

³³³ Franz Servaes in *Kunst und Künstler* vom 17.12.1904; zitiert in: Österreichische Galerie Oberes Belvedere Wien (Hrsg.), a.a.O., S.61.

³³⁴ Ferdinand Hodler, *Der Tag II*, 1904-06, Öl auf Leinwand, 163 x 358 cm, Kunsthaus Zürich.

³³⁵ Ferdinand Hodler, *Der Tag III*, 1909/10, Öl auf Leinwand, 167 x 365 cm, Kunstmuseum Luzern (Depositum der Bernhard Eglin-Stiftung).

³³⁶ Ferdinand Hodler, *Die Empfindung I*, 1901-02, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz Schweiz.

³³⁷ Ferdinand Hodler, *Jüngling vom Weibe bewundert I*, 1903, Öl auf Leinwand, 213,5 x 288 cm, Kunsthaus Zürich (Depositum der Gottfried Keller-Stiftung).

³³⁸ Ferdinand Hodler, *Blick in die Unendlichkeit*, 1916, Öl auf Leinwand, 138 x 245 cm, Kunstmuseum Winterthur.

³³⁹ Marcel Duchamp, *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2*, 1912, Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

dem Prinzip des *Tableau vivant* ließ er sie in ähnlichen Körperhaltungen posieren, wie er es bei Ferdinand Hodler gesehen hat. Eines der ersten Bilder, die so entstanden sind, ist das im Spätjahr 1988 geschaffene Gemälde *Birgit (Der Tag)*, auf dem das Modell in pathetischer Ausdrucksgebärde vor gelbem Hintergrund am Boden sitzt (Abb. 430). Auch der Boden wurde mit gelber Farbe flächig ausgemalt. Nach hinten abgeschlossen wird er durch eine zinnoberrote Farbfläche, die ihrerseits als Anlehnung an den Rasen im Hintergrund des Gemäldes *Der Tag* von Ferdinand Hodler zu verstehen ist. Zwar geht die bei Castelli gezeigte Figur mit ihren nach oben gereckten Armen und dem in die Höhe gerichteten Kopf nicht wirklich auf eine der von Ferdinand Hodler auf seinen Gemälden *Der Tag* gezeigten Frauen zurück, doch bezieht sich die Art, in der sie mit den seitlich abgewinkelten Unterschenkeln am Boden sitzt, deutlich auf dieses Vorbild. Die Position des Oberkörpers hingegen ist eine freie Erfindung von Luciano Castelli bzw. von Birgit Hoffmeister, die wie bei einer eurhythmischen Übung mit den in die Höhe gerichteten Armen und den in einander gelegten Händen einen Bogen beschreibt, der sich auf die energetische Kraft der Sonne bezieht (siehe hierzu auch das Goldgelb des Inkarnats der Figur und den gelben Hintergrund). In diesem Sinne erscheint sie wie eine moderne Aurora als Allegorie der Sonne bzw. des Tags, den sie mit ihrem himmelwärts gerichteten körpersprachlichen Ausdruck repräsentiert.

Einen ersten Höhepunkt der Hodler-Rezeption markiert das großformatige Gemälde *Der Tag*, auf dem – ähnlich wie auf Hodlers gleichnamigen Darstellungen – fünf nackte Frauen in halbkreisförmiger Anordnung auf einem zur Bildmitte leicht ansteigenden Hügel zu sehen sind (Abb. 422). In der zweiten Figur von links ist in spiegelbildlicher Seitenverkehrung das Porträt von Birgit zu erkennen, wie sie bereits auf der kleineren Arbeit Abb. 430 dargestellt wurde. Auch die übrigen Figuren dieses Bildes sind, mit Ausnahme des stehenden Rückenaktes, der nach Alida geschaffen wurde, nach Birgit als Modell entstanden. Die zentrale Frau, bei Hodler die Hauptfigur seiner Bilder, markiert bei Castelli nicht die Mitte des Halbkreises, sondern wird als stehende Rückenfigur im Vordergrund wiedergegeben. Sie hat sich aus dem Reigen der halbrund angeordneten Frauen ausgegliedert und wirkt wie deren Anführerin. Die vier am Boden sitzenden Frauen hingegen beschreiben einen ähnlichen prozessualen Ablauf wie auf den Gemälden von Ferdinand Hodler: Die erste Frau scheint schlaftrunken und müde ihre Glieder zu recken, die zweite wendet sich mit über den Kopf genommenen Armen dem Himmel (der Sonne?) entgegen, die dritte hat ihre Arme bereits etwas tiefer gehalten und ihren Kopf matt in den rechten Oberarm gelegt, die vierte schließlich sinkt in sich zusammen und wehrt mit ihren Händen das von oben auf sie treffende Licht des Tages ab, um sich zur Ruhe zu begeben. Die vorne in der Mitte stehende Rückenfigur hat, als würde sie durch das Licht des Tages geblendet, ihren linken Arm schützend vors Gesicht genommen. Sie repräsentiert jene Zeit des Tages, in der die Sonne am höchsten steht, während die erste Figur den frühen Morgen, die zweite den Vormittag, die dritte den Nachmittag und die letzte den frühen Abend verkörpert.

Auf die Darstellung des hell scheinenden Sonnenlichts hat Castelli allerdings, ähnlich wie vor ihm Hodler auch, weitgehend verzichtet. Von dem strahlenden Gelb des Gemäldes *Birgit* (Abb. 430) ist auf der großen Leinwand nur noch ein zarter Schimmer am Horizont geblieben. Die Bodenfläche wurde flächig mit Zinnober ausgemalt, der sonnendurchflutete Himmel mit Hellblau, Weiß und Gelb wiedergegeben. Alleine die Figuren zeigen ein wechselvolles Spiel von Licht und Schatten, das darauf hindeutet, daß sie von grellem Sonnenlicht beschienen werden. Bei der ersten Figur trifft es von links unten auf den nackten Körper, bei der zweiten Figur kommt es schräg von der Seite, bei dem stehenden Rückenakt scheint es beinahe senkrecht von oben zu strahlen, bei der vierten trifft es rechts von der Seite auf die Figur und bei der letzten schließlich von rechts unten. Nicht die Figuren selbst beschreiben eine Sonnenbahn, wohl aber die Lichtverhältnisse, denen sie ausgesetzt sind. Einen Schlagschatten werfen sie dabei allerdings nicht. Das Rot des Bodens strahlt kraftvoll und monochrom. Es

erzeugt den Eindruck von glühender Hitze – und dies, obschon von der sengenden Sonne außer den Schatten, die sie auf die Figuren wirft, faktisch nichts auf diesem Gemälde zu sehen ist.

Durch das Aussparen dunkler Schlagschatten und der Darstellung der Sonne, durch die fehlende Bodenhaftung der Figuren, die nach dem Prinzip der Motivcollage in die freilandschaftliche Umgebung eingepaßt wurden, durch den symmetrischen Bildaufbau und die akkumulierte Simultaneität der Figuren, schließlich durch die Monumentalität der Bildanlage und der darauf gezeigten Frauen weist das Gemälde von Luciano Castelli eine enge Verwandtschaft mit den Darstellungen *Der Tag* von Ferdinand Hodler auf. In den Details – im Kolorit, in dem höher gelegenen Horizont, in der monochromen Flächigkeit des Bodens, im Weglassen vegetabiler Nebemotive, vor allem aber im figürlichen Typus der Modelle, in den Positionen ihrer Oberkörper und ihrer Arme, in ihrer nicht mehr gar so ausgeprägt halbkreisförmigen Anordnung und schließlich in der völlig neuen Erfindung des im unmittelbaren Vordergrund die gesamte Bildhöhe durchmessenden stehenden Rückenaktes – zeigt es jedoch deutliche Unterschiede zu den Gemälden von Ferdinand Hodler und bestätigt es, daß sich Castelli zwar durch sein Vorbild zu diesem Gemälde hat anregen lassen, daß er dabei jedoch eigenständige bildnerische Umsetzungen entwickelt hat, die – von den gestaltungsästhetischen Ansätzen ganz abgesehen – als ikonographische Dispositionen im eigenen Œuvre des Künstlers mindestens ebenso stark verankert sind wie im künstlerischen Vorbild von Ferdinand Hodler. Die monochrome Flächigkeit des Hintergrunds, das Kolorit der Bildfiguren, die harten Schlagschatten auf ihren nackten Körpern waren bereits auf den zuvor entstandenen Darstellungen von Birgit und Alida vor Raps- oder Mohnfeld ähnlich zu beobachten und entsprachen somit dem aktuellen Stand der ikonographischen Merkmalen der Gemälde von Castelli selbst (vgl. hierzu etwa Abb. 418 oder Abb. 457). Neu indes war die pathetische Körpersprache der Bildfiguren, die in ihrer spezifischen Ausformung nicht auf Hodler, sondern auf die eurhythmischen Übungen von Birgit Hoffmeister zurückzuführen sind. Es zeigt sich, daß Castelli zu seinem Gemälde zwar durch Ferdinand Hodler angeregt wurde, er das von ihm gewählte Vorbild jedoch nicht wirklich kopierte, sondern im Sinne einer Aktualisierung nach eigenen künstlerischen Interessen mit eigenen Modellen und deren eigenem körpersprachlichem Ausdruck motivisch paraphrasierte.

Als Gegenstück zu dem *Tag* schuf Castelli ebenfalls 1989 in gleicher Größe das monumentale Gemälde *Die Nacht* (Abb. 423). Statt nach Birgit Hoffmeister, der Hellhäutigen, die im Sinne einer Allegorie den lichten Tag personifiziert, wurde es nach Alida als Modell ausgeführt, die hier mit ihrer dunklen Hautfarbe und dem jetzt nicht mehr himmelwärts nach oben gerichteten, sondern in ihrem angehobenen Arm sich vergrabenden Gesicht metaphorisch das nächtliche Dunkel und den Zustand des Schlafs symbolisiert. Der ikonographische Abstand zu Hodlers Ursprungsgemälde ist jetzt noch größer als auf *Der Tag*, die inhaltliche Bedeutung dieses Bildes gegenüber seinen motivischen Wurzeln eigenständiger und stärker aus sich selbst heraus entwickelt als zuvor. Auch Hodler schuf unter dem Titel *Die Nacht* ein großformatiges Gemälde³⁴⁰, gute zehn Jahre früher übrigens als seine Bilder *Der Tag*, doch hat es ikonographisch mit der Darstellung von Castelli – von der grundsätzlichen figürlichen Repräsentation eines tageszeitlichen Bedeutungszusammenhangs abgesehen – nichts zu tun. Stattdessen versteht sich das Gemälde von Castelli als seine Antwort auf seine eigene Darstellung *Der Tag*.

Zu sehen sind auch auf dem Gemälde *Die Nacht* vier halbkreisförmig angeordnet am Boden sitzende junge Frauen, vor denen in der Mitte des Bildes als deren Anführerin eine die gesamte Höhe durchmessende weibliche Rückenfigur zu sehen ist. Die vier am Boden sitzenden Frauen haben ihre Unterschenkel seitlich angewinkelt, wobei die Füße der beiden linken Figuren in Richtung des linken Bildrandes und die der beiden rechten Figuren in Richtung des rechten Bildrandes zeigen. Die Positionen der aufgerichteten Oberkörper unterscheiden sich

³⁴⁰ Ferdinand Hodler, *Die Nacht*, 1899/90, Öl auf Leinwand, 116 x 239 cm, Bern, Kunstmuseum.

ebenfalls von denen der Figuren des Gemäldes *Der Tag*. Die erste Figur ist im halben Profil nach rechts zu sehen. Sie hat beide Arme in einander verschränkt und in die Höhe ihres Gesichts genommen, das sie, ins halbe Profil nach links gekehrt, gesenkten Hauptes in ihren rechten Oberarm vergräbt. Ihre Unterschenkel weisen in Richtung des linken Bildrandes, ihre Oberschenkel ebenso wie ihr Oberkörper bildeinwärts, der Kopf wiederum in Richtung des linken Bildrandes, so daß sich alles in allem eine oszillierende Bewegungsrichtung ihres nackten Leibes ergibt, die der Figur Bewegtheit und Lebendigkeit verleiht, aber auch den Eindruck einer gezierten Körperhaltung, welche in ihrer unpräzisen Art gekünstelt wirkt und natürlich zugleich. Von ähnlich ambivalentem körpersprachlichem Ausdruck, indes in weniger stark oszillierender Körperhaltung wiedergegeben, nimmt sich die zweite, stärker bildeinwärts gekehrte Frau aus, die sich ihren linken Arm vor den Kopf hält und ihr Gesicht hinter der inneren Kehle des spitz in die Höhe ragenden Ellbogens verbirgt. Auch ihr rechter Arm ist angewinkelt, reicht jedoch – funktional etwas unmotiviert – mit der Hand bis an die Schulter.

Die beiden Frauen der rechten Bildhälfte wenden sich in oszillierenden Körperhaltungen ebenfalls der Mitte des Bildes entgegen – die rechts außen gezeigte Frau weniger stark als die zweite von rechts, so daß sich unter den am Boden sitzenden Figuren insgesamt ein harmonischer, allmählich sich steigernder und nach der Mitte des Bildes wieder abfallender Rhythmus ergibt, der sich im übrigen auch in der halbkreisförmigen Anordnung der am Boden sitzenden Frauen widerspiegelt. Auch die Figuren der rechten Bildhälfte haben mit spitz in die Höhe ragendem bzw. spitz ausgewinkeltem Ellbogen einen Arm vors Gesicht genommen. Die zweite Frau von rechts scheint sich unterdessen mit ihrem rechten Arm vom Boden abzustützen, die Figur rechts außen hingegen stemmt ihre linke Hand seitlich in die Hüfte, wobei der Ellbogen spitz ausgewinkelt wurde und ebenso in Richtung des rechten Bildrandes zeigt wie die Hand des vors Gesicht genommenen rechten Armes. Auch hier findet sich jene oszillierende Körperhaltung, die als Äquivalent zu der links außen gezeigten Bildfigur zu sehen ist. Wiewohl das großformatige Gemälde links außen seinen Anfang nimmt und rechts außen sein definitives Ende findet, weist es durch die Drehbewegungen der seitlichen Bildfiguren doch über die Formatgrenzen hinaus – links eher motivisch und indirekt, rechts durch die Überschneidung des seitlich abgewinkelten linken Unterschenkels der Bildfigur tatsächlich faktisch. Darin unterscheidet sich diese Darstellung deutlich sowohl von dem Gemälde *Der Tag* von Ferdinand Hodler als auch von der gleichnamigen Paraphrase von Luciano Castelli selbst (Abb. 422).

Ein weiterer Unterschied besteht in der monochromen Flächigkeit des Hintergrunds, der – obschon oben etwas dünnflüssiger ausgeführt, transparenter dabei und aquarellhafter – nicht zwischen Bodenfläche und Himmel unterscheidet und nicht zu erkennen gibt, ob sich die Figuren in einer freilandschaftlichen Umgebung befinden oder im Inneren eines geschlossenen Raumes. Castelli hat sich, als er diese Darstellung schuf, nicht so sehr an den Vorbildern von Ferdinand Hodler orientiert, schon gar nicht an dessen Gemälde *Die Nacht*, sondern eher an seiner eigenen Paraphrase *Der Tag*, als dessen Gegenstück *Die Nacht* entstanden ist und dessen grundsätzliche Anordnung vierer halbkreisförmig am Boden sitzender Frauen sowie eines stehenden Rückenaktes im Vordergrund er mit neuem Personal besetzt und zu einem eigenständigen körpersprachlichen Ausdruck getrieben hat. Castelli hatte die Hodlersche Vorlage so stark verinnerlicht, daß sie sich zu einer autonomen ikonographischen Disposition verselbständigte.

Dieser motivischen bzw. ikonographischen und inhaltlichen Verselbständigung begegnet man auch auf einer Reihe von Einzeldarstellungen von Alida als nackt am Boden sitzende Bildfigur mit vors Gesicht genommenen Armen, die sich nicht mehr auf das Gemälde *Der Tag* von Ferdinand Hodler zu beziehen scheinen, sondern sich ganz auf den selbständigen körpersprachlichen Ausdruck des Modells konzentrieren (Abb. 426-429). Diese

vor gestalterisch meist unbehandelt gebliebenem Hintergrund gezeigten Frauen haben mit den Figuren der Hodlerschen Bildvorlage nur noch die zur Seite genommenen Beine gemein und die inhaltliche Bedeutung, als Personifikation einer bestimmten Tageszeit – nicht den Tag allerdings, sondern die Nacht bzw. den Schlaf. In akkumulierter Simultaneität kombinierte Castelli die als Einzelfiguren wiedergegebenen Frauen auf einigen weiteren Darstellungen unter dem Titel *Die Nacht* zu drei- oder mehrfigurigen Bildanlagen, die das Hodlersche Prinzip des Parallelismus und der achsensymmetrischen Anordnung der Bildfiguren aufgegeben haben und die am Boden sitzenden Frauen bzw. die stehende Rückenfigur in einem unregelmäßigen Rhythmus über der Bildfläche verteilen (Abb. 431 f). Zu eigenständigen Bildaussagen haben sich die Darstellungen aus der Reihe *Vollmond* verselbständigt (Abb. 424 f). Dort repräsentieren die weiblichen Aktfiguren den Schlaf, die Nacht und den Vollmond gleichermaßen. Wiewohl durch die ausgeschiedene Bodenfläche, die freilandschaftliche Umgebung und die halbkreisförmige Anordnung der Bildfiguren in Abb. 424 insgesamt näher an den ikonographischen Verhältnissen des Gemäldes *Der Tag* von Ferdinand Hodler orientiert zu sein scheinen, haben auch hier die Figuren zu einem eigenen körpersprachlichen Ausdruck gefunden, der die Hodlersche Bildvorlage nur entfernt als motivischen Ursprung zitiert. Die chronologische Reihenfolge, in der all diese Darstellungen entstanden sind, macht deutlich, daß *Der Tag* von Ferdinand Hodler für Castelli nicht mehr und nicht weniger gewesen ist als ein bereitwillig aufgegriffener Impuls, der sich im Lauf der Zeit mehr und mehr verselbständigt hat und den Künstler Schritt für Schritt zu immer wieder neuen ikonographischen Konstellationen inspirierte. Sukzessive, so zeigt sich, hat sich Castelli immer weiter vom historischen Ursprungsmotiv entfernt.

Obschon Castellis Darstellungen aus der Reihe *Die Nacht* bzw. *Vollmond* ikonographietypologisch auf Hodlers *Der Tag* zurückzuführen sind und mit dessen Allegorie *Die Nacht* nichts zu tun haben, blieb das 1890 geschaffene Gemälde seinerseits nicht ganz ohne Einfluß auf die weitere motivische Entwicklung der Bilder von Luciano Castelli. Allerdings war dieser Einfluß nicht unmittelbar motivischer, sondern eher indirekter ikonographietypologischer Art und bestand im wesentlichen darin, die Nacht bzw. den Zustand des Schlafs allegorisch zu repräsentieren. So entstanden 1992 unter dem Eindruck des Hodlerschen Gemäldes nach dem Modell von Alexandra einige liegende Frauenakte, die als Allegorien der Nacht bzw. des Schlafes zu verstehen sind (z. B. Abb. 1044 f) oder der toskanischen Landschaft (z. B. Abb. 252 und 643 ff). Gewiß spielen gerade in die vielfigurigen Aktlandschaften Castellis Idee der Schrottplatzbilder mit hinein (vgl. hierzu etwa Abb. 345 ff mit den kolorierten Bleistiftzeichnungen Abb. 1046 f), doch war *Die Nacht* von Ferdinand Hodler in diesem Zusammenhang gleichermaßen durchaus Vorbild, wie etwa ein Vergleich der rechts vorne gezeigten liegenden Rückenfigur bei Hodler mit dem liegenden Rückenakt auf dem Gemälde *Toskana Landschaftsakt (braun)* (Abb. 252) oder mit den liegenden Rückenakten auf dem Gemälde *Toskana Landschaft* Abb. 352 belegt (dort der links unten angeschnittene braune Rückenakt und der rechts vorne liegende rote Rückenakt).

Bezeichnend in diesem Zusammenhang sind auch das Gemälde *Schlaf* (Abb. 1048) und die querformatige Leinwand *Der Schlaf* (Abb. 1049), auf denen man nicht nur verschiedentlich dem Motiv der liegenden Rückenfigur wieder begegnet, sondern auf dem überdies die liegenden Aktfiguren auf der Bildfläche ganz ähnlich verteilt erscheinen wie die Figuren auf dem ebenfalls querformatig angelegten Gemälde von Ferdinand Hodler. Hier wie dort befinden sich die schlafenden Aktfiguren in bildflächenparalleler Anordnung unter freiem Himmel in einer hügelig gekurvten Landschaft am Boden, hier wie dort ist der Horizont im oberen Viertel des Bildes angesiedelt und hier wie dort wird das Kolorit der Bilder im wesentlichen durch den Kontrast von Ocker und Schwarz auf weißem Grund beherrscht. Was die Darstellungen von Castelli gegenüber dem Gemälde von Hodler allerdings deutlich unterscheidet, ist der solitäre Charakter der Bildfiguren, die bei Hodler stets paarweise, bei

Castelli jedoch in figürlicher Vereinzelnung wiedergegeben wurden, und daß bei Castelli als Hinweis auf die nächtliche Situation der geschilderten Szene oberhalb der zentralen Bildfigur eine gedrungene ovale Rundform auszumachen ist, die sich als rudimentär verkürzte, dabei ins Abstrakte überspielende Darstellung des nächtlichen Vollmondes versteht (vgl. hierzu Abb. 424 f).

Gestalterisch ging Castelli auf seinen Darstellungen deutlich anders vor als Ferdinand Hodler. Die Figuren wurden mit Bleistift, mit Ölkreide oder mit einem schmalen Pinsel im Konturlinienstil umrissen, die Binnenbereiche partiell mit gelber, ockerfarbener oder hellbeiger Ölfarbe ausgemalt, wobei es lediglich die Schatten der Körperoberflächen waren, die mit breitem Pinsel in linearen Zügen angedeutet wurden. Die Lichtbeschienenen Partien blieben hingegen gestalterisch ausgespart, so daß die Figuren ein plastisches Oberflächenrelief aufweisen und dabei wie vom Licht des Mondes hell beschienen zu sein scheinen. Die Umgebung der Bildfiguren wurde ebenfalls mit breitem, teilweise sehr breitem Pinsel allerdings in schwarzer Farbe mit überwiegend horizontal angelegten linearen Rhythmen überzogen, deren Verlaufsrichtungen sich an den Silhouetten der benachbarten Figuren orientieren. So wirken diese Bilder wie monumentale Pinselzeichnungen, deren dünnflüssig aufgetragene Farbigekeit etwas Aquarellhaftes hat, etwas Skizzenhaftes und Lapidares, das zugleich spontan und locker ausgeführt worden zu sein scheint und diese Bilder aussehen läßt, als wären sie unmittelbar vor dem Modell entstanden. Daß es sich auch hierbei um die simultane Akkumulation ursprünglich vereinzelt gesehener Bildfiguren handelt, ist anhand der identischen körperbaulichen und physiognomischen Gegebenheiten der Figuren sowie anhand der gleichen Perspektive, in der sie dargestellt wurden, schließlich anhand der collageartigen Zusammensetzung des figürlichen Ganzen unschwer zu erkennen. Dennoch hat der Betrachter angesichts des entspannten körpersprachlichen Ausdrucks der Figuren dieser Bilder das Gefühl, der Künstler habe sein Modell während seines Schlafes heimlich beobachtet. Aus der züchtig bedeckten und mit den Körperhaltungen der Figuren klar auf die Anwesenheit des Betrachters ausgerichteten Darstellung bei Ferdinand Hodler ist bei Castelli eine intime Szene geworden, deren unpräziser wie indiskreter Charakter nicht zuletzt durch die jähen Überschneidungen der Bildfiguren durch die seitlichen Formatgrenzen bildlich zum Ausdruck gebracht wird (Abb. 1048).

So, wie sich Castelli zu seinen *Landschaftsakten* und den großen Bildern *Der Schlaf* durch das Gemälde *Die Nacht* von Ferdinand Hodler hat anregen lassen, inspirierten ihn 1991 auch die Zeichnung Abb. 501 und Hodlers Gemälde *Die Wahrheit* zu einer Reihe von Darstellungen, die er wieder mit eigenem Personal besetzte: mit Alexandra als Personifikation der Wahrheit und mit sich selbst als mehrfach wiedergegebener Bildfigur, die unter dem Schutz eines übergeworfenen Tuches Alexandra umstellt, umschleicht, begrapscht und heimlich beäugt (Abb. 495-499). Dabei erfuhren die jetzt entstandenen Darstellungen gegenüber dem Hodlerschen Ursprungsmotiv einige inhaltliche Bedeutungsänderungen, die – wie die Titel dieser Bilder verraten – mit der Erscheinung, der Enthüllung und der Verführung von Alexandra bzw. mit den Erwartungen des Künstlers an seine junge Frau zu tun haben. Die Bedeutung des Gemäldes von Ferdinand Hodler hingegen war, wie er selbst zur Auskunft gab, eine völlig andere: „Das Weib repräsentiert die Wahrheit, es tritt inzwischen der schwarzen Gestalten hinein, welchen die Wahrheit immer greulich ist“³⁴¹. Alexander Dückers formulierte über *Die Wahrheit* von Hodler: „...die Mächte der Finsternis, der Lüge und des Überwollens weichen zurück vor der sprichwörtlichen >nackten Wahrheit<, einer Schwester der Lichtgestalt im Zentrum des *Tags*“³⁴².

³⁴¹ Ferdinand Hodler in einer Notiz von 1903; zitiert bei Jura Brüscheiler, a.a.O., S. 132.

³⁴² Alexander Dückers, *Der Symbolismus Ferdinand Hodlers*; in: Kunsthau Zürich (Hrsg.), a.a.O., S.235-256, hier S. 246.

Bei Hodlers Gemälden *Die Wahrheit* handelte es sich um eine unmittelbare Reaktion des Künstlers auf die *Dreyfus-Affäre*³⁴³, also auf die Geschichte des elsässischen Hauptmanns Alfred Dreyfus, der 1894 vom französischen Nachrichtendienst beschuldigt wurde, dem deutschen Militärattaché in Paris geheime Informationen preisgegeben zu haben. Nach einem spektakulären Indizienprozeß wurde Dreyfus mit Hilfe gefälschter Beweise schuldig gesprochen. Der Hauptmann wurde seiner militärischen Ämter enthoben und auf Lebenszeit verbannt. Erst nachdem die Fälschungen in den Gerichtsakten öffentlich gemacht worden waren und sich der Fälscher daraufhin das Leben genommen hat, kam es 1899 zu einer Wiederaufnahme des Verfahrens vor dem Kriegsrat in Rennes. Dort allerdings wurde Dreyfus, obwohl das Gericht die Fälschungen eingestehen mußte, noch immer zu zehn Jahren Verbannung verurteilt. Die Bevölkerung spaltete sich nun in zwei Lager, in das der „Dreyfusards“ und das der „Anti-Dreyfusards“, wobei sich an dem jetzt entstandenen Streit ein innenpolitischer Machtkampf entzündete, den die bürgerliche Mitte und die Linken gegen die Rechtsparteien führten – in Frankreich freilich, aber auch in Deutschland und in der Schweiz. Zu den Dreyfus-Verteidigern zählten u.a. der Führer der französischen radikalen Linken Georges Clemenceau, der Schriftsteller Emile Zola, der bei dieser Gelegenheit seinen berühmten offenen Brief an den Präsidenten verfaßte („J'accuse“, 1899), sowie Matthias Morhardt, ein Freund von Ferdinand Hodler und der Begründer der *Ligue des Droits de l'Homme* (Liga für Menschenrechte). Nach langen komplizierten Verhandlungen, in die führende Militärs und namhafte Politiker verstrickt waren, wurde Dreyfus durch den Präsidenten Loubet schließlich begnadigt. Standesrechtlich rehabilitiert und als Hauptmann wieder in die französische Armee aufgenommen wurde Dreyfus allerdings erst 1906, also ganze zwölf Jahre nach seiner Verhaftung. Ferdinand Hodler, durch den Bürgerrechtler Matthias Morhardt mit den Hintergründen der Dreyfus-Affäre vertraut gemacht, sah sich auf der Seite der „Dreyfusards“ und verstand seine Darstellungen *Die Wahrheit* als Protest gegen staatliche Willkür und gegen den korrupten Militärapparat, ja gegen Lug, Betrug und Korruption überhaupt: „Die Wahrheit siegt über die dunklen Mächte des Betrugs, der Heuchelei und der Staatsraison“, faßte Jura Brüscheiler seine Interpretation der Bilder von Ferdinand Hodler aus der Reihe *Die Wahrheit* zusammen³⁴⁴.

Die Skizzen, die Hodler seit um 1898/99, vor allem jedoch 1899 angefertigt hat, als es zur Wiederaufnahme des Verfahrens in Rennes gekommen ist, führten erst 1902 und 1903 zu zwei großformatigen Gemälden, die sich ikonographisch wie stilistisch nur geringfügig voneinander unterscheiden. Die 1903 entstandene Version *Die Wahrheit II* (Anm. 242) zeigt die männlichen Figuren mit gegenüber der früheren Fassung leicht veränderten Armhaltungen und mit nur zum Teil ihre Leiber bedeckenden schwarzen Tüchern, während die Männergestalten der ersten Version *Die Wahrheit I*³⁴⁵ vom Kopf bis zu den Füßen zugehangen wurden. Tatsächlich war es aber weder die erste noch die zweite Fassung des von Hodler in Öl ausgeführten Themas, die Castelli zur motivischen Paraphrase inspirierte, sondern es war die von Hodler rechts unten inschriftlich auf 1898 datierte *Studie zur Wahrheit*, die Castelli im Herbst 1988 in Luzern erworben hatte und sich bis heute in seinem Besitz befindet (Abb. 501).

Auf allen Darstellungen von Ferdinand Hodler, auf der Zeichnung und auf den beiden Gemälden gleichermaßen, befindet sich in der Mitte des Bildes ein stehender Frauenakt, der zu beiden Seiten von drei mit schwarzen Sacktüchern verhangenen Männern umgeben wird. Die unter ihren Tüchern nackt gebliebenen Figuren heben abwehrend ihre Arme in die Höhe und wenden sich, einen Halbkreis bildend, von der lichten Erscheinung der mit ausgebreiteten Armen dargestellten Frau in der Mitte des Bildes ab. In ihrer Nacktheit und mit ihrem tri-

³⁴³ Jura Brüscheiler, a.a.O., S.131.

³⁴⁴ Jura Brüscheiler; a.a.O., S. 131.

umphierenden Gestus, auf der Zeichnung mit den als Unschuldsgebärde vor die Brust genommenen Händen, definiert sich diese Frau als *Nuda veritas*, als Personifikation der „nackten Wahrheit“, die durch ihre Schönheit und durch ihre Reinheit besticht und all jene erschrecken macht, die schlechten Gewissens sind und gute Gründe haben, vor ihr zu fliehen. Gezeigt werden die *Nuda veritas* und die sie umgebenden Männer im Freien. Sie stehen auf einem überwiegend sandigen, teils pflanzenbewachsenen, zu Füßen der *Nuda veritas* rasenbewachsenen Felsen, der die ganze Welt repräsentiert. Die Strahlkraft der nackten Wahrheit drängt die tuchverhangenen Männer an den Rand des Abgrunds. Die Utopie dieser Bilder ist, die Mächte des Bösen vom Felsen zu vertreiben und die Welt zu einem Ort der Redlichkeit, der Wahrheit und der Tugend werden zu lassen. In den Männern, die erhobenen Armes der Wahrheit zu entrinnen versuchen, klingen Erinnerungen an die *Vertreibung aus dem Paradies* aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo an. So wie Adam und Eva als Personifikationen der Sünde von dem Cherubim mit blitzendem Schwert aus dem Garten Eden vertrieben werden und sich reumütig und heulend davonschleichen, Adam mit abwehrend ausgestreckten Armen und jammervollem Gesichtsausdruck, so scheinen auf Hodlers Darstellungen die tuchverhangenen Männer sich grämend und wehklagend, wie zur Buße in Sackleinen gehüllt und aus Scham ihre Häupter bedeckend, vor der Gestalt der in heroischer Nacktheit triumphierenden Wahrheit davonzustehlen.

Die im Besitz von Luciano Castelli befindliche Skizze unterscheidet sich von den beiden später ausgeführten Gemälden von Ferdinand Hodler dadurch, daß die in der Mitte gezeigte Frau ihre Arme nicht triumphierend oder in einem segnenden Gestus zur Seite ausbreitet, sondern eng am Körper hält. Ihre Hände hat sie in einer Gebärde der Unschuld und der Reinheit vor die nackte Brust genommen. Dabei scheinen die Hände die Stoffenden jenes über die Ellbogen fallenden Tuches festzuhalten, welches sich die junge Frau um ihre Lenden gelegt hat. Nicht nur die Armhaltung, auch die Position der Beine ist auf dieser frühen Zeichnung Hodlers mit dem rechten Standbein und dem leicht zur Seite genommenen Spielbein etwas lockerer ausgefallen als auf den späteren Ölgemälden, so daß diese Frau insgesamt lebendiger und natürlicher wirkt als dort, wo sie in strenger Frontalität regungslos und wie zu einer Skulptur erstarrt dem Betrachter gegenübersteht. Die sich von der *Nuda veritas* abwendenden Männer indes entsprechen in ihren Körperhaltungen auf der Zeichnung ziemlich genau den Figuren des späteren Gemäldes *Die Wahrheit I*. Selbst die Drapierungen der schwarzen Tücher sind auf der Skizze bereits festgelegt, zum rechten Bildrand hin jedoch in eher vagen Andeutungen. Der Boden, auf dem sich die Figuren befinden, scheint zwischen den schwarz verhüllten Männern und der zentralen Frauenfigur eine tiefe Spalte aufzuweisen, die auf den Gemälden durch eine Begrünung der Standfläche der Frau gegenüber dem auf *Die Wahrheit I* lediglich partiell begrüneten, auf *Die Wahrheit II* überwiegend steinigen Grund ihre motivische Entsprechung findet. Der Hintergrund blieb auf der 1898 entstandenen Studie weitestgehend unbedeckt. Einige waagerechte Linien könnten als Wolkenbänder, vielleicht aber auch als Horizont bzw. als oberer Bildabschluß gedeutet werden. Von dem großflächigen Wolkenspiel, das die Figuren auf den Gemälden hinterfängt, ist auf der Skizze nichts zu erkennen – lediglich einige Schäfchenwolken, die durch die rechts gezeigte Figurengruppe transparent hindurchschimmern.

Was Ferdinand Hodler 1903 über seine beiden Gemälde *Die Wahrheit* notierte, gilt in gleichem Maße für die bereits 1898 angefertigte Skizze: „Es war eben die Gelegenheit, ein Weib zwischen schwarz drapierte Männer zu setzen. Es ist nochmals eine Komposition mit einem auffallenden Zentrum zwischen einer linken und ei-

³⁴⁵ Ferdinand Hodler, *Die Wahrheit I*, Öl auf Leinwand, 196 x 273 cm, Kunsthaus Zürich.

ner rechten Seite. Es nähert sich im Tone der *Nacht* [³⁴⁶]. Die Wahrheit selbst ist eine schlanke weibliche Gestalt in weiss. Auch hier gibt es parallele Wirkungen: Die Hände über den Köpfen der fliehenden Gestalten wirken wie eine gleichartige Blume im Felde. Die Füße sind, trotz der ungleichen Bewegungen, in einem Halbkreis gehalten. Jeder der fliehenden Männer bildet nicht nur für sich allein schon eine Form, sondern schließt sich den übrigen Figuren zu einem Ganzen an.“³⁴⁷

Die Lebenssituation, in der sich Castelli zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Hodler-Bilder befunden hat, inspirierte ihn dazu, das Hodlersche Motiv *Die Wahrheit* in einem Analogieschluß auf sich und Alexandra zu beziehen. Die Bilder, von denen hier die Rede ist, sind ab Februar 1991 entstanden – zu einer Zeit also, da der Künstler und seine Braut mit den Vorbereitungen zu ihrer Hochzeit beschäftigt waren und da den Künstler, wie viele Männer vor ihrem Schritt in die Ehe, die Frage beschäftigte, ob es richtig und zu verantworten sei, seine Geliebte in einer lebenslangen Gemeinschaft an sich zu binden. Entsprechend wurden die Personen, die auf den Bildern von Ferdinand Hodler zu sehen waren, umbesetzt: In der zentralen weiblichen Aktfigur porträtierte Castelli seine Geliebte Alexandra und in den tuchverhangenen Männern niemanden anderen als sich selbst – gleich mehrfach auf dem selben Bildgeviert und ohne mit seinem Gesicht für den Betrachter porträthaft erkennbar zu sein. Dabei erscheint er wie der Geist seiner selbst, wie sein eigenes gutes oder schlechtes Gewissen, das bald lüstern, bald scheu, neugierig und ängstlich zugleich seine Geliebte umschleicht, sie bewundert, sie von allen Seiten beobachtet, sie befummelt und studiert, beinahe so, als würde er prüfen, abwägen und darüber sinnieren, ob Alexandra die Richtige für ihn sei oder nicht. Alexandra hingegen steht wie ein vorgeführtes Modell im Freien. Zwar versucht sie mit den Händen schamhaft ihre Blöße zu bedecken, reagiert jedoch nicht auf die prüfenden und abschätzenden Blicke der tuchverhangenen Männerfiguren, ja scheint deren Anwesenheit überhaupt nicht zur Kenntnis zu nehmen. Einer Göttin gleich und so, als wäre sie nicht von dieser Welt, steht sie gedankenverloren und diesseitsentrückt dem Betrachter gegenüber. Die Männer halten einen respektvollen Abstand zu ihr ein und wagen es nicht, näher als ein bis zwei Schritte an sie heranzutreten.

Die Anzahl der tuchverhangenen Männer reduzierte Castelli gegenüber den Hodlerschen Motivvorlagen auf drei (Abb. 495), meist vier (Abb. 496 und Abb. 498 f), manchmal auch fünf Figuren (Abb. 497). Alexandra hingegen ist in aller Regel ein mal, manchmal aber auch zwei mal auf diesen Bildern zu sehen, wobei die eine Figur die spiegelbildliche Seitenverkehrung der anderen ist (Abb. 495). Eines der Grundprinzipien des Parallelismus von Ferdinand Hodler bestand darin, die in der Mitte des Bildes als optisches Zentrum dargestellte Figur rechts und links von der gleichen Anzahl symmetrisch zu einander angeordneter Figuren zu umgeben. Dieser achsensymmetrische Bildaufbau war bereits auf Hodlers Darstellungen *Der Tag* zu beobachten und wurde von Castelli auf seinen Gemälden *Der Tag* und *Die Nacht* als Kompositionsprinzip tendenziell übernommen (z. B. Abb. 422-424 oder Abb. 431). Auch auf den Darstellungen *Die Wahrheit* – auf den vorbereitenden Zeichnungen wie auf den ausgeführten Gemälden gleichermaßen – hielt Ferdinand Hodler an diesem Prinzip des Parallelismus fest, das Castelli auf seinen Paraphrasen von 1991 hingegen verworfen hat. Bisweilen war die Anzahl der rechts und links der zentralen Frauenfigur gezeigten Männer nicht die gleiche (Abb. 497). Überdies verhalten sich bei Castelli die Männer der rechten Bildhälfte nur noch selten spiegelbildlich zu den Männern der linken Bildhälfte (Abb. 498). Lediglich der Schreitende ist bisweilen als erste wie als letzte Figur an den Anfang und an das Ende dieser Bilder gerückt (z. B. Abb. 497 f). Die strenge Symmetrie der Darstellungen von Ferdinand Hodler hatte

³⁴⁶ Gemeint ist Ferdinand Hodlers Gemälde *Die Nacht* (Anm. 340), das gleichermaßen überwiegend in hellen ockerfarbenen und grauen Tönen ausgeführt wurde, die ihrerseits hart zu dem Schwarz der dunklen Tücher, welche die liegenden Figuren vollständig oder zumindest partiell bedecken, kontrastiert werden.

³⁴⁷ Ferdinand Hodler in einer Notiz von 1903; zitiert bei Jura Brüscheiler, a.a.O., S.132.

Castelli jedoch – und dies gilt für die Bilder aus den Reihen *Der Schlaf* und *Landschaftsakt* von 1992 gleichermaßen (vgl. Abb. 352 und Abb. 1046 f) – aufgegeben.

Auch die von Ferdinand Hodler in seiner Notiz über *Die Wahrheit* 1903 so treffend beschriebene halbkreisförmige Anordnung der in zwei Gruppen geschiedenen Männer gab Castelli auf: Meist stehen die sie auf gleicher Höhe friesartig nebeneinander, räumlich gesehen etwa einen Schritt von der etwas weiter vorne platzierten Alexandra entfernt. Ihre Köpfe befinden sich dabei fast immer auf der gleichen Ebene wie das Haupt der in der Mitte stehenden Frau (Isokephalie). Den klagend und abwehrend in die Höhe genommenen Armen, die den Männern auf den Darstellungen von Ferdinand Hodler ihre pathetische Ausdruckswirkung verleihen, begegnet man auf den Darstellungen von Castelli nicht – also auch nicht deren ebenfalls einen halb- oder viertelkreisförmigen Anordnung. Stattdessen verschwinden bei Castelli die eng an den Körper genommenen und im Ellbogen eingewinkelten Arme mit ihren scheinbar über den Bauch gelegten oder vor die Brust genommenen Händen unter den schwarzen, manchmal auch mit bunten Farben gemusterten Tüchern. Nur selten ragt unter dem Tuch ein neugierig ausgestreckter Arm heraus, dessen Hand die Scham oder das Gesäß von Alexandra berührt (z. B. Abb. 499).

Anders als Hodler zeigte Castelli seine Figuren lediglich in einem Fall auf einer hügelig gewölbten Grundfläche (Abb. 496). Ansonsten stehen sie auf einem durch wenige schwarze Pinselstriche nur skizzenhaft angedeuteten, infolge der nach unten sich ziehenden Rinnsale wie von Erdschollen zerklüftet wirkenden flachen Boden (z. B. Abb. 498) oder verlieren sie sich vor einer völlig leer gebliebenen Fläche im Nichts (Abb. 495). Auch auf die Darstellung der Wolken verzichtete Castelli vollständig. Lediglich auf zwei Bildern der etwa ein Dutzend Arbeiten umfassenden Serie deutete er rechts und links unterhalb des oberen Bildrandes über den beiden Männergruppen jeweils zwei bis drei einander parallel verlaufende schwarze Linien an, die in ähnlicher Weise auch auf der Skizze von Ferdinand Hodler zu sehen sind (Abb. 496 f). Spätestens jetzt haben wir Gewißheit darüber, daß Castelli auf diese Skizze als motivische Vorlage für seine Darstellungen zurückgegriffen hat, und nicht auf andere Vorstudien von Ferdinand Hodler oder eines seiner nach diesen Zeichnungen ausgeführten Gemälden.

Insgesamt ebnete Castelli den durch mehrere parallel zu einander angeordnete, kurvig sich erhebende und zugleich tiefenräumlich sich erstreckende Halbkreise konstituierten Bildaufbau von Ferdinand Hodler zu einer bildflächenparallel organisierten Kompositionsstruktur. Die halbkreisförmige Staffelung der Männer, die die zentrale Frauengestalt umgeben, wurde zu einem friesartigen Nebeneinander umgebildet. Dabei ist die in der Bildmitte platzierte Frau die dem Betrachter räumlich am nächsten befindliche Figur geworden, während es auf den Darstellungen von Ferdinand Hodler die am Anfang und am Ende des Bildes jeweils als tuchverhangene Rückenfigur gezeigten Männer waren, die sich am nächsten zum Betrachter befunden haben und die, wirkungspsychologisch gesehen, den Betrachter in ihren Reigen mit aufgenommen haben. Vor den Bildern von Ferdinand Hodler ergibt es sich beinahe unweigerlich, daß der Betrachter darüber nachdenkt, ob er möglicherweise selbst einer jener finsternen Gestalten sei, die – aus welchen Gründen auch immer – den Anblick der Wahrheit nicht ertragen können. Vor den Bildern von Luciano Castelli hingegen stellt sich diese Frage nicht, denn jetzt ist der Betrachter der lichten Frauengestalt am nächsten und sieht er sich infolge des größeren räumlichen Abstands zu den Männerfiguren eher in der Rolle eines unbeteiligten Zuschauers jenes wie auf einer Bühne sich ereignenden Geschehens. Durch die veränderte figürliche Anordnung lenkte Castelli seine Darstellungen inhaltlich in eine völlig andere Richtung, deren Tragweite allerdings erst dann in ihrer Gesamtheit verstanden werden kann, wenn man nicht nur die kompositionsästhetischen, sondern auch die motivischen Modifikationen gegenüber den Darstellungen von Ferdinand Hodler entdeckt hat:

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß auf den Darstellungen von Luciano Castelli die männlichen Figuren als Selbstbildnisse aufzufassen sind, während die jeweils in der Mitte der Bilder erscheinende Frau(en) das Porträts seiner Verlobten Alexandra zeigen. Auch Ferdinand Hodler griff für seine Figur der Nuda veritas auf seine Lebensgefährtin Berthe als Modell zurück. Er tat dies überwiegend deshalb, weil sie ihm jederzeit und in allen gewünschten Posen zur Verfügung stand. Ihre charakteristischen Züge wurden dabei oft so verallgemeinert, daß am Ende in den Frauen auf den Bildern von Ferdinand Hodler nicht das personenspezifische Individualporträt seiner Lebensgefährtin zu erkennen ist, sondern der entindividualisierte Typus einer reinen Jungfrau, die Urmutter und Personifikation der Tugend in einem ist. Das individuelle Wesen von Berthe spielte auf den symbolistischen Werken von Ferdinand Hodler – anders als auf seinen expliziten Porträtdarstellungen – eine untergeordnete Rolle. Ganz anders verhält es sich auf den Darstellungen von Luciano Castelli. Dort nämlich sind die Frauen unverkennbar als Individualporträts wiedergegeben. Trotz der vom Künstler angewiesenen Körperhaltungen lassen die von Alexandra eingenommenen Posen noch immer deren natürlichen Rhythmus erkennen. Das triumphierende Pathos, das der Personifikation der Wahrheit bei Hodler zu eigen war, wich auf den Darstellungen von Luciano Castelli einer ungezierten natürlichen Körpersprache. Castelli ließ auf diesen Bildern dem weiblichen Modell seine physiognomische Unverwechselbarkeit und seine körpersprachliche Individualität. Alexandra ist nicht in erster Linie die Personifikation der Wahrheit oder der Tugend, sondern sie ist vor allem sie selbst – sie selbst allerdings, wie Castelli sie sah bzw. wie er sie für seine Bilder sehen wollte.

Die männlichen Gestalten, die rechts und links von Alexandra zu sehen sind, wurden von Castelli nicht als fliehende Dunkelmänner wiedergegeben, sondern als geheimnisvoll verdeckte, die Frau neugierig umschleichende, bald neben ihr stehen gebliebene, bald in zaghaften Schritten sich ihr nähernde und sich an sie herantastende Figuren. Unter ihrem Schleier ragt manchmal ein Arm hervor, der die Nackte unsittlich berührt (Abb. 499). Alexandra hingegen scheint diesen Annäherungsversuch entweder tatsächlich nicht zu bemerken oder läßt ihn, ohne dieser körperlichen Kontaktaufnahme tiefere Bedeutung beizumessen, unbeeindruckt über sich ergehen. Von den Männern indes werden diese Annäherungsversuche keineswegs seelenlos ausgeführt. Im Gegenteil: sie folgen einem strategischen Hintersinn. Die geöffneten Beinhaltungen der tuchverhangenen Figuren sprechen von einem wachen Bewußtsein, die Verhaltenheit ihrer Schritte von einer zwar zögerlich umgesetzten, aber doch voller Neugier auf die Frau als ihrem Zielobjekt ausgerichteten Handlungsabsicht. Auch wenden die Männer unter ihren langen Tüchern den Kopf in Richtung ihres Zielobjekts, so daß sie sich körpersprachlich deutlich auf ihren Berührungsversuch beziehen, der in voller Absicht und zielgerichtet ausgeführt wird. Alles in allem handelt es sich bei den unter ihren Tüchern sich versteckenden Männern um solche, die sich magisch von Alexandra angezogen fühlen, die ihre Nähe suchen, die sich auf sie zu bewegen und die es doch (noch) nicht wagen, ihre Anonymität preiszugeben und sich dem Objekt ihrer Begierden zu offenbaren.

Die von Castelli gezeigten Szenen ereignen sich vor einem gegenständlich nicht näher differenzierten Hintergrund. In sparsamen Bewegungen skizzenhaft ausgeführte Pinsellinien deuten die Bodenfläche an (Abb. 498). In seltenen Fällen markieren einander parallel verlaufende Geraden am oberen Bildrand ein allerdings nur rudimentär bezeichnetes Wolkenband (Abb. 497). Oft blieb der Hintergrund gestalterisch völlig ausgespart, so daß sich die Figuren gänzlich losgelöst von jedweden realweltlichen Verhältnissen im Nichts zu befinden scheinen (Abb. 495 und Abb. 499). In ihren Bewegungsabläufen wirken die bei Castelli gezeigten Figuren gegenüber den Gestalten auf den Darstellungen von Ferdinand Hodler deutlich natürlicher. Sie erscheinen ohne gestisches Pathos und von nur verhaltener Bedeutungsschwere. Auch der bei Hodler die ganze Welt repräsentierende Erdhügel sowie das eindrucksvolle Wolkenspiel, das sich monumental und dramatisch über der Erde erhebt, gelangte

auf den Bildern von Castelli bestenfalls in reduzierter Form zur Darstellung (z. B. Abb. 496 f). Manchmal blieben die Bodenfläche und das darüber gezeigte Wolkenspiel motivisch völlig ausgespart (Abb. 499). Insgesamt zeigt sich, daß der bei Ferdinand Hodler metaphorisch gemeinte landschaftliche Hintergrund bei Castelli zur bloßen Kulisse vermindert wurde: zu einer lediglich skizzenhaft angedeuteten und mit nur geringer inhaltlichen Bedeutung ausgestatteten, nicht sinnbildlich begründeten, sondern in erster Linie gestalterisch motivierten Zutat.

Die auf den Darstellungen von Luciano Castelli profaner umgesetzte Ikonographie sowohl der Bildfiguren als auch ihrer landschaftlichen Umgebung lindert den allumfassenden inhaltlichen Gültigkeitsanspruch der Darstellungen von Hodler und ihre moralische Implikationen. Castelli schuf seine Bilder, ohne sich auf aktuelle politische oder gesellschaftspolitische Ereignisse zu beziehen und ohne ihnen eine moralische inhaltliche Bedeutung zu verleihen. Das Thema seiner Bilder ist nicht der Triumph der Wahrheit über die finsternen Mächte der Lüge, der Korruption oder der staatlichen Willkür, vielmehr reflektieren sie die persönliche aktuelle Lebenssituation des Künstlers, die keine verbindliche Gültigkeit besitzt. Sie behandeln sein mentales sich Einlassen auf die von ihm wie eine Göttin verehrte Alexandra. Moralisch, proklamatisch oder gar missionarisch, wie die Bilder von Ferdinand Hodler gedacht waren, sind die Darstellungen von Luciano Castelli hingegen nicht.

Während die tuchverhangenen Männer lediglich durch inhaltliche Konklusionen als Selbstbildnisse von Luciano Castelli zu identifizieren sind, ist in der nackten Frau auf Anhieb das Porträt von Alexandra zu erkennen. Ihr langes schwarzes Haar hat sie hinter dem Kopf zu einem Zopf zusammengebunden, ihre Hände hat sie züchtig vor die Brust genommen, in entspannter Haltung steht sie dem Betrachter gegenüber. Das eine Bein dient ihr als Standbein, das andere hat sie als Spielbein ein klein wenig nach vorne gesetzt. Beide Körperhälften richten sich gerade und ohne Kontraktion der einen bzw. Streckung der anderen Seite aufrecht in die Höhe. Ihre Beckenachse verläuft horizontal, ebenso die Brust- und ihre Schulterachse. Das Rückgrad scheint gerade durchgedrückt. Anders, als die Personifikation der Wahrheit auf den Bildern von Ferdinand Hodler, gab Castelli das Bildnis Alexandras nicht streng von vorne wieder, sondern kehrte er die Figur ein klein wenig zur Seite – kaum merklich, und doch so, daß sie in ihrer Position nicht erstarrt erscheint. So richtet sie sich entweder nach der rechten Bildseite (z. B. Abb. 497) oder nach der linken Bildseite aus (z. B. Abb. 499). Am deutlichsten wird diese Achsenverschiebung auf jener großformatigen Darstellung, auf der sie gleich zweifach neben einander zu sehen ist (Abb. 495). Dort ist sie einmal leicht nach links und daneben leicht nach rechts gewandt wiedergegeben. Durch die kaum merkliche Drehung der Figur wirkt sie lockerer und natürlicher, ungezwungener als die in konfrontativer Vorderansicht gezeigte Frau bei Ferdinand Hodler, trotz ihrer diszipliniert aufgerichteten Körperhaltung leger, realweltlicher, diesseitiger. Alexandra ist keine übernatürliche Gottheit, sie ist eine Menschengestalt, anmutig doch irdisch, mit einem lebendigen Körper aus Fleisch und Blut.

Mit ihren vor die Brust genommenen Händen entspricht sie dem figürlichen Typus nicht der Gemälde von Ferdinand Hodler, wohl aber seiner in Besitz von Luciano Castelli befindlichen Zeichnung (vgl. hierzu etwa Abb. 496 f und Abb. 499 mit der Zeichnung Abb. 501). Auf den Darstellungen hingegen, auf denen sie mit den Händen ihre Blöße zu bedecken sucht, erinnert sie mit dem vor die Brust gehaltenen einen Arm und der in den Bereich der Scham genommenen anderen Hand eher an den figürlichen Typus der *Kapitolinischen Aphrodite* (Anm. 166). Wenngleich sich Alexandra, anders als das antike Vergleichsbeispiel, mit durchgedrückten Knien und gerade gehaltenem Oberkörper strikt in der Aufrechten befindet, ist diese figurentypologische Assoziation doch keineswegs abwegig, war Alexandra für Castelli doch eine Art moderne Venus, der er sich, anmutig, graziös und ehrwürdig, wie sie ihm erschien, zögerlich nur, verhalten und mit einer gehörigen Portion Respekt zu nähern wagte. Aber auch Erinnerungen an Botticellis *Geburt der Venus* werden wach (Anm. 164), wo die Liebes-

göttin auf einer überdimensionalen Muschelschale durch die Winde des Zephyr an Land getrieben und dort von einer blumengeschmückten Nymphe empfangen wird. Die Nymphe, Flora, hält einen blumenübersäten Umhang bereit, in den sie die schöne Nackte, die gleichermaßen nach der Art der *Kapitolinischen Aphrodite* ihre Brüste und die Scham bedeckt, kleiden wird. So wie Venus von Flora am Ufer des Meeres erwartet wird, wird auf dem Gemälde von Luciano Castelli Alexandra von den sie umgebenden Männern erwartet. Diese scheinen allerdings etwas ungeduldig zu sein, was keineswegs überrascht, denn während Botticellis Flora weiß, daß Venus das Ufer erreichen und sich von ihr einkleiden lassen wird, können die Männer auf dem Gemälde von Castelli keineswegs sicher sein, daß sich ihre Erwartungen bezüglich der schönen Alexandra tatsächlich erfüllen.

Das bei Botticelli gezeigte Motiv des mit Blumen dekorierten Umhangs scheint bei Castelli in den bunt gemusterten Tüchern nachzuwirken, die sich die Männer – möglicherweise auch in Anspielung auf die bunten Seidentücher, die Castelli entworfen hat und die hier als versteckter Hinweis auf seine künstlerische Tätigkeit zu deuten sind – auf einigen Darstellungen übergeworfen haben (Abb. 498 f), so daß nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist, daß Castelli, als er diese Serie angeregt durch Hodlers *Die Wahrheit* malte, zugleich auch an Botticelli dachte, dem und dessen Frauenbild er durch das indirekte Zitat gleichermaßen seine Referenz erwies. Anders konnte es Castelli kaum deutlicher inszenieren: Alexandra war für ihn eine göttliche Erscheinung, an Grazie und Anmut der Venus vergleichbar. Das Thema seiner Bilder ist das verhaltene, zögerliche, ehrfürchtige und zugleich aufgeregte sich Nähern an diese Figur. Die Darstellungen von Castelli sind der bildliche Ausdruck des Respekts, den der Künstler seiner Braut entgegenbrachte, eine Hommage an ihre Schönheit und an ihre Reinheit, eine Hommage aber auch an ihr edles, verehrungswürdiges Wesen, das tugendhaft und sittsam war und dem er – was hier durchaus metaphorisch gemeint ist – nur bedeckten Hauptes zu begegnen würdig ist. In ihrer Nacktheit und in ihrer Körperhaltung nach der Art der *Kapitolinischen Aphrodite* bzw. der Venus von Botticelli erscheint sie dem Betrachter wie eine Göttin der Liebe. In ihrer selbstbewußten aufrechten Körperhaltung wirkt sie wie eine Allegorie der Jugend und der Hoffnung, mit dem Gestus des Bedeckens ihrer Blöße erweist sie sich zugleich als Personifikation der Reinheit, der Unschuld und der Tugend. Alexandra war für Castelli alles in einem: Muse, Modell, Lustobjekt und verehrungswürdige Göttin zugleich.

Diese ambivalenten Bedeutungsebenen – das ungekünstelte Alltägliche ihrer Erscheinung ebenso wie das Göttliche – bildlich zum Ausdruck zu bringen, wählte Castelli als Vorbild für das Porträt von Alexandra den ikonographischen Typus der Allegorie der Wahrheit von Ferdinand Hodler. An der angekauften Zeichnung als ikonographischem Impuls entzündete sich die bildnerische Phantasie von Castelli. Teilweise motivisch, vor allem aber inhaltlich änderte er die Hodlersche Bildvorlage allerdings so stark ab, daß am Ende – wieder einmal – eigenständige Bilder mit einer eigenständigen Symbolsprache und einer autonomen inhaltlichen Bedeutung entstanden sind. Aus der Allegorie auf die Wahrheit ist eine bildliche Umsetzung der *Erwartung* geworden (wobei unklar bleibt, ob sich die junge Frau im Zustand der Erwartung befindet oder die um sie herum stehenden Männer; Abb. 498), der *Enthüllung* (wobei es die gleich zweifach gezeigte Alexandra ist, die vor den Augen des Betrachters und in der Umgebung der tuchverhangenen Männer enthüllt wurde; Abb. 495), der *Erscheinung* (Alexandra als göttliche Erscheinung; Abb. 496 f) oder aber der *Verführung* (Alexandra wird durch die Berührung einer der tuchverhangenen Männer verführt; Abb. 499). Mit der inhaltlichen Bedeutung der Bilder von Ferdinand Hodler haben diese Darstellungen jedenfalls nichts mehr zu tun.

Ganz ähnlich, wie mit dem stehenden Frauenakt, verhält es sich auch mit der Darstellung der männlichen Bildfiguren, die Castelli nach sich selbst als Modell ausgeführt und motivisch variiert hat. Lediglich zwei Typen der von Castelli gezeigten Männer gehen mit ihren Körperhaltungen tatsächlich auf Hodlers Gemälde *Die Wahr-*

heit zurück. Allerdings wurden auch sie nicht nach den Hodlerschen Werken als unmittelbare Vorlage ausgeführt, sondern gleichermaßen nach Castelli selbst als Modell, der solche den Hodlerschen Motivvorlagen entsprechende Körperhaltungen eingenommen hat. Es sind dies zum einen die bei Hodler jeweils links und rechts außen gezeigten, in ausgreifender Schrittstellung schräg von hinten gesehenen, mit ihren Oberkörpern sich in Richtung Bildmitte wendenden Gestalten und zum andern jene weiter hinten gezeigten, rechts und links hinter der Frau erscheinenden Männer, die ihr eines Bein schräg nach hinten abstützen und das andere Bein mit leicht eingewinkelt Knie zur Seite ausgestellt haben. Der zuerst genannte figürliche Typus ist auf den Gemälden von Castelli links außen wiedergegeben (z. B. Abb. 496 oder Abb. 499) oder – wie bereits auf den Arbeiten von Ferdinand Hodler – sowohl am linken als auch rechten Bildrand (z. B. Abb. 495 oder Abb. 498, wobei die letztere Darstellung die beiden Figuren nicht wirklich spiegelbildlich zueinander wiedergibt, sondern die rechte Figur beinahe im vollen Profil zeigt). Der zweite Typus hingegen erscheint bei Castelli nicht gar so häufig. Er ist meist unmittelbar hinter Alexandra zu sehen und hält in aller Regel einen respektvollen Abstand zu ihr ein (z. B. Abb. 496 f).

Alle anderen Figuren sind mit ihren Körperhaltungen eine freie Erfindung des Künstlers. Sie haben in den Hodlerschen Gemälden, Zeichnungen und Studien aus der Reihe *Die Wahrheit* ebensowenig ihre motivische Entsprechungen wie in weiteren von Hodler ausgeführten Bildern, die Castelli als Vorlagen hätte verwenden können. Dabei handelt es sich um solche meist mit verhaltenem Körperausdruck unpräzise dastehende, streng von vorne oder streng von hinten wiedergegebene Bildfiguren, die im dichten Nebeneinander zu einer Zweier- (Abb. 496) oder Dreiergruppe zusammenfinden (Abb. 497) oder neben eine der oben genannten Hodlerschen Figurentypen Aufstellung genommen haben (Abb. 495). Erneut zeigt sich, daß sich Castelli nicht sklavisch an die motivischen Vorgaben seiner Bildvorlagen gehalten hat, sondern daß er die von Ferdinand Hodler geschaffenen Darstellungen *Die Wahrheit* seinen eigenen künstlerischen (gestalterischen wie motivischen) Interessen unterordnete. Gleichwohl handelt es sich jedoch auch bei den Bildern von Luciano Castelli um metaphorisch gemeinte, mit sich selbst und seiner Geliebten Alexandra als Personal besetzte sinnbildliche Darstellungen. Der moralische Impetus, der den Werken von Ferdinand Hodler zu eigen ist, ist auf den Arbeiten von Luciano Castelli allerdings verschwunden. Auch hat er mit seinen Darstellungen die Ebene einer allgemeinverständlichen Symbolsprache verlassen und lieferte er stattdessen mit seinen Paraphrasen einen weiteren Beitrag zum Thema der *Individuellen Mythologien*. Er tat dies, indem er seine eigene momentane Lebenssituation – seine Liebe zu Alexandra, seinen Respekt vor ihr, sein Werben um sie, seine Erwartung, seine Vorfreude und seine Zweifel, die er mit der bevorstehenden Hochzeit in Verbindung brachte – bedeutungslastig verbrämte. Die Bedeutungszusammenhänge dieser Bilder herzustellen, ihnen eine in sich schlüssige Inhaltlichkeit abzurufen, obliegt in letzter Instanz alleine der narrativen Phantasie des Betrachters.

Die gestalterische Behandlung dieser monumentalen Bilder besticht durch ihren lapidaren pinselzeichnerischen Malstil, der nicht – wiewohl ihrerseits gleichermaßen im *Style Cloisonné* ausgeführt – an die Gemälde von Ferdinand Hodler, sondern eher an dessen vorbereitende Zeichnungen und Studien anknüpft, sich also gleichermaßen auf die genannte Zeichnung bezieht. Die Umrisse der Figuren bzw. der übergeworfenen Tücher wurden mit schmalen Pinsel in schwarzer Farbe vorgezeichnet. Nach der Art einer monumentalen Pinselzeichnung wurden auch, sofern sie gestalterisch nicht völlig ausgespart geblieben sind, die Bodenschollen (z. B. Abb. 498) sowie in einigen Fällen entlang des oberen Bildrandes die horizontal verlaufenden Wolkenbänder gezogen (z. B. Abb. 497). Der Binnenbereich der Figuren wurde meist in einem zarten, fast beige schimmernden Umbra, bisweilen auch mit einem ins gebrannte Siena überspielenden Rotbraun ausgemalt – partiell in aller Regel und nur

in den Schattenbereichen der Bildfiguren (z. B. Abb. 497 f), eher selten tatsächlich flächendeckend und mit wechselnden Lavierungen, so daß sich auch hier ein lebendiges Spiel von Höhlungen und Wölbungen, mithin eine natürliche Wiedergabe des Oberflächenreliefs des nackten Körpers ergeben haben (siehe hierzu etwa das Porträt Alexandras auf dem Gemälde Abb. 496). Das Inkarnat der Figuren wurde in aller Regel in aquarellhafter Dünflüssigkeit ausgeführt. So wirken die Hautoberflächen samtig und zart – die der weiblichen Aktfigur ebenso wie die der halb nackten Männergestalten. Zu dieser Zartheit der Körper, mit der im Hintergrund die weiß gebliebene Leinwand harmoniert, kontrastiert das Schwarz der Tücher über den Leibern der männlichen Bildfiguren, das mit breitem Pinsel in kraftvoll geschwungenen Zügen auf die Bildfläche gebracht wurde. Teilweise dünnflüssig und triefend, gleichermaßen deckend dabei, manchmal aber auch mit halb trockenem Pinsel und eher porös wurden die breiten schwarzen Farbspuren ausgeführt, in flächiger Verdichtung bisweilen, manchmal mit nachträglich eingezeichneten Kratzspuren (Abb. 495), oft so, daß das Weiß der Leinwand bzw. das Inkarnat der Figuren darunter hervorscheint (z. B. Abb. 496 f).

Der Kontrast zwischen dem Schwarz der Tücher und dem zarten Inkarnat der Bildfiguren bzw. dem gestalterisch weithin unbehandelt gebliebenen Weiß der Leinwand wirkt hart und brachial und betont zugleich die partielle Nacktheit der Männerfiguren, vor allem aber die Nacktheit der zentralen weiblichen Bildfigur(en), deren Zartheit, Verletzlichkeit, Besonderheit aber auch Blöße auf diese Weise optisch betont wird. Kaum anders verhält es sich auf solchen Darstellungen, auf denen das Schwarz der Tücher durch eine quirlige Buntheit ersetzt wurde (Abb. 498 f). Zwar wirkt dort der Kontrast zwischen den Tüchern und dem Inkarnat der Figuren nicht mehr ganz so hart, doch ist er noch immer augenfällig und steht er noch immer in einem antagonistischen Spannungsverhältnis zur gestalterischen Behandlung der Frauenfigur, selbst dann, wenn diese nicht in zartem Ocker oder rötlich schimmerndem Siena, sondern in einem leuchtenden Goldgelb ausgeführt wurde (Abb. 499). Farblich wird Alexandra auf diesen Bildern immer anders wiedergegeben als die tuchverhangenen Männer. Wenn sie in leuchtendem Gelb dargestellt wird, erscheint das Inkarnat der Männer in einem zarten Umbra (Abb. 495 und Abb. 499), wenn alle Bildfiguren die gleiche Hautfarbe haben, unterscheiden sich die Männer von der weiblichen Aktfigur durch die starke Buntheit ihrer Tücher oder durch deren finstere Schwarz. Auf diese Weise wird Alexandra nicht nur motivisch (siehe hierzu den räumlichen Abstand zwischen den Männern und der zentralen Frauenfigur und siehe hierzu die vor oder hinter der Reihe der Männerfiguren angesiedelte Frauenfigur), sondern auch und gerade gestalterisch aus dem figürlichen Ganzen als ein besonderes, verehrungswürdiges und zugleich unberührbares Wesen herausgestellt. So erweist sich die farbliche Behandlung der Figur von Alexandra im Kontrast zu der farblichen Behandlung der Männer als gestalterisches Äquivalent zu ihrer inhaltlichen Bedeutung innerhalb des vielfigurigen Ganzen.

Je länger sich Castelli mit dem Thema der von tuchverhangenen Männern umgebenen Alexandra beschäftigte, desto mehr verselbständigte sich dieses Motiv gegenüber den Hodlerschen Ursprungswerken. Bald begann Castelli damit, Alexandra ikonographisch zu isolieren und als vereinzelte oder paarweise neben einander gestellte Bildfigur darzustellen (Abb. 505-508, Abb. 531 f und Abb. 534-536). Diese Gemälde, die eine starke Referentialität der Bildfigur aufweisen und wie personenspezifische Individualporträts erscheinen, entstanden unter dem Eindruck der Hochzeitsreise von Luciano Castelli und Alexandra nach Polynesien. Dort begegnete das Brautpaar einheimischen Menschen, die an ihren Körpern über und über mit Tätowierungen bemalt gewesen sind, die manchmal wie vegetabil geschwungene Laufbänder erscheinen, manchmal kalligraphische Formen annehmen oder sich in parallelen Schwüngen zu rhythmischen Mustern verdichten. Mit eben solchen polynesischen Zierformen stattete Castelli jetzt die Bildnisse Alexandras als stehende Aktfigur bisweilen aus (z. B. Abb.

507 f und Abb. 534 f), wobei er in Erfahrung gebracht hat, daß die polynesischen Körperbemalungen – wie so oft bei kultivierten Naturvölkern – in rituellen Bedeutungszusammenhängen steht. Dabei kennzeichnet die mit weißer Farbe ausgeführte Körperbemalung die Porträtierte als Braut, so daß die gegen Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahres 1991 entstandenen Darstellungen, auf denen Alexandra nahansichtig und formatfüllend in der Pose des stehenden Frauenaktes der Paraphrasen nach dem Motiv *Die Wahrheit* von Ferdinand Hodler zu sehen ist, tatsächlich als Brautbilder zu interpretieren sind – als charakteristische Individualporträts, auf denen Alexandra unter dem Aspekt des Memorialen in physiognomischer Wiedererkennbarkeit und unter dem Aspekt der Referentialität ihres individuellen Wesens nach dem Prinzip einer psychologisch durchdrungenen Charakterstudie wiedergegeben wurde, auf denen sie zugleich aber auch, gestützt durch das Mittel der gestalterischen Stilisierung, in idealer Schönheit erscheint und auf denen sie – das kommt im Falle der hier in Rede stehenden Alexandra-Porträts zum traditionellen Brautbild hinzu – mit einer allegorischen Nebenbedeutung ausgestattet ist.

Die vor die Brüste genommenen Hände wirken auf diesen Gemälden (vielleicht stärker noch als auf den ganzfigurigen Darstellungen) wie eine Unschuldsgeste, der manchmal dem Betrachter entgegengerichtete, oft aber in der Ferne sich verlierende Blick hat etwas Durchdringendes, etwas Visionäres und etwas Seherisches, die Nacktheit der Figur wirkt im Sinne einer antikischen Nacktheit keineswegs unkeusch oder lasziv, sondern ganz im Gegenteil wie ein unmittelbarer ikonographischer Hinweis auf die Reinheit, die Tugendhaftigkeit und die Sittsamkeit der Porträtierten. In diesem Sinne figuriert Alexandra auf diesen Bildern nicht nur als sie selbst, sondern zugleich auch als Personifikation der Schönheit und der Anmut, der Jugend und des Weiblichen schlechthin, des Sanften, des Reinen, der Unschuld und der Tugendhaftigkeit. Sie ist Iuno und Venus in einem, eine der drei Grazien und Urmutter zugleich, Madonna, Geliebte, Muse und Göttin. Sie wirkt wie ein lebendiges Wesen aus Fleisch und Blut, überirdisch dabei und so, als wäre sie nicht von dieser Welt. Die Art und Weise, in der sie ihre Blöße bedeckt, wirkt ostentativ und inhaltslastig (vgl. hierzu insbesondere den Torso in den Abbildungen 936 f). Von profaner Genrehaftigkeit sind diese Darstellungen weit entfernt. Stattdessen erscheint Alexandra hier wie ein im Traum gesehenes, realweltlichen Situationszusammenhängen entrücktes göttlichen Wesens, das in seiner Reinheit und in seiner Anmut sehr viel mehr bedeutet als ein bloßer nackter Frauenleib.

In ihrer ikonographischen wie thematischen Verselbständigung erweisen sich die von Luciano Castelli nach dem Vorbild einiger Darstellungen von Ferdinand Hodler geschaffenen Werke als keineswegs blindlings kopierte Nachahmungen, sondern als eigenschöpferische Gestaltungen, die ursprünglich wohl aus entsprechenden Vorgängerwerken abgeleitet wurden, den Künstler schließlich aber doch zu eigenständigen inhaltlichen wie gestalterischen Positionen inspirierten. Die Werke anderer Künstler waren für Castelli nie detailgenau kopierte Vorbilder gewesen, sondern eher ein äußerer Impuls, den er – aus welchen Anlässen heraus auch immer – aufgegriffen hat, um daran eigenständige Ideen zu entwickeln. Am Anfang stand das Werk eines Künstlers als ikonographischer Ausgangsreiz, am Ende haben sich daraus autonome Bilder ergeben, die Castelli mit eigenen inhaltlichen, nicht selten biographisch begründeten Implikationen verknüpfte. Die Beschäftigung von Luciano Castelli mit einigen Darstellungen von Ferdinand Hodler belegt einmal mehr, daß die Begegnung eines Künstlers mit den Werken seiner Kollegen Anregung und Ansporn zugleich sein konnte, äußerer Impuls und ikonographischer oder gestalterischer Ausgangspunkt, an dem sich seine schöpferische Phantasie entzündet und der ihn zu neuen, eigenständigen Bildern anregt. Gerade die hier genannten Darstellungen von Luciano Castelli sind gute Beispiele dafür, wie fruchtbar der Umgang mit den Werken anderer Künstler sein kann und zu welch überzeugenden Ergebnissen eine konstruktive Beschäftigung mit den Hervorbringungen der Altvorderen führen kann.

4.2.10 Théodore Géricault

Théodore Géricault (1791-1824), der neben Eugène Delacroix als Begründer der französischen Malerei der Romantik gilt, widmete einen Großteil seines künstlerischen Schaffens der Darstellung von Pferden. Sowohl in seinen frühen Jahren als auch während seiner Aufenthalte in Italien (1817) und in England (1820-21) malte und zeichnete er Pferde immer wieder aufs neue in unterschiedlichen motivischen Zusammenhängen. Als Castelli 1991 ebenfalls diesen Themenkreis für sich entdeckte (Kap. 4.3), rezipierte, zitierte und modifizierte er auch und gerade die Werke von Théodore Géricault.

1791 als Sohn vermöglicher Eltern in Rouen geboren, wuchs Jean-Louis-André-Théodore Géricault in Paris auf, wo er sich bereits in jungen Jahren dazu entschloß, bildender Künstler zu werden³⁴⁸. Eine aus dem Tabakgeschäft seines Vaters stammende Apanage sicherte dem jungen Künstler ein komfortables Leben in finanzieller Unabhängigkeit, so daß er gegen den Willen seiner Eltern 1808 in das Atelier von Carle Vernet eintreten konnte. Vernet war ein berühmter Maler und Graphiker, der sich eleganten Genreszenen und zeitgenössischen Modethemen, insbesondere aber der Darstellung von Pferden gewidmet hat. Dabei war er selbst beeinflusst von der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts und dem Klassizismus in Frankreich. Tatsächlich handwerklichen und künstlerischen Unterricht, didaktisch strukturiert und durch adäquate Themen gestützt, erhielt Géricault von Vernet zwar nicht, doch durfte er sich frei in dessen Atelier bewegen, dem Meister und seinen Gehilfen beim Arbeiten zusehen und ihre Werke als Zeichnung kopieren. Die frühesten erhaltenen Arbeiten von Géricault, die in dieser Zeit um 1808-10 entstanden sind, zeigen Pferde, Reiter und militärische Themen, die sowohl motivisch als auch stilistisch den Einfluß von Vernet erkennen lassen.

1810 wechselte Géricault, unzufrieden mit der mangelnden Unterstützung durch Vernet, in das Atelier von Pierre Guérin, wo er eine gründliche, ganz im Sinne der Akademie angelegte Ausbildung in figürlicher Komposition sowie im Malen und Zeichnen nach Aktmodellen und nach Gipsabgüssen von antiken Skulpturen erhielt. Guérin war ein orthodoxer Verfechter der klassizistischen Schule und verlangte von seinen Schülern strenge Disziplin und unabdingbare Hingabe an die Malerei im Stile J.-L. Davids. Ähnlich wie dieser, beschäftigte sich auch Guérin mit großen heroischen Themen, vorzugsweise aus der antiken Mythologie. Seinen Schülern stellte er entsprechende Aufgaben. Als Ausgleich zu dieser harten Schule besuchte Géricault nach wie vor das Atelier von Vernet, dessen freizügige inspirative Atmosphäre er jetzt zu schätzen lernte.

Um 1811, als er der Doktrinen von Guérin endgültig überdrüssig geworden war, begann Géricault damit, im *Musée Napoléon*, dem heutigen Louvre, selbständig Kopien nach Alten Meistern anzufertigen. Seine Vorbilder waren Rubens, Van Dyck, Tizian, Veronese, Caravaggio, Rembrandt und Velázquez – Künstler also, die mit ihren Werken den klassizistischen Idealen ganz und gar nicht entsprochen haben. Über Jahre hinweg fertigte Géricault immer wieder detailgetreue Kopien, manchmal aber auch freie Übersetzungen nach den Gemälden Alter Meister an, die auf diese Weise schließlich zu seinen eigentlichen Lehrmeistern wurden. Einer der wenigen zeitgenössischen Künstler, die Géricault damals sehr bewunderte, war Antoine-Jean Gros, ein Hauptmeister der Historienmalerei der napoleonischen Ära, durch den er sich dazu ermutigt sah, moderne militärische Themen, darunter auch immer wieder Motive soldatisch berittener Pferde, zu behandeln. Unter dem Einfluß von Gros und dem Eindruck barocker Meister schuf Géricault in einer offenen Malweise eine Reihe realistisch geprägter, mit

³⁴⁸ Lorenz E. A. Eitner, *Géricault*, Los Angeles 1971, S.16. Diesem als Katalog zu der Retrospektive im Country Museum of Art in Los Angeles erschienenen Band sind im wesentlichen die nachfolgenden biographischen Daten von Théodore Géricault entnommen (a.a.O., S.16-25). Weitere Angaben finden sich u.a. bei Lorenz E. A. Eitner, *Géricault. His Life and Work*,

Militär- und Pferdewerken besetzter kleinformatischer Arbeiten, die heute wegen der Frische ihrer Farben und ihrer lockeren Pinselführung als die ersten ernst zu nehmenden Werke der von den Einflüssen seiner Lehrer befreiten, schöpferisch selbständig gewordenen Künstlerpersönlichkeit gelten³⁴⁹.

1812 debütierte Géricault im Pariser Salon mit dem großformatigen Gemälde eines reitenden Offiziers auf sprengendem Pferd³⁵⁰. Vorbereitend dazu entstanden zahlreiche Zeichnungen und Ölskizzen mit Pferden und reitenden Offizieren. Auch in der folgenden Zeit schuf Géricault bis um 1814/15 ganze Serien von Zeichnungen und Gemälden mit berittenen und unberittenen Pferden. 1816 floh Géricault vor einer unglücklichen Liebe nach Italien, wo er die Antike und die großen Meister der italienischen Kunst studierte – darunter Michelangelo und Raffael sowie die italienische Malerei des Barock. Während seines Italienaufenthalts beschäftigte sich Géricault überdies mit der Darstellung von Szenen aus der antiken Mythologie, wobei aus Pferdeleibern gewachsene Zentauren als Bildmotiv eine besondere Rolle spielten. Auch das in den letzten fünf Tagen der Karnevalszeit mit reiterlosen, von jungen Stallburschen wild gemachten und angetriebenen Pferden auf dem Corso von der Piazza del Popolo bis zum Palazzo Venezia in Rom ausgetragene Wettrennen, das Géricault Mitte Februar 1817 vor Ort als Zuschauer erleben konnte, war ihm der willkommene Anlaß für eine Reihe von Darstellungen mit verschiedenen Szenen aus diesem sog. *Barberi*-Rennen, die später für Luciano Castelli als motivische Vorlagen von besonderer Bedeutung werden sollten. Zurück in Paris, befaßte sich Géricault um 1817/18 mit allegorischen und mythologischen Themen. Zugleich fertigte er eine Vielzahl von meist als Lithographien ausgeführten Darstellungen militärischer Szenen an, auf denen immer wieder Pferde zu sehen sind: geschundene Mähren, stolze Gäule oder heißblütig sich aufbäumende Rosse.

Unterbrochen wurde Géricaults Beschäftigung mit dem Thema der Darstellung stehender, trabender, galoppierender oder sprengender Pferde, beritten oder unberitten, alleine durch seine Arbeit an dem Gemälde *Das Floß der Medusa*, das ihn von 1818 bis 1819 so sehr beanspruchte, daß er beinahe nichts anderes schuf als Studien zu eben diesem seinem Hauptwerk. Als das *Floß der Medusa* im Pariser Herbstsalon von 1819 überwiegend auf Ablehnung stieß, reiste Géricault mit seinem Meisterwerk im Gepäck enttäuscht nach London und weiter nach Dublin, wo er es jeweils für einige Wochen ausstellen konnte. Anders als in Paris erzielte Géricault in London und in Dublin mit seinem Gemälde so große Publikumserfolge, daß er sich dazu entschloß, für längere Zeit in England zu bleiben. Dort waren es neben Soldaten- und Tierdarstellungen wieder überwiegend Pferdebilder, die Géricault unter den thematischen Gesichtspunkten der Jagd und des Pferdesports anfertigte: Bleistiftzeichnungen, Aquarelle und Lithographien. Einige Ölskizzen entstanden, jedoch nur wenige Gemälde größeren Formats.

Bis Dezember 1821 blieb Géricault in England. Nach seiner Rückkehr nach Paris befaßte er sich überwiegend mit der Darstellung von Genreszenen, aber auch und immer wieder aufs neue mit der Darstellung berittener oder unberittener Pferde: Pferde im Stall, Pferde beim Hufschmied, die Fütterung von Nutzpferden, Pferde bei der Deckung, Pferderennen, Jagden zu Pferd oder militärische Darstellungen mit Pferden zeigte Géricault jetzt allerdings nur noch selten³⁵¹. Vielleicht lag dies nicht zuletzt daran, daß sich Géricault durch eine Serie von

London 1983 sowie in der vierbändigen Ausgabe des Wildenstein Institut Paris (Hrsg.) *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris 1989 ff.

³⁴⁹ Lorenz Eitner, a.a.O., S.17.

³⁵⁰ Théodore Géricault, *Officier de chasseurs de la Garde impériale chargeant (Portrait équestre de M. D... [Dieudonné])*, 1812, Öl auf Leinwand, 292 x 194 cm, Paris, Musée National du Louvre.

³⁵¹ Philippe Grunhech bildet am Ende seines Washingtoner Ausstellungskatalogs vier kleinformatische, bis dahin nur wenig beachtete Aquarellzeichnungen ab, die 1822 zu datieren sind und in der Mitte des Bildes jeweils einen Kürassier auf einem galoppierenden oder auf einem scheuend sich aufbäumenden Pferd zur Ansicht bringen. Philippe Grunhech, *Master Drawings by Géricault*, Washington D.C., 1985, S. 189-191, Cat.nos. 105, 105a, 106 und 106 a.

Reitunfällen inzwischen zahlreiche Verletzungen zugezogen hatte, die ihn für längere Zeit ans Bett fesselten. Seine Begeisterung für die Darstellung mit rasender Geschwindigkeit durch die Landschaft jagender Rosse oder mit blutunterlaufenen Augen aggressiv sich aufbäumender Hengste hatte sich inzwischen weitgehend gelegt.

Durch Wetten und Fehlspekulationen war Géricault anfangs der 20er Jahre finanziell in arge Bedrängnis geraten. Seine Reitunfälle hatten ihn ans Bett gefesselt, depressive Stimmungen machten sich in ihm breit. Physisch wie psychisch angeschlagen, sah er sich zu weiteren Arbeiten kaum noch in der Lage. Er schuf einige Porträts von Kranken und Geisteskranken und entdeckte im Zusammenhang mit den aktuellen Meldungen über den *Griechischen Befreiungskrieg* (1821-29), durch den sich die von Ägypten und von westeuropäischen Staaten unterstützten Griechen nach ihrer Souveränität gegen türkische Übergriffe zur Wehr setzten, die Welt des Orients (1823). Allerdings konnte er sich diesem exotischen Thema sowie einer Fortsetzung der Arbeit an seinen Pferdebildern kaum noch widmen. Körperlich geschwächt erlag Géricault 1824 im Alter von 32 Jahren einer tuberkulösen Lungeninfektion.

Eines der ersten Bilder, auf denen sich Luciano Castelli mit der Darstellung eines Pferdes beschäftigte, war die 1991 auf Papier mit bunten Farben ausgeführte Ölskizze *Pferd* (Abb. 1050). Das dort gezeigte Tier geht auf jenen Pferdetypus zurück, den Géricault 1812 bis 1814 verschiedentlich variierte. Seinen ikonographischen Ursprung hatte das Motiv des sich aufbäumenden Pferdes bei Géricault in der 1812 geschaffenen Darstellung eines Offiziers der kaiserlichen Garde, der während eines Angriffs mit schwingendem Säbel auf einem feurig sich aufbäumenden Hengst mit Leopardenfellsattel sitzt (Anm. 350). Dabei wendet der Offizier seinen Blick zur Seite, um die jenseits des Bildausschnitts befindliche, von ihm angeführte Truppe zum Angriff gegen den Feind anzutreiben. Als verstünde das Pferd die Dramatik des Augenblicks, stobt es energisch nach vorne. Dabei jagt es über die Wrackteile einer zerstörten Kanone und steigt mit seinen Vorderläufen feurig in die Höhe. Eine unwetterartige Wolkenstimmung hinterfängt das Motiv des sich aufbäumenden Pferdes mit seinem Reiter und taucht die Szene in ein dramatisches Helldunkel.

Allerdings waren es nicht die ungestümen Rosse der Reihe *Officier de chasseurs*, die Castelli zu seiner Arbeit inspirierten. Bei genauerer Betrachtung der Beinstellung der Pferde auf den Darstellungen von Géricault zeigen sich einige feine doch bedeutsame Unterschiede gegenüber der von Castelli angefertigten Zeichnung. So befinden sich bei Géricault beide Vorderbeine des Pferdes im Sprung über das Kanonenwrack in der Luft, während auf der Ölskizze von Castelli lediglich der linke Vorderlauf angehoben wurde, der rechte sich indessen mit durchgestrecktem Bein vom Boden abstützt. Das bei Géricault anfangs von rechts nach links, auf späteren Fassungen von links nach rechts den Bildraum durchmessende Pferd hat seinen Hinterlauf stark eingewinkelt und entsprechend der Laufrichtung nach vorne ausgerichtet. Manchmal trifft es mit seinem Huf unmittelbar hinter der gebrochenen Achse einer Lafette auf den Boden. Das linke Hinterbein hingegen hat das Pferd als Sprungbein im Laufschrift weit nach hinten ausgestreckt. Bei Castelli hingegen knickt das Pferd mit beiden Hinterläufen ein, gerade so, als sei es eben dabei, sich aus dem Stand heraus aufzubäumen. Ähnliche Bewegungsabläufe, lassen sich beobachten, wenn Pferde scheuen. Aus einer Laufbewegung heraus läßt sich die Haltung des Reittiers bei Castelli jedenfalls nicht begründen. Dem widerspräche auch die Haltung des Schwanzes, der bei Castelli in einem großen Bogen nach unten schwingt, was eher für eine verhaltene Bewegtheit spricht, während der Schweif des Pferdes auf den Bildern von Géricault in geradem Verlauf nach hinten weht, dem rasanten Tempo des feurig nach vorne stobenden Reittiers entsprechend. Worin die Studie von Castelli den Bildern von Géricault allerdings durchaus ähnelt, ist die in die Höhe gestreckte, geradeaus gerichtete, unterdessen allerdings ein wenig in Richtung des Betrachters gewendete Position des Kopfes.

Die Bleistiftzeichnungen hingegen, die Géricault um 1813/14 in seinem Skizzenbuch von 1812-1814 geschaffen hat, entsprechen der bei Castelli gezeigten Körperhaltung des Pferdes sehr viel genauer, weisen jedoch meist eine etwas veränderte Kopfhaltung auf³⁵². Die berittenen Pferde auf der Seite fol. 57 recto des *Chicagoer Albums*³⁵³ folgen noch ganz dem Typus der Darstellungen *Officier de chasseurs* von 1812. Eine in Le Havre aufbewahrte, rechts unten mit der Inventarnummer „248“ gekennzeichnete Seite indes zeigt mehrere Studien unberittener Pferde, von denen zwei der Ölskizze von Castelli sehr ähnlich sind: die Studie eines sich aufbäumenden Pferdes links oben und das ungefähr in der Mitte des Blattes dargestellte Roß mit angehobenem linken Vorderlauf³⁵⁴. Géricault selbst scheint diese beiden auf den Typus der Pferde aus der Reihe *Officier de chasseurs* zurückgehende Studien motivisch miteinander kombiniert zu haben und fertigte um 1813/14 eine Bleistiftzeichnung an³⁵⁵, die ihrerseits die Vorlage für das kleine Gemälde *Cheval gris pommelé sellé* abgegeben hat³⁵⁶. Eben dieses Gemälde war es, wie sich herausstellt, nach dem Castelli sein erstes Pferdebild geschaffen hat, denn sowohl mit der Kopfwendung und mit der Körperhaltung seines Pferdes als auch im Hinblick auf die Decke, die es anstelle eines Sattels auf seinem Rücken trägt, schließlich im Hinblick auf die Position der vorderen Beine (des durchgestreckt vom Boden abgestützten rechten Vorderlaufs und des im Kniebereich gewinkelt angehobenen linken Vorderlaufs) entspricht das von Castelli dargestellte Tier dem bei Géricault auf dem Blatt in Orléans und auf dem kleinen Gemälde gezeigten Roß bis ins Detail. Die auf dem Boden bei Castelli sich abzeichnenden, rosa wiedergegebenen Schatten erinnern formal ebenfalls an die mit Bleistift ausgeführten Schattenwürfe auf dem Blatt in Orléans, mehr jedoch an die der kleinen Leinwand *Cheval gris pommelé sellé*. Auch die Schattierung des Pferdes, das bei Castelli von links vorne beschienen wird, scheint von dem zuletzt genannten Ölbild inspiriert zu sein, wobei Castelli allerdings die bei Géricault gezeigten Schatten in ihrem Dunkelwert intensiviert. Dies betrifft das schwarz abgedunkelte Hinterteil des Pferdes ebenso wie seine partiell braun gefärbte Bauchflanke, die Vorderläufe und den oberen Bereich des Halses, der in der Nähe des Kopfes ebenfalls mit schwarzer und brauner Farbe abschattiert wurde. Während die dunklen Bereiche des Hinterteils, der hinteren Bauchflanke und des Halses auch bei Géricault als Schatten definiert wurden, scheinen die Abtönungen der Beine auf eine entsprechende Dunkelfärbung des grauen Fells zurückzuführen zu sein. Bei Castelli hingegen ist das Pferd als schneeweißer Schimmel aufgefaßt, dessen Dunkelfärbung im Bereich der Beine assoziativ als Schatten verstanden wird.

Daß Castelli Géricaults *Cheval gris pommelé sellé* als Vorbild für seine Arbeit nahm, zeigt sich auch an der Gestaltung der Decke auf dem Rücken des Pferdes. Auf dem kleinen Gemälde von Géricault handelt es sich allerdings nicht um eine einfach gemusterte Decke, wie es auf dem Bild Castellis der Fall ist, sondern um eine aufwendig gearbeitete Brokatschabracke mit einem Holzbügel anstelle eines Knaufes sowie einer schmalen (ledernen?) Sitzfläche, um die ein dichtes Fellpolster gelegt wurde³⁵⁷. Anstelle des Knaufs hatte dieser Sitz an sei-

³⁵² Das hier angesprochene Skizzenbuch hat sich im *Art Institute of Chicago* als Fragment erhalten. Es wurde dort dem sog. *Chicagoer Album* einverleibt, das aus einigen Seiten des Skizzenbuchs von 1818-1819 (fol. 1-33 und 62-3) und einigen Blättern des hier in Rede stehenden Skizzenbuchs von 1812-1814 (fol. 34-61) besteht. Weitere Fragmente dieser Skizzenbücher befinden sich in privatem Besitz in Winterthur und in Le Havre. Lorenz E. A. Eitner (1983), a.a.O., S.327, Anm. 6.

³⁵³ Abgebildet in: Lorenz E. A. Eitner (1983), a.a.O., S.44, Fig. 29.

³⁵⁴ Lorenz E. A. Eitner (1983), a.a.O., S. 45, Fig. 30 (*Pferdestudien*, 1813-14, Bleistift auf Papier, 21,3 x 28,8 cm. Slg. P. Vercier, Le Havre).

³⁵⁵ Théodore Géricault, *Dessin d'après le cheval*, um 1913/14, Bleistift auf Papier, 33,5 x 68,5 cm, Orléans, Musée d'Orléans (Inv.-Nr. C 4 545 (377)).

³⁵⁶ Théodore Géricault, *Cheval gris pommelé sellé*, 1814, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 46 x 34 cm, Privatbesitz.

³⁵⁷ Géricault stellte mit dem *Cheval gris* nicht ein beliebiges militärisch genutztes Reitpferd dar, sondern eines der Pferde von Kaiser Napoléon I., der nach seiner Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig in die Verbannung auf Elba geschickt wurde. Die Darstellung des reiterlosen Pferdes war für Géricault eine politische Aussage, deren inhaltliche Bedeutung in der mit Goldbrokat besetzten Untersatteldecke des Pferdes sowie in dem an den Rußlandfeldzug anspielenden Fellpolster ihren sinnbildlichen Ausdruck gefunden hat: Das Pferd wartet auf die Rückkehr seines Reiters, Frankreich auf die Rückkehr seines Kaisers.

ner Vorderseite eine lappenartige Verlängerung, welche unter der vorderen Sattelwulst hindurchgezogen und über dieser zurückgeschlagen wurde, so daß sie mit ihrem rechteckig abgesteppten Ende den vorderen Abschluß des Ledersitzes in seiner Mitte überdeckt. Castelli reduzierte die Darstellung des gepolsterten Sattels mit der untergelegten Brokatschabracke auf drei über einander gelegte, entlang der Wölbung des Pferdeleibes gebogene Rechtecke, die als übereinandergeschichtete Decken gedacht sind, von denen alleine die unterste, bei Géricault mit Goldbrokat besetzt, in Anlehnung an das motivische Vorbild mit gelber Farbe akzentuiert wurde. Anders als Géricault, der sich sowohl auf seinen Vorstudien als auch auf seinen Ölbildern um eine möglichst realistische Wiedergabe der Details bemühte, interessierte sich Castelli für den funktionalen Charakter des Sattels ebenso wenig wie für seine bei Géricault damit verbundenen inhaltliche Zusammenhänge (Anm. 357). Stattdessen war ihm die Rückenbedeckung des Pferdes vor allem ein ästhetisches Anliegen, das ihm die Möglichkeit gab, seine Darstellung sowohl farblich zu akzentuieren als auch formgestalterisch abwechslungsreich zu ergänzen. Die inhaltliche Bedeutung der Ölskizze von Castelli ist im Gegensatz zu der inhaltlichen Bedeutung des kleinen Gemäldes von Géricault, das sich auf die Verbannung Napoléons I. bezieht, eher indifferent.

Géricault dienten die Skizzenbücher als motivischer Vorlagenkatalog für seine Gemälde. Die Bleistiftzeichnung in Orléans wurde nur unwesentlich verändert, als Géricault das darin festgehaltene Motiv 1814 in sein kleines Ölbild umsetzte. Oft studierte er mit seinen Zeichnungen motivische Details, beispielsweise die Fesseln oder die Hufe eines Pferdes in einer bestimmten Haltung, die er möglichst naturgetreu zu erfassen suchte und als Detailstudie an einer beliebigen Stelle des Skizzenblattes spezifizierte. Manchmal wurden einzelne Partien – auf der Bleistiftzeichnung in Orléans beispielsweise der Kopf des Pferdes – besonders präzise ausgearbeitet, während andere Stellen lediglich als grob skizzierte Umrißzeichnung wiedergegeben wurden. Zuweilen probierte Géricault in seinen Skizzen auch verschiedene Kompositionsanlagen aus. Daher beließ er es meist nicht bei einer Darstellung des betreffenden Motivs, sondern variierte er es auf dem selben Blatt verschiedentlich, indem er beispielsweise die Haltung eines Pferdes veränderte, er einzelne Details in vergrößerter Darstellung am Rand wiederholte oder es mit verändertem Blickwinkel ein weiteres Mal wiedergab, beritten oder unberitten, mit leerem Sattel oder gänzlich ohne Reitgeschirr usf. Castelli hingegen begnügte sich auf seiner ölkolorierten Skizze mit der einmaligen Wiedergabe des Pferdes. Keine verschiedene Ansichten und keine Detailstudien ergänzen seine Darstellung, obschon auf der linken Seite des Blattes genügend Platz dafür gewesen wäre. Stattdessen wurde das mit schwarzer Ölkreide zeichnerisch umrissene und anschließend mit schwarzer, brauner und gelber Farbe partiell ausgemalte Pferd mit groben Pinselstrichen hinterfangen, was darauf hindeutet, daß zumindest auf der rechten Bildhälfte, also dort, wo das Pferd zu sehen ist, keine weiteren Motive mehr vorgesehen waren. Es handelt sich bei der vorliegenden Arbeit von Luciano Castelli also nicht um eine Studie im gestrengen Sinne, mit der er – wie etwa Géricault auf seinen Zeichnungen – die motivischen Gegebenheiten des Pferdes analysierte oder mit der er ausprobierte, ob ihm das spätere Werk technisch gelingen würde, sondern es handelt sich um eine Kompositionsskizze, in der er die Haltung des Pferdes festlegte und die Licht-Schatten-Effekte definierte.

Der Hintergrund wirkt bei Castelli trotz des bewegten Farbauftrags wie eine Wand, vor der sich das Pferd aufzurichten scheint und die das bewegte Motiv räumlich nach hinten abschließt. Das Pferd selbst ist, ähnlich wie auf den Studien von Géricault und wie auf seinem kleinformatigen Gemälde, nicht streng von der Seite, sondern schräg von hinten wiedergegeben. Durch wahrnehmungspsychologische Assoziationen hat der Betrachter den Eindruck, nicht nur das Pferd sei schräg von der Seite gesehen, sondern auch die Wand verlief zur Mitte hin schräg ins Bild. Dieser Eindruck wird selbst durch die gerade verlaufende Waagerechte nicht gebrochen, die rechts wie eine Sockelkante wirkt, links hingegen in Verbindung mit den langen Schlagschatten am Boden eher

wie ein freilandschaftlicher Horizont erscheint, und auch nicht dadurch, daß die Farbintensität im Bereich der weiter hinten vermuteten Wandzone (in der Mitte des Bildes) zunimmt. Dort nämlich erscheinen die mit breitem Pinsel ausgeführten, überwiegend bewegungsrhythmisch legitimierten Strukturen in eher kräftigem Magentarot, während sich die Pinselstriche entlang des oberen Bildrandes und hin zur rechten Bildkante, räumlich gesehen also im weiter vorne gelegenen Bereich, durch die Beimischung von reichlich Malmittel zu einem hellen Rosa verändert haben.

Von den Ohren bis zum Schweif blieb hinter dem Rücken des Pferdes ein etwa halbrunder Bereich im Hintergrund farblich ausgespart. Im Zusammenhang mit dem überwiegend weiß belassenen Rücken des Pferdes und seinen dunkel dazu kontrastierenden Schattenpartien an der unteren Bauchseite sowie entlang der Beine und in der Region des Hinterteils scheint es, als würde das Reittier schräg von oben durch einem Lichtkegel getroffen werden, der das Pferd und zugleich ein Teil der dahinter aufragenden Wandfläche ausleuchtet. Diese an ein Bühnenlicht erinnernden Lichtverhältnisse lassen an das Vorführen von Pferden in zirzensischen Manegen oder auf effektiv illuminierten Schaubühnen denken – ähnlich im übrigen, wie auch die Haltung des Pferdes insgesamt nicht natürlichen Ursprungs zu sein scheint, sondern eher an Dressurvorstellungen oder die Übungen eines Pferdeballetts erinnert. Bereits der gerade ausgestreckte rechte Vorderlauf des auf dem kleinen Gemälde von Géricault gezeigten Pferdes deutet darauf hin, daß diese Bewegungshaltung nicht nach einer natürlichen Beobachtung studiert, sondern entweder als Ableitung der Bewegung des im *Offizier der kaiserlichen Gardejäger* gezeigten Rosses erfunden oder tatsächlich beim (militärischen) Dressurreiten beobachtet wurde: In der Dressurreiterei gibt es den Laufschrift der sog. „halben Parade“, bei dem das Pferd mit den Vorderläufen abwechselnd das eine, dann das andere Bein anwinkelt, einen Schritt nach vorne tut und anschließend kräftig mit dem Huf auf die Erde stampft, während das andere Bein kraftvoll durchgestreckt wird. Die Hinterläufe bewegen sich dabei entweder in natürlicher Gangart oder mit leicht gewinkelten Sprunggelenken in tänzelnden Schritten. An eben diesen Bewegungsablauf erinnert die Beinhaltung des Pferdes auf dem kleinformatigen Gemälde von Géricault und entsprechend auf der gleichfalls verhältnismäßig kleinformatigen Skizze von Luciano Castelli.

Die skizzenhafte Gestaltung des Bildes, das kleine Format und die frei gebliebene Fläche in der linken Bildhälfte erweist die Darstellung von Luciano Castelli als eine Studie, mit der er formal-gestalterische Aspekte eher als inhaltliche erprobt zu haben scheint. Ähnlich verhält es sich mit einer Reihe von ebenfalls im Format von 50 x 70 cm ausgeführten, diesmal explizit als Studien (nämlich als *Entwürfe*) bezeichneten Darstellungen, die formatfüllend ein im Profil nach rechts von der Seite gesehenes Pferd wiedergeben (Abb. 1051-1053). Dessen unpräzise Haltung hat so gar nichts mit dem motivischen Pathos der zuvor genannten Darstellung und seiner Vorbilder von Géricault zu tun. Und doch gehen auch diese kleinformatigen Schwarzweißbilder auf eine Serie von grauen oder weißen Pferden zurück, die Géricault um 1813/14 nach seinen Studien in den Stallungen der Kavallerie der kaiserlichen Garde angefertigt hat³⁵⁸. Die Haltung des Kopfes, die Position des langen Schweifes sowie die graziöse Stellung der Beine, ja selbst die Schatten des Pferdes auf den Bildern von Castelli entsprechen ziemlich genau diesen Darstellungen von Géricault, der etwa ein halbes Dutzend solcher teilweise einander zum Verwechseln ähnlicher kleinformatiger Bilder schuf. Eine deutliche motivische Abweichung der Darstellungen von Luciano Castelli gegenüber den Gemälden von Théodore Géricault besteht allerdings darin, daß Castelli das Pferd in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben hat. Während auf den Bildern von Géricault das Pferd im Profil nach links wiedergegeben wurde, ist es auf den Bildern von Castelli im Profil nach rechts zu sehen. Auch stehen die Pferde auf den Bildern von Géricault in einem Stall, der zwar als dunkler Hin-

³⁵⁸ Z. B. Géricaults Gemälde *Cheval Blanc*, um 1813/14, Öl auf Leinwand, 66 x 82 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.

tergrund nur schemenhaft zu erkennen ist, doch die räumliche Umgebung des Pferdes eindeutig definiert, wohingegen die Pferde bei Castelli von gegenständlich indifferent belassenen schwarzen Rhythmen umgeben wurden oder vor gestalterisch ausgespart gebliebenem weißem Hintergrund zu sehen sind.

Gestalterisch blieb Castelli seinen eigenen Stilprinzipien treu. Er skizzierte das Pferd in schmalen schwarzen Umrißlinien und füllte die Binnenbereiche des Tiers partiell gleichfalls mit schwarzer Ölfarbe aus, wobei die Bewegungsrichtungen des Pinsels den Höhlungen und Wölbungen der Körperoberfläche weitgehend folgen. Meist sind es nur die Schatten und die Organe des Gesichtsfelds, der Schweif schließlich, die mit schwarzer Farbe wiedergegeben wurden. Einige Pferde wurden mit weißer Ölfarbe grundiert, so daß die schwarzen Schatten in der Nähe zu den weißen Zonen sich gelegentlich ins Graue lichten und farbgestalterische Übergänge ausbilden, die trotz der heftigen Pinselbewegungen, trotz der teilweise auch direkt mit den Händen ausgeführten Fingermalerei die Plastizität des Pferdes naturgetreu wiedergeben.

Mit seinen kleinformatigen Schwarzweißskizzen bereitete Castelli einige große Arbeiten vor, die sich von dem unmittelbaren Vorbild Géricaults weitgehend entfernt haben (Abb. 1054-1058). Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bestätigt sich, daß Castelli die Arbeiten von Géricault ohne Rücksicht auf deren inhaltliche Implikationen lediglich als motivische Vorlagen benutzte. An Géricault interessierte ihn alleine die Darstellung des Pferdes an sich, nicht aber die weiteren motivischen Details: nicht sein Zaumzeug, nicht seine räumliche Umgebung, nicht seine weiteren motivischen Zusammenhänge. An den Vorlagen von Géricault erprobte Castelli die Statur des Pferdes und die Möglichkeiten seiner gestalterischen Behandlung. Die naturalistischen Darstellungen von Géricault ersetzten Castelli fotografische Bildvorlagen oder das Studium nach der Natur. Zu nichts anderem machte sich Castelli die Pferdebilder von Géricault zunutze.

Die Serien *Weißes Pferd* (Abb. 1054-1056) und *Braunes Pferd* (Abb. 1057 f), die im Anschluß an die Skizzen nach Motiven von Théodore Géricault entstanden sind, erinnern nur noch mit ihrem Titel an die weißen bzw. grauen Pferde von Géricault aus der Zeit um 1813/14, nicht aber in ihrer charakteristischen motivischen Ausschnitthaftigkeit. Zu sehen ist auf diesen Bildern der Oberbau eines Pferdes, das im Dreiviertelprofil von hinten und zugleich in leichter Untersicht wiedergegeben wurde. Alleine das in Abb. 1058 gezeigte *Braune Pferd*, das in seitlicher Ansicht mit bildauswärts gerichtetem Kopf zu sehen ist, weicht von diesem Darstellungstypus ab. Doch auch diese Ansicht hat mit den Bildern von Géricault nichts mehr zu tun, so daß schließlich davon auszugehen ist, daß es jetzt andere, möglicherweise (anonyme?) fotografische Quellen waren, derer sich Castelli als motivische Vorlagen bediente. Die Art der perspektivischen Verkürzung des Kopfes gegenüber dem im unmittelbaren Vordergrund am seitlichen unteren Bildrand vergrößert dargestellten Hinterteil spricht für eine mit moderner Zoomtechnik und Weitwinkelobjektiv aufgenommene fotografische Ablichtung als Bildvorlage.

Anders verhält es sich mit den Arbeiten aus den Serien *Mann mit Pferd* (Abb. 1059-1061) bzw. *Wild Horses* (Abb. 1062), die motivisch auf Géricaults 1817 entstandene Darstellungen vom Start des Barberi-Rennens in Rom zurückgehen³⁵⁹. Géricault selbst war dabei nicht unbeeinflusst von der Skulptur des *Rossebändigers* von Guillaume Coustou d.Ä.³⁶⁰, die ursprünglich für den Park des Schlosses von Marly-le-Roi geschaffen wurde und 1794 auf dem Place de la Concorde in Paris aufgestellt worden ist³⁶¹. 1984 wurde das Original aus konservatori-

³⁵⁹ Z. B. Géricaults Gemälde *La Corse de Barberi* (*Das Rennen der Wildpferde in Rom*), 1817, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 45 x 60 cm, Paris, Musée du Louvre.

³⁶⁰ Guillaume Coustou (d. Ä.), *Cheval de Marly-le-Roi*, 1740-45, Steinskulptur, Paris, Musée National du Louvre (Original) und Place de la Concorde (Kopie).

³⁶¹ Über den Einfluß der Skulptur des Rossebändigers von Coustou auf die Gemälde von Théodore Géricault siehe Wildenstein Institute (Hrsg.), *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné. Tome IV. Le Voyage en Italie*, Paris 1990, S. 72 sowie Lorenz E. A. Eitner, a.a.O. (1983), S.131.

schen Gründen in den Louvre verbracht und auf dem Place de la Concorde durch eine Kopie ersetzt. Obschon Castelli selbst eine kleinformatige Replik des *Rossebändigers* besitzt, gestaltete er seine Darstellungen nicht nach Coustou, sondern nach den Bildern des Barberi-Rennens von Géricault, wie die Beinstellung des Pferdeburschen sowie die Kopfhaltung des sich aufbäumenden Rosses und die Position seiner Hinterläufe deutlich zu erkennen geben.

Géricault, von dem vermutet wird, daß er ebenfalls eine Bronzemiatur der Skulptur von Coustou besessen hat³⁶², stellte den Pferdeburschen und sein ungestüm sich aufbäumendes Pferd beinahe unverändert ins Zentrum seiner kleinformatigen Ölgemälde und Bleistiftzeichnungen, die alle als potentielle Bildvorlagen für Castelli in Frage kommen. Das bekannteste Gemälde von Géricault aus dieser Serie, das im Louvre aufbewahrte *La Corse de Barberi* (Anm. 359), ist als direkte Bildvorlage allerdings eher auszuschließen, da der Pferdebursche dort mit einer grünen Hose bekleidet ist und er ebenso wie das wild sich aufbäumende Pferd eine etwas andere Körperhaltung aufweist als auf den Bildern von Luciano Castelli. Stattdessen diene ihm vermutlich die in Los Angeles aufbewahrte, allerdings ausgesprochen kleinformatig ausgeführte Fassung als motivische Vorlage, die in den Körperhaltungen des Stallburschen und seines Pferdes – von ihren physiognomischen Entsprechungen und den durch Licht und Schatten kenntlich gemachten plastischen Verhältnissen bis hin zu der eigentümlichen Überschneidung des linken Fußes des Männeraktes durch die stauchend vorgeschobene rechte Hinterhand des sprengenden Pferdes – mit dieser Darstellung, die Géricault mit zahlreichen Bleistift- und Kohlezeichnungen vorbereitet hatte, weitgehend übereinstimmen³⁶³.

Die klaren Umrisse, mit denen Castelli seine Darstellungen *Mann mit Pferd* ausführte, deuten darauf hin, daß ihm womöglich nicht nur die in Los Angeles aufbewahrte Ölskizze, sondern überdies die parallel dazu ebenfalls im Umrißlinienstil angefertigten Bleistift- und Kohlezeichnungen Géricaults als Bildvorlage gedient haben. Auf den meisten dieser Zeichnungen sind die Hell-Dunkel-Verhältnisse übereinstimmend mit dem Ölbild angegeben. Andererseits gibt keine der mit weißer Gouache gehöhten Zeichnungen die Verteilung von Licht und Schatten auf dem Leib des Männeraktes und dem des Pferdes so eindrucksvoll wieder wie das Ölbild selbst. Nachdem die monographischen Buchpublikationen und Ausstellungskataloge die Ölskizze von Los Angeles meist neben den dazugehörigen Bleistift- und Kohlezeichnungen abbilden, ist durchaus zu vermuten, daß sich Castelli bei der Ausführung seiner Darstellungen an beidem orientierte: an den Bleistift- und Kohlezeichnungen von Géricault ebenso wie an dem genannten Ölbild.

Jedenfalls hat sich Castelli die Arbeiten von Géricault sehr genau angesehen, als er das Motiv *Mann mit Pferd* behandelte. Dies zeigt sich nicht nur in den charakteristischen Licht-Schatten-Verhältnissen, mit denen der Stallbursche und sein Pferd plastisch hervorgehoben wurden, nicht nur in den exakten körperbaulichen Übereinstimmungen des Rosses und seines Führers mit den Géricaultschen Vorlagen, sondern auch in der Gestaltung des Hintergrunds auf der Darstellung in Abb. 1060, die zunächst beinahe abstrakt anmutet, sich bei genauerem Hinsehen jedoch als überraschend strikte Übernahme der Hintergrundmotive auf der Darstellung in Los Angeles erweist: Der am linken Bildrand hinter den Rücken des Pferdes gesetzte schwarze Pinselschwung entpuppt sich als der Schatten eines bei Géricault an der gleichen Stelle plazierten zweiten Pferdeburschen, der darüber gezeigte braune Pinselschwung als dessen Schultern und die wiederum darüber als leicht ovale, mit schwarzer Farbe nach oben abgeschlossene Rundform als dessen mit schwarzen Haaren bewachsener Kopf. Die mit breitem Pinsel entlang des Hinterkopfes des Pferdes gezogene braune Farbspur weist mit ihrem waagerechten unteren Abschluß

³⁶² Lorenz E. A. Eitner, a.a.O. (1983), S. 338, Anm. 102.

auf die figurenbesetzte Treppe bei Géricault hin und die unterhalb des oberen Bildrands links außen skizzierte Waagerechte auf das bei Géricault am Horizont dargestellte flache Haus. Selbst die oberhalb des Pferdekopfes im weiten Hintergrund auf dem Bild in Los Angeles wiedergegebene dunkle Zypresse fand bei Castelli in der am oberen Bildrand über das Format hinausragenden schwarzen Senkrechten ihre gestalterische Entsprechung. Die weiter rechts unter der oberen Formatgrenze erscheinenden Waagerechten zitieren als rudimentäre Überbleibsel in Negativform den obersten Treppenabsatz der Tempelanlage bei Géricault, das vermeintliche formfarbliche Durcheinander über der rechten Vorderhand des Pferdes erweisen sich als dynamisch bewegte Übertragung des an gleicher Stelle bei Géricault mit wehender Mähne gezeigten Pferdekopfes. Selbst die schwarzen Schatten unter dem Pferd bei Castelli finden auf dem Ölbild von Géricault ihre gleichfalls überwiegend als Schatten definierte, lediglich in einem Fall das ausgestreckte Bein des in seiner Vorwärtsbewegung jäh gebremsten Rosses ersetzende motivische Voraussetzungen.

Auf der Darstellung Abb. 1059 indes verzichtete Castelli auf die Wiedergabe des bei Géricault gezeigten Hintergrunds. Dennoch wirkt dieses Bild mit seiner das Roß und seinen Führer vollständig bedeckenden Farbgebung sehr viel malerischer als das lediglich partiell mit Farbe bedeckte Bild Abb. 1060. In beiden Fällen konzentrierte sich Castelli – mit Ausnahme der oben genannten, ohne Kenntnis der von Géricault stammenden Bildvorlage kaum gegenständlich zu identifizierenden, sondern als abstrakte Pinselrhythmen erscheinenden Andeutungen im Hintergrund des Bildes Abb. 1060 – im Vergleich zu den *Barberi*-Bildern ausschließlich auf den Stallburschen und sein Pferd. Selbst dieses aus einer Reihe von Rossen, die vor der Kulisse antiker römischer Architektur scheinbar ungeordnet über den Corso jagen, durch junge Männer in antiker Nacktheit teils angetrieben, teils mit aller Kraft in ihrem ungestümen Vorwärtsdrängen gebremst werden, als Bildgegenstand isolierte Motiv, das bereits bei Géricault durch geschickte Lichtregie optisch hervorgehoben wurde, wird auf den Bildern von Castelli durch die seitlichen Formatgrenzen überschritten. Links trifft das Pferd mit seinem Hinterteil an den Rand des Bildes, rechts ragt es mit seiner rechten Vorderhand über die Formatgrenze hinaus. Auch der Rossebändiger reicht mit seinem nach vorne abgestützten rechten Bein über den rechten Bildrand hinweg. Die linke, bei Géricault zum Bremsen ausgestreckte Vorderhand des Pferdes scheint auf den Bildern von Castelli zu fehlen. Auf der Darstellung Abb. 1060 ist sie immerhin noch als diagonaler schwarzer Schatten zu sehen, während sie auf der Darstellung Abb. 1059 gänzlich ausgespart geblieben ist. Dennoch wird das Fehlen der linken Vorderhand des Pferdes nicht als Makel empfunden, denn der Betrachter wähnt sie in motivischer Überschneidung hinter dem ausgestreckten rechten Schenkel des Pferdeburshen.

Auf den ersten Blick wirken die Darstellungen *Mann mit Pferd* wie nach einem antiken Vorbild ausgeführt, was für Castelli, der sich bis dahin bestenfalls figurentypologisch, kaum jedoch in dezidiert motivischer Direktheit mit der Antike beschäftigt hatte, eher untypisch ist. Allerdings überrascht dieser erste Eindruck nicht, wenn man sich in Erinnerung ruft, daß Géricault die Motive des *Barberi*-Rennens während seines Aufenthalts in Italien entdeckte, wo er eine Vielzahl damals für römisch gehaltener, heute meist als Kopien griechischer Skulpturen nachgewiesener antiker Werke studierte und nach dem Vorbild von John Flaxman danach strebte, seinen Motiven ein antikisches Aussehen zu verleihen³⁶⁴. Bereits Coustou, dessen Rossebändiger Géricault als motivische Vorlage benutzt hat, ließ sich bei seinen Plastiken von antiken Skulpturen und von Darstellungen der italienischen Renaissance anregen, so daß ein Einfluß der Antike auf die von Castelli geschaffenen Bilder aus der Reihe *Mann mit Pferd* zwar nur indirekt (nämlich auf dem Umweg von Géricault über Coustou und von dort

³⁶³ Théodore Géricault, *Pferderennen in Rom*, 1817, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, ca. 20 x 29 cm, Los Angeles, Paul Getty Museum.

über die Renaissance bis in die römisch kopierte griechische Antike), aber doch schlüssig zurück zu verfolgen ist.

Die 1992 entstandene Darstellung Abb. 1061 wirkt – obschon motivisch dem gleichen Vorbild Géricaults entnommen – nicht mehr gar so klassizistisch, sondern scheint eher vom Geist der französischen Romantik inspiriert zu sein, als deren Hauptvertreter neben Delacroix gerade auch Théodore Géricault mit seinen überwiegend jedoch erst nach dessen Italienaufenthalt entstandenen Werken angesehen wird. Bei dieser Darstellung übertrug Castelli das im verlorenen Profil gezeigte Motiv des nackten Mannes, der das panisch sich aufbäumende Roß zu bändigen versucht, vom Hoch- ins Querformat. Zudem ließ er die Beine des Pferdes und die seines Bändigers vom unteren Bildrand überschneiden und hinterfing er dieses ausschnitthaft wiedergegebene Motiv mit skizzenhaft angedeuteten weiteren Rossen und Pferdeburchen, deren Aufgabe beides gewesen ist: die Rosse aufzuheizen und sie zugleich so lange im Zaum zu halten, bis der Start des Rennens freigegeben war.

Das Barberi-Rennen war ein Wettrennen unberittener Pferde, die von nebenher laufenden Männern gelenkt wurden. Nicht selten geriet die wild durch die Straßen jagende Horde ihren Antreibern außer Kontrolle, was Castelli durch das tumultuarische Durcheinander bildlich zum Ausdruck brachte. Immer wieder kam es dabei zu schweren Unfällen mit Toten und Verletzten. Am Barberi-Rennen als Antreiber teilzunehmen galt in Rom als Mutprobe und als Geschicklichkeitsbeweis. So war der *Corso de Barberi* ein wildes Spektakel, das auch für das Publikum nicht ganz ungefährlich war. Géricault schilderte auf seiner Darstellung in der Paul Getty Collection den Beginn dieses Rennens als chaotisches Durcheinander, bei dem die ohnehin schon nervös gewordenen Pferde, um einen möglichst günstigen Start hinzulegen, durch ihre Antreiber zusätzlich in Rage gebracht werden. Auf der kleinen Ölskizze wurden nur das Pferd im Vordergrund und sein Antreiber komplett ausgeführt. Während die übrigen Rosse und ihre Führer als schemenhafte Schatten im Halbdunkel verschwimmen, wurden das sprengende Pferd und sein Antreiber im Vordergrund in vollem Licht wiedergegeben. Alle anderen Figuren wurden lediglich skizzenhaft umrissen und in ihren Binnenbereichen in summarischer Stilisierung mit dunklen Farben ausgefüllt. Die zuhinterst gezeigten Pferde und ihre Antreiber sind gar nur noch als dunkle Konturen zu erkennen, aus deren Masse hier ein Pferdekopf, dort ein zum Hieb ausholender Menschenarm herausragt. Das Prinzip der gestaffelten Motivgenauigkeit hat Castelli auf seiner Darstellung von Géricault übernommen, wobei er die weiter hinten befindlichen Pferde und ihre Führer in starker gestalterischer Stilisierung wiedergegeben hat. So machte Castelli, ohne sich ansonsten auf die Stilsprache von Géricault zu beziehen, sich dessen Darstellungsprinzip der im Vordergrund gegebenen Detailgenauigkeit bei gleichzeitig nach hinten sich zunehmend verschattender Gegenständlichkeit in gesteigerter Machart zu eigen.

Hinter dem Rücken des Pferdes erkennt man links schemenhaft den nackten Oberkörper einer zweiten, in ihrer Körperhaltung dem vorderen Pferdeburchen entsprechenden Figur, wie sie an der gleichen Stelle auch auf der Ölskizze von Géricault zu sehen ist. Rechts neben dem Ellbogen des jungen Mannes und hinter dem nach oben gerichteten rechten Vorderlauf des Pferdes sieht man ferner den Oberkörper einer im Profil gezeigten, in Richtung des rechten Bildrandes nach vorne strebenden Figur und das Haupt des von ihr geführten Pferdes, die ebenfalls auf dem Gemälde in Los Angeles an gleicher Stelle wiedergegeben wurden. Abermals zeigt sich, wie detailgenau sich Castelli an die motivischen Vorgaben der Bildvorlage gehalten hat – und dies, obschon er das Ursprungsmotiv gestalterisch deutlich anders umsetzte als Géricault. Dabei zeichnete Castelli als geschlossenen Umriß zunächst die Konturen der vorderen Gruppe des Rossebändigers und seines Pferdes mit schwarzer Ölkreide. In diese Umrißlinienseichnung wurden die wichtigsten binnengliedernden Elemente des Gesichts und des

³⁶⁴ Lorenz E. A. Eitner, a.a.O. (1983), S.124 ff.

Leibes sowohl des Pferdes als auch seines Antreibers eingezeichnet. Die Umriss der Figuren und ihrer Pferde in der zweiten Reihe hingegen wurden nur noch summarisch skizziert, teilweise gar unter der Auslassung größerer Partien – wie etwa des oberen und hinteren Kopfes der Figur am linken Bildrand – und unter Mißachtung der im Vordergrund angedeuteten körperbaulichen wie organischen Details – etwa das Fehlen der Ohren des Pferdes am rechten Bildrand –, so daß sich schließlich die beiden im Hintergrund gezeigten Rosse und ihre Führer in einem verunklärten Durcheinander von expressiv dahingeworfenen Linien und Pinselstrukturen verlieren. Anschließend wurden das Pferd und der Mann im Vordergrund partiell mit stark verdünnter grauer Ölfarbe ausgemalt, wobei Castelli die Pinselbewegungen an den plastischen Formen ihrer Leiber ausrichtete. Auch die Pferdebur-schen des Hintergrunds sowie – sehr sparsam – der am rechten Bildrand gezeigte Pferdekopf erfuhren eine solche partielle Dunkelfärbung, während das Pferd am linken Bildrand lediglich hinter seinem rechten Ohr und jenseits des Umrisses seines Hinterkopfs bzw. Genickgrades mit dieser grauen Farbe markiert wurde. Dieses Grau unterscheidet sich übrigens von dem durch die Mischung von Weiß und Schwarz im Vordergrund manchmal sich ergebenden Grau dadurch, daß er leicht ins Beige überspielt – ein Effekt der zustande kam, indem Castelli das Bild nicht auf einer weiß grundierten Leinwand ausführte, sondern auf ungrundiertem Nessel, der in einem lichten Beige erscheint und durch die schwarze, infolge der starken Verdünnung mit reichlich Malmittel zu einem transparenten Grau gelichtete Ölfarbe hindurchschimmert.

Nach der partiellen Graufärbung markierte Castelli mit schwarzer Ölfarbe die bereits durch die Vorzeichnung mit quer geführter Kreide teilweise flächig vorbereiteten Schatten des Pferdes und seines Führers im Vordergrund des Bildes. Auch wiederholte er mit halbtrocken geführtem Pinsel einige Teile der Umrißlinien der beiden Figuren des Hintergrunds und ihrer Pferde, was deren gegenständliche Identifizierbarkeit manchmal erleichtert (etwa die Erkennbarkeit der hinteren Figur am linken Bildrand oder des Pferdekopfes am rechten Bildrand), manchmal aber auch erschwert (beispielsweise der Umriß des sowohl von seinem Führer als auch vom vorderen Roß motivisch überschrittenen Pferdes am linken Bildrand). Zusätzlich verunklärten einige wie Pentimenti von der Vorzeichnung abweichende Pinsellinien die motivischen Verhältnisse des Hintergrunds, so daß diese Region als motivisch weniger bedeutsame Randerscheinung wahrgenommen wird, deren gegenständliche Details von untergeordneter Bedeutung sind.

Anstelle antiker Architekturzitate, die auf dem kleinen Gemälde von Géricault in der Sammlung Getty die Szene kulissenartig hinterfangen, verteilte Castelli im oberen Bildbereich unterhalb und entlang des oberen Bildrandes einige überwiegend horizontal ausgerichtete, expressiv geschwungene schwarze Pinselrhythmen über die ansonsten motivisch frei gebliebene Fläche, die daher wie ein wolkenverhangener Himmel erscheint. Auch diese Rhythmen wurden mit halbtrockenem Pinsel in schwarzer Ölfarbe ausgeführt und überlagern am oberen Bildrand einige auf der linken Bildhälfte wie angeschnittene Regenwolken erscheinende, mit breiterem Pinsel aufgetragene Graufärbungen. Abschließend wurde der Himmel mit breiten Pinseln in gleichfalls linearen Bewegungen zwischen den schwarzen Wolkenlinien sowie den Umrissen der Pferde und des Wolkenhimmels mit Weiß gelichtet. Lediglich am linken oberen Bildrand verdichten sich die weißen Linienstrukturen zu rundlich geformten, amorphen Kleinflächen, die an sommerliche Schönwetterwolken erinnern. Nicht nur der Himmel, auch der Vordergrund wurde abschließend mit weißer Farbe gehöhnt, d.h. alle plastisch hervortretenden, daher stärker vom Licht beschienenen Partien der Oberflächen sowohl des Pferdes als auch des Stallburschen in weiten Teilen flächendeckend mit weißer Farbe ausgemalt. Zuweilen vermischte sich die weiße Ölfarbe mit dem noch nicht vollends getrockneten Schwarz zu einem lichten Grau, das den harten Hell-Dunkel-Kontrast, welcher den Vordergrund charakterisiert, in seiner brachialen Wirkung etwas mildert. Von dieser Weißhöhung, wie sie im Bereich

des Himmels und im Vordergrund zum Einsatz gelangte, blieb der Hintergrund indes weitgehend ausgespart. Alleine das rechte Schulterblatt der am linken Bildrand im Hintergrund gezeigten Rückenfigur und links neben deren Hinterkopf sowie innerhalb jener durch zwei grau-schwarze Pinsellinien umgrenzten Kleinfläche im Nacken des Pferdes, sind ebenfalls weiße Pinselspuren zu erkennen, die zwar gleichermaßen als Weißhöhlungen gedacht waren, tatsächlich jedoch aufgrund des dünnflüssig erfolgten Farbauftrags schwächer wirken als im Bereich des Himmels und des Vordergrunds.

Anders, als auf den früheren Bildern, wurden das sich aufbäumende Pferd und sein Führer jetzt nicht mehr vor motivisch leer gebliebenem Hintergrund dargestellt, sondern in einen thematisch begründeten Handlungszusammenhang eingebunden. Blieben die früheren Darstellungen inhaltlich eher indifferent, was ihnen den Charakter einer antikisch inspirierten Studie verlieh, so sieht man jetzt in dem Pferdeburshen einen von vielen jungen Männern, die ihre wild gewordenen Rosse unter Kontrolle zu bekommen versuchen. Der Vergleich mit den Darstellungen von Géricault macht deutlich, daß die bei Castelli geschilderte Szene jenen spannungsgeladenen Augenblick kurz vor dem Start des Rennens bezeichnet, also jenen Moment, in dem die Pferde und ihre Antreiber ebenso wie die Zuschauer fiebernd darauf warten, daß das Startsignal gegeben wird. Allerdings verzichtete Castelli auf die bei Géricault durch das Zitat antiker Architekturfragmente erfolgte Anspielung auf die Stadt Rom als Ort des Geschehens. Stattdessen verlagerte er seine Darstellung mit den Wolken am oberen Bildrand ins freie Land. Auch verengte Castelli den Ausschnitt der turbulenten Szene noch stärker, als es Géricault bereits getan hat, und rückte sie somit räumlich näher an den Betrachter heran. Die bei Géricault bühnenartig aufgebaute Szene mit ihrem fast leeren, hell ausgeleuchteten Vordergrund, dem nach hinten zunehmend verschatteten Mittelgrund als eigentlichem Handlungsraum und schließlich der architektonisch besetzten Hintergrundkulisse wurde bei Castelli, der ansonsten selbst zu einem ganz ähnlichen Bildaufbau neigte, zu einer eng gefaßten und von den Bildrändern stark überschrittenen Komposition verdichtet. Auf den Darstellungen von Géricault beobachtet man aus sicherer Entfernung und leicht erhöhter Position den Start des Rennens, während man sich bei Castelli inmitten des Geschehens zu befinden scheint. Der wirkungspsychologische Effekt dieser ikonographischen Modifikationen gegenüber dem Ursprungswerk ist enorm. Statt sich in der Rolle eines passiven Zuschauers zu sehen, begreift sich der Betrachter jetzt als unmittelbar am Bildgeschehen beteiligter Akteur. Gleich, ob er sich dabei als Rennteilnehmer sieht oder in der Rolle eines den Corso flankierenden Zuschauers: Die Involviertheit des Betrachters in das Geschehen hat sich bei Castelli gegenüber den Bildern von Géricault deutlich erhöht.

Die im gleichen Stil ausgeführte Darstellung *Wild Horses* (Abb. 1062) variiert eine motivisch etwas anders aufgefaßte, gleichermaßen den Start des Barberi-Rennens in Rom darstellende Ölskizze von Géricault, die sich im Musée des Beaux-Arts in Lille befindet und ebenfalls durch eine Reihe von Feder-, Bleistift- und Kohlezeichnungen vorbereitet wurde³⁶⁵. Auch dieses Bild führte Castelli auf ungründiger Nesselwand aus, auch dieses Bild bereitete er mit einer Zeichnung in schwarzer Ölkreide vor und auch hier kolorierte er die Pferde und ihre diesmal bekleidet wiedergegebenen Burshen mit transparent schimmernder grauer Ölfarbe, die mit Schwarz abgeschattiert bzw. mit weißer Ölfarbe aufgehellt wurde. Auch dieses Bild zeigt einen stärker verengten Ausschnitt als das entsprechende Gemälde von Géricault und auch hier findet durch die Konzentration des Lichts auf die Mitte des Bildes, ferner durch die nach hinten abnehmende motivische Erkennbarkeit sowie durch den näher an das Hauptmotiv herangeführten Betrachterstandpunkt eine Fokussierung statt, die dem Betrachter das Gefühl vermittelt, sich inmitten des tumultuarisch aufgewühlten Geschehens zu befinden. Das dramatische Hell-

³⁶⁵ Théodore Géricault, *Pferderennen in Rom*, 1817, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 45,1 x 60 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts.

dunkel, die Enge des Bildausschnitts, die heftig bewegte Pinselführung dabei und die lapidare Skizzenhaftigkeit tragen zusätzlich zu einer Steigerung des expressiven Ausdrucks der spannungsgeladenen Szene bei.

Eine stilistische Annäherung an die Darstellungen Géricaults lag Castelli fern. Lediglich die Inszenierung des Lichts, nämlich die Beleuchtung der bei Géricault in der Mitte seiner Bilder gezeigten, bei Castelli hingegen in den Vordergrund gerückten Hauptszene, hat er ziemlich genau von seinem Vorbild übernommen. Farbkompositorische Ursprungsgegebenheiten indes, der Detailrealismus oder die disziplinierte Pinselführung Géricaults hat Castelli nicht adaptiert. Sein größtes Interesse galt den Umrissen des im Vordergrund gezeigten Hauptmotivs und den bei Géricault gefundenen Hell-Dunkel-Verhältnissen, die er allerdings radikal intensiviert und in seine eigene, dynamisch bewegte Pinselhandschrift übertrug. Erst die letzten Darstellungen, die Castelli nach dem Vorbild von Géricault anfertigte, nämlich die beiden 1992 auf Leinwand ausgeführten Gemälde *Mazeppa* Abb. 1063 und Abb. 1064, lehnen sich im Malstil etwas stärker an das Original an und entwickeln dabei eine ganz eigene, von den übrigen Arbeiten Castellis abweichende Bildsprache.

Das Thema der Mazeppa-Bilder geht auf die Titelfigur einer 1819 von Lord Byron verfaßten Verserzählung zurück, die nach der Überlieferung einer wahren Geschichte aus Voltaires Epos *Karl XII* entstanden ist. In der Fassung von Lord Byron handelt es sich dabei um die Geschichte eines Pagen des polnischen Fürsten Kasimir, der verdächtigt wurde, sich der Tochter seines Herren in unehrenhafter Absicht genähert zu haben. Zur Strafe wurde dieser Page, Mazeppa, auf ein wildes Pferd gebunden und in die Wildnis getrieben, auf das er dort umkomme. Doch das Pferd stürzte unterwegs und kam nicht mehr weiter. Aasgeier umkreisten das verendende Tier und den noch immer daran festgebundenen Mazeppa, der gleichermaßen mit dem Tode rang. Durch ihr wildes und gieriges Gekreische erregten die Vögel die Aufmerksamkeit eines jungen Kosakenmädchens, das den Verletzten von seinen Fessel befreite und so vor dem sicheren Tod bewahrte³⁶⁶. Voltaire hingegen schilderte die Geschichte des Mazeppa etwas anders: Dort handelt es sich um die Jugenderinnerung eines polnischen Aristokraten, der unter dem Schwedischen König Karl XII diente und sich mit der Gemahlin eines hohen polnischen Adligen eingelassen hat. Zur Strafe für den begangenen Ehebruch wurde Mazeppa auf den Rücken eines Pferdes festgebunden, das aus der Ukraine stammte und von dem man hoffte, daß es Mazeppa dorthin verschleppen würde, wenn man es mit einem kräftigen Hieb davonjagt. So geschah es, und als Mazeppa halbtot vor Müdigkeit und Hunger in der Ukraine ankam, wurde er von einheimischen Kosaken aufgegriffen, denen er sich zum Kampf gegen die Tartaren angeschlossen hat. Sein Mut und seine Tapferkeit ließen Mazeppa schnell berühmt werden, so daß er vom Zaren zu guter Letzt zum Prinzen der Ukraine ernannt wurde³⁶⁷.

Die Verse des Lord Byron lieferten den Stoff für eine Vielzahl von Gemälden. Insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und unter den Malern der französischen Romantik erfreute sich dieses Thema größter Beliebtheit. Ähnlich wie in der Geschichte des Orpheus, sahen die Künstler dieser Zeit in der Geschichte des Mazeppa zugleich ihr eigenes Los thematisiert: das Schicksal einer von der Gesellschaft angefeindeten Existenz, die einer rauen Wirklichkeit ausgesetzt ist und für ihre (künstlerischen) Ideale schreckliche Qualen über sich ergehen lassen muß. Gegen Mitte der 20er Jahre, also kurz nachdem Géricault an den Folgen seiner Reitunfälle verstorben war, erreichte die Identifikation der zeitgenössischen Künstler mit der literarischen Figur des Mazeppa ihren Höhepunkt³⁶⁸. Einer der ersten, vielleicht sogar der erste Maler überhaupt, der sich mit dem Ma-

³⁶⁶ George Gordon Byron, *Mazeppa, a poem*, London 1819.

³⁶⁷ Voltaire, *Histoire de Charles XII, Roi de Suède*, Paris 1731, S. 196.

³⁶⁸ Henning Bock, *Bildthemen der französischen Romantik*, in: Ausstellungskatalog *Eugène Delacroix. 1798-1863*, Kunsthalle Bremen 1964 (2), S.255-301.

zeppa-Stoff beschäftigt hat, war Théodore Géricault³⁶⁹. Im Frühjahr 1823 erschienen die Werke von Lord Byron erstmals in französischer Übersetzung. Die Ausgabe wurde von dem englischen Grafiker Richard Westall und dem Historienmaler Thomas Stothard illustriert und lieferte mit ihren Abbildungen Géricault die Anregung für die in Öl angefertigte Skizze und eine danach entstandene Lithographie³⁷⁰.

Auf seinen Bildern schilderte Géricault das von Lord Byron in den Fersen XV, 1-4 beschriebene Ende der nächtlichen Hetze durch unwegsame Wald- und Flußlandschaften. Dabei schuf er ein Sinnbild des Scheiterns des Menschen im Kampf mit der Natur. In seinen jungen Jahren hatte Géricault mit seinen Darstellungen heldenhafter Offiziere auf stolz sich aufbäumenden Rossen diesem Kampf noch einen ruhmreichen Ausgang bescheinigt. Auch auf seinen 1817 geschaffenen Bildern nach Motiven des Barberi-Rennens verlieh er dieser Auseinandersetzung einen kraftvollen und siegesgewissen Ausdruck. Jetzt aber, 1823, wenige Monate vor seinem Tod, fühlte sich Géricault eins mit dem Opfer gesellschaftlicher Anfeindungen und dem durch die Natur geschundenen Mazeppa. Die Seelenverwandtschaft, die Géricault zwischen sich und Mazeppa gefunden hat, war der eigentliche Anlaß seiner Beschäftigung mit diesem Thema.

Castelli wählte als Vorbild für seine Darstellungen nicht die hochformatige Ölskizze von Géricault, die sich heute in Pariser Privatbesitz befindet³⁷¹, sondern eine querformatige, das gleiche Motiv mit erweitertem landschaftlichem Ausschnitt in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergebende Lithographie³⁷². Dabei fällt auf, daß sich Castelli sehr genau an die von ihm gewählte Vorlage gehalten hat – nicht nur was die Darstellung des Pferdes und seines unfreiwilligen Reiters angeht, sondern auch im Hinblick auf die umgebende Landschaft –, so daß jetzt erstmals im Œuvre von Castelli tatsächlich von einer Kopie des Vorbilds die Rede sein kann, die sogar so weit geht, daß Castelli seine eigenen stilistischen Merkmale zugunsten einer am Ursprungsmotiv orientierten Gestaltungsart aufgegeben hat. Der einzige motivische Unterschied der Gemälde von Castelli im Vergleich zur Lithographie von Géricault besteht darin, daß Castelli auch diesmal den Bildausschnitt etwas enger gefaßt hat. Allerdings wählte er ihn nicht so eng, wie es der französische Maler auf seinem Gemälde tat. Hinzu kommt, daß Castelli durch die Verkleinerung des Bildausschnitts auf die Darstellung der bei Géricault gezeigten spärlichen Vegetation verzichtete, er die Eindeutigkeit des Motivs also gewissermaßen verunklärte, und zugleich den Betrachter so, als befände er sich in unmittelbarer Umgebung zu jenem Ufer, welches das abgekämpfte Pferd auf seinen Irrwegen zu erklimmen versucht, näher an das Geschehen heranrückte.

Die eingangs mit schwarzer Ölkreide ausgeführte Umrißzeichnung wurde von Castelli auf beiden Mazeppa-Bildern beinahe vollständig ausgemalt, so daß sie von den dünnflüssig aufgetragenen Ölfarben fast immer überdeckt wurde und nur noch als vager Schimmer unter den transparenten Farbschichten hervorscheint. Dabei erfolgte der Farbauftrag so zart, daß er beinahe wie die Lasuren eines in mehreren Schichten ausgeführten Aquarellbildes wirkt. Besonders das Gemälde Abb. 1063 erinnert in der Transparenz seiner Farben und mit den bisweilen wie ausgewaschen erscheinenden Partien insbesondere im Bereich des Hintergrunds und des unteren Bildrandes stark an die Technik der Aquarellmalerei. Tatsächlich war diese Assoziation von Castelli durchaus

³⁶⁹ Einige weitere Künstler, die sich in der Nachfolge von Géricault und gewiß auch in dessen Angedenken jenem Themenkreis des Mazeppa widmeten, waren u.a. 1926 Emile Jean Horace Vernet (1789-1863), der Sohn von Géricaults Lehrer Carle Vernet, ebenfalls 1826 Eugène Delacroix (1798-1863), 1827 und 1830 Louis Boulanger (1807-1867) sowie 1851 Théodore Chassériau (1819-1856), wobei sich all diese Künstler bei ihren Darstellungen ziemlich genau an die literarische Vorlage von Lord Byron gehalten haben. Boulanger schilderte die Fesselung des Mazeppa auf den Rücken des wild sich aufbäumenden Pferdes und den mit seinem Pferd gestürzten Mazeppa, über dem bereits die Aasgeier kreisen; Chassériau zeigte die Auffindung des Mazeppa durch das Kosakenmädchen; Vernet stellte den nackten Mazeppa auf dem Rücken des wilden Rosses in der Wildnis dar. Vertiefend hierzu siehe Henning Bock, a.a.O., S.265.

³⁷⁰ Lorenz E. A. Eitner (1983), a.a.O., S.260.

³⁷¹ Théodore Géricault, *Mazeppa*, 1823, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 28,5 x 21,5 cm, Paris, Privatbesitz.

³⁷² Théodore Géricault, *Mazeppa*, 1823, Lithographie, 29 x 42 cm.

beabsichtigt, der dem bei Géricault überwiegend aus illustrativen Gründen gezeigten Wasser auf seinen Bildern eine zentrale Bedeutung beigemessen hat. Beinahe scheint es, als würde das Pferd bei Castelli nicht dem Wasser entsteigen, um auf dem Festland sicheren Halt zu finden, sondern als würde es über eine schlagende Welle springen, um nachher erneut im Wasser zu landen. Die Verwendung unterschiedlich heller blauer Töne für das Pferd wie für den gesamten Hintergrund des Bildes Abb. 1064 scheint diese von der literarischen Vorlage und den Illustrationen Géricaults abweichende Interpretation zu bestätigen. Aus dem Ritt durch finstere Wälder und reißende Flüsse wurde bei Castelli ein Ritt über die Meere.

Koloristisch erinnern die *Mazeppa*-Bilder von Castelli an seine Aquarelle aus den 70er Jahren, die er vorzugsweise in den Farben Rosa und Hellblau ausgeführt hat (z. B. Abb. 21, Abb. 23, Abb. 49 oder etwa die Serie Abb. 84 ff). Ergänzt wurden diese Töne jetzt durch ein dunkles Braun, mit der Castelli im einen Fall das Inkarnat des Mazeppa (Abb. 1064), im anderen Fall das Pferd wiedergab (Abb. 1063). Bereits seit Ende der 80er Jahre hatte Castelli braune Töne immer häufiger verwendet, während sie auf seinen früheren Arbeiten fast nie zum Einsatz gelangten. Der Farbauftrag erfolgte auf den beiden *Mazeppa*-Bildern oft so dünnflüssig, daß die mit reichlich Malmittel verdünnte Ölfarbe sofort in das Gewebe der ungrundierten Nesselleinwand eingedrungen ist, ohne dabei die Spuren des Pinsels erkennbar stehen zu lassen. Dies trifft insbesondere auf die Gestaltung der Hintergründe zu, die in ihrer nassen Ausführung wie ein verschwommener Farbnebel erscheinen und lediglich durch einige wenige, mit weniger Malmittel vermischt aufgetragene Pinselrhythmen akzentuiert wurden. Die Verteilung von Hell und Dunkel folgt dabei ziemlich genau der Hell-Dunkel-Verteilung auf dem Gemälde von Géricault (Anm. 371). Auch die Bewegung des Pinsels ist in Anlehnung an das künstlerische Vorbild eher verhalten ausgefallen und bei weitem nicht so eruptiv, wie man es ansonsten von Castelli kennt.

Die gestalterische Behandlung des Pferdes und des mit seinem Rücken daran festgebundenen Mazeppa erfolgte gegenüber dem gegenständlich nur vage angedeuteten Hintergrund sehr viel konkreter. Zwar wurden die Lokalfarben gleichfalls dünnflüssig auf die Leinwand gebracht, doch hatte Castelli die Konturen des Pferdes und der daran gefesselten Figur bereits zu Beginn mit schwarzer Ölkreide scharf umrissen, wodurch die gegenständliche Eindeutigkeit des Motivs von Anfang an gegeben war. Zudem wurden die Lokalfarben des Pferdes und seines gefesselten Reiters an den schattigen Partien mit einer dunklen Farbe unterlegt (mit Blau in Abb. 1063, mit Grau in Abb. 1064) und an hellen Stellen teilweise mit weißer Farbe grundiert, so daß sich ein plastisch wirkendes Wechselspiel von Hell und Dunkel ergeben hat, das gestalterisch mit dieser traditionellen Technik der Schichtenmalerei vorbereitet wurde. Nachdem die Lokalfarben des Pferdes und der Figur aufgetragen waren, wurden die dunklen Stellen zusätzlich mit dunkelblauer oder dunkelbrauner (je nach Lokalkolorit) und schwarzer Farbe nachbehandelt und die helleren Stellen überdies mit Weiß nach Art der beiden vorher entstandenen Bilder *Mann mit Pferd* (Abb. 1061) und *Wild Horses* (Abb. 1062), nach Art einer mit Weiß gehöhten Tuschezeichnung mithin, aufgehellt. Die Technik der lasierenden Schichtenmalerei mit abschließender Schattenbetonung und Weißhöhung zeugt davon, daß sich Castelli auf seinen *Mazeppa*-Bildern sehr darum mühte, dem gestalterischen Charakter nicht des Gemäldes von Géricault, wohl aber seiner lithographischen Ausführung dieses Themas möglichst nahe zu kommen. Im Gegensatz zu hartkantigen Radierungen oder gestochen scharfen Stahldrucken zeichnet sich die mit weichen Kreiden auf feinkörniger Solnhofer Kalksteinplatte ausgeführte Zeichnung der Lithographie durch eine Weichheit der Linie und durch feinporige Farbflächen aus. An diese Eigenschaften knüpfte Castelli an, als er das bei Géricault gefundene Motiv in seine Bildwelt aufgenommen hat – daher diese für Castelli eher außergewöhnliche Malweise.

Farblich orientierte sich Castelli grob an dem Gemälde von Géricault. Im einen Fall war es das dunkle Braun des Pferdes, das er von dem 1823 geschaffenen Gemälde übernommen hat (Abb. 1063), im anderen Fall war es lediglich das Inkarnat des Mazeppa, bei dem sich Castelli an den braunen Valeurs des französischen Malers orientierte (Abb. 1064). Géricault schilderte die Szene des Pferdes, das soeben das Flußufer erreicht, in der wolkenverhangenen Dämmerung nach einer naßkalten Sturmnacht. Das „eiskalte“ Blau, in das Castelli seine Darstellung Abb. 1064 tauchte, ist gewissermaßen eine Reminiszenz an die atmosphärische Stimmung auf dem Gemälde von Géricault. Lediglich die Figur des Mazeppa wurde von Castelli mit warmen Brauntönen wiedergegeben. In der naßkalten Umgebung zieht der gefesselte Reiter mit seinem warm schimmernden Inkarnat alle Sympathie des Betrachters auf sich. Anders das Gemälde Abb. 1063. Dort wurde der Himmel in ein feuriges, teilweise mit gelber Farbe unterlegtes Rot getaucht, das den Rettung verheißenden Morgen signalisiert, während die Wasserfläche, die das Pferd mit stobenden Sprüngen durchmißt, als Hinweis auf die naßkalte Nacht, die es mit dem Gemarterten auf seinem Rücken durchleben mußte, in kühlem Blau erscheint. Diesmal ist es das Pferd, das mit brauner Farbe in warmen Tönen wiedergegeben wurde, während Mazeppa selbst in jenem Magenta zu sehen ist, dessen gleichfalls „kühler“ Charakter den Gefesselten durchgefroren erscheinen läßt.

Mit seinen Variationen über das von Géricault illustrierte Motiv des matt sich an das Ufer eines Flusses schleppenden Pferdes und dem auf seinen Rücken gefesselten ohnmächtigen Mazeppa beendete Castelli die Serie jener auf Vorlagen von Théodore Géricault zurückgehenden Darstellungen und zugleich auch seine Reihe von Pferdebildern. Seine *Mazeppa*-Bilder waren für Castelli inhaltliche Beschäftigung mit dem romantischen Stoff und Hommage an Géricault zugleich, der den größten Teil seines künstlerischen Schaffens der Darstellung von Pferden gewidmet hat. Dabei verstand Géricault dieses Thema als inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Konflikt zwischen dem menschlichen Willen und den Urkräften der Natur³⁷³. Auf den Darstellungen vom Start des Barberi-Rennens sowie auf anderen Pferdebildern von Géricault spielte dieser inhaltliche Aspekt ebenfalls eine wichtige Rolle. Auch Luciano Castelli behandelte auf seinen Bildern verschiedentlich diesen Gegensatz von rationaler Besonnenheit und triebgesteuerter Instinkthaftigkeit (vgl. hierzu etwa die Reihe *The bitch and her dog*, die Indianerbilder, die großen Tafelbilder aus der Reihe *Venise* oder auch die japanischen Selbstporträts). Gerade dieser von Castelli ikonographisch zwar völlig anders umgesetzte, inhaltlich jedoch durchaus in die gleiche Richtung zielende Ansatz war es, dessentwegen er sich für die Pferdebilder von Géricault so sehr begeistern konnte und dessentwegen er sich schließlich dazu entschlossen hat, eigene Paraphrasen über die von Géricault behandelten Themen anzufertigen. Was dabei entstanden ist, waren gegenüber den motivischen Vorbildern in ihrem Ausdruckswert gesteigerte, ikonographisch herausgelöste, zugleich nicht selten dem Betrachter näher herangeführte Darstellungen, deren romantisch-klassizistisch angehauchter Bildsprache eine gewisse Vertrautheit zu eigen ist, die beim Betrachter zugleich aber auch einige Kennerschaft voraussetzt, welche erst es ihm ermöglicht, die inhaltliche Bedeutung der betreffenden Arbeiten nachzuvollziehen. Zum ersten Mal wendete sich Castelli mit seinen Darstellungen an ein künstlerisch gebildetes Publikum, das die Werke von Géricault und ihre inhaltlichen Bedeutungszusammenhänge kennt, an ein Publikum, das um die Symbolik des reiterlosen Pferdes weiß, das um die Bedeutung des Rossebändigers weiß, um die des Barberi-Rennens und das die Geschichte von Mazeppa kennt. Mit seinen Pferdebildern behandelte Castelli unter dem Rückgriff auf die Werke von Géricault zum ersten Mal inhaltlich festgeschriebene Themen, die nicht die erzählerische Phantasie des Betrachters fordern, sondern seine Bildung.

³⁷³ Lorenz E. A. Eitner (1983), a.a.O., S.261.

4.2.11 Zusammenfassung

Unter den Künstlern, deren Werke sich Castelli aus unterschiedlichen Anlässen heraus zum Vorbild genommen hat, waren Fotografen (Newton, Molinier und Mapplethorpe), Maler natürlich (Modigliani, de Kooning, Chagall, Dalí, Delaunay, Hodler und Géricault), aber auch Objektkünstler und Bildhauer (Oppenheim, Tinguely, Giacometti), Künstler des 19. Jahrhunderts (Géricault und Hodler), Vertreter aus der Zeit der klassischen Moderne (Modigliani, Chagall, Delaunay) und Künstler, die gerade eine Generation älter waren als er selbst (de Kooning etwa, Tinguely oder Giacometti). Auch die Stilrichtungen, mit denen Castelli in Berührung kam, waren ziemlich unterschiedlich. Sie reichen von der französischen Romantik (Géricault) über die Malerei des Symbolismus (Hodler) weiter zum Surrealismus (Dalí, Oppenheim), zum Kubismus bzw. Orphismus (Delaunay) und zur frühen Moderne (Modigliani und Chagall), zu abstrakten (Giacometti, Tinguely) und abstrakt expressionistischen Stilarten (de Kooning) bis hin zur zeitgenössischen Plastik (Tinguely).

So unterschiedlich wie die Künstler, deren Arbeiten Castelli auf seinen Bildern rezipierte, so unterschiedlich waren auch die Anlässe, derentwegen er sich mit den betreffenden Werken auseinandersetzte. Grundsätzliche motivische bzw. thematische Interessen waren es bisweilen (z. B. das Interesse an den mondän-erotischen Frauen von Helmut Newton oder an dem dunkelhäutigen Männerakt von Robert Mapplethorpe), gestalterische Interessen (z. B. das Interesse an den Möglichkeiten der Abstraktion, die er an Werken von Willem de Kooning, von Alberto Giacometti oder von Sonia Delaunay ausprobierte), inhaltliche Affinitäten (Molinier, Géricault), der Besuch einer Ausstellung (z. B. die Berliner Retrospektive der Werke von Giacometti) oder auch die persönliche Betroffenheit anlässlich der Nachricht vom Tod eines Künstlers (Chagall, Oppenheim, Dalí, Tinguely), die ihn mit den Werken bestimmter Künstler haben sich beschäftigen lassen. Was die Wahl der rezipierten Werke an sich angeht, so erweist sich Castelli als intimer Kenner des Œuvres des Künstlers. Es zeigt sich, daß Castelli die Arbeiten, die er sich als motivischen Ausgangspunkt für seine Bilder wählte, sachkundig und hinsichtlich ihrer inhaltlichen Bedeutung mit Bedacht ausgesucht und, mit spielerischer Leichtigkeit bisweilen, ohne Berührungssängste und ohne falschen Respekt, in neue inhaltliche Zusammenhänge gebracht hat (z. B. die mondänen Frauenbilder nach Newton oder seine Hommagen an Chagall). Zufallsergebnisse gab es dabei nicht.

Es zeigt sich aber auch, daß Castelli die von ihm als Vorlagen ausgewählten Werke nicht blindlings kopierte, sondern daß er sie zu seinem eigenen Œuvre ins Verhältnis setzte: zu eigenen motivischen, zu eigenen inhaltlichen, zu eigenen gestalterischen Interessen. Manchmal entfernte sich Castelli auf seinen Darstellungen so weit vom ausgewählten Vorbild, daß nur noch einige rudimentäre Anspielungen auf den rezipierten Künstler und dessen Werke hinweisen (vgl. hierzu einige Giacometti- oder etwa die Delaunay-Bilder), manchmal hielt er sich – zumindest was das Motiv an sich angeht – überraschend detailgenau an die Vorgaben der betreffenden Werke (z. B. die Paraphrasen über Géricault). Nicht selten isolierte Castelli bestimmte gestalterische Aspekte und/oder nur einige besondere motivische Teile eines ausgewählten Bildes und kombinierte sie mit seinen eigenen Themen zu neuen ikonographischen Zusammenhängen (vgl. hierzu etwa die Bordellbilder, auf denen Newton-Figuren erscheinen oder das Motiv der Plastiken von Alberto Giacometti vor der Berliner Mauer). Alle Optionen waren denkbar – von der entfernten ikonographischen Annäherung bzw. Anlehnung über die motivische Paraphrase bis hin zur motivischen Kopie, wobei sich Castelli seine eigenen gestalterischen Ausdrucksmittel jedoch stets zu bewahren suchte.

Selbst wenn Castelli, wie etwa bei den Chagall-Bildern oder bei den *Mazeppa*-Bildern, auch im Stilistischen an die betreffenden Bildvorlagen oder allgemein an die gestalterischen Eigenheiten eines Künstlers an-

knüpfte, handelt es sich dabei doch nie um tatsächlich stilimitische oder gestaltungsästhetische Adaptationen, sondern bestenfalls um stilistische bzw. gestalterische Annäherungen, aus denen am Ende immer eigenständige Bilder mit eigenen stilistischen Ausdrucksformen und eigenen gestaltungsästhetischen Lösungen hervorgegangen sind. Insofern ist Castelli auch dann, wenn er sich durch die Werke anderer Künstler zu seinen Bildern hat anregen lassen und wenn ihn die Werke anderer Künstler über einen längeren Zeitraum hinweg beschäftigt haben, seinen eigenen Darstellungsprinzipien stets treu geblieben. Die Werke anderer Künstler waren für Castelli motivische und thematische, bisweilen auch inhaltliche, manchmal alleine gestaltungsästhetische Anregung. Sie waren ihm künstlerische Ausgangspunkte, nie aber stilprägende, nachhaltig seine eigene künstlerische Position beeinflussende Vorbilder. Derjenige, dessen Œuvre sich Luciano Castelli am meisten verpflichtet sah, war, ist und bleibt kein anderer als er selbst. So mögen sich aus seiner Beschäftigung mit den Werken anderer Künstler für ihn zwar interessante gestalterische Ansätze ergeben haben, doch waren die Ergebnisse seiner Rezeption stets eigene Kunstwerke mit einer unverwechselbaren Handschrift.

4.3 Tiere

Die Rezeption der Werke von Géricault war für Castelli gleichbedeutend mit der Darstellung manchmal ruhig dastehender (Abb. 1051-1053 und Abb. 1054-1058), oft aber auch nervös sich aufbäumender Pferde (Abb. 1050, Abb. 1059-1062 und Abb. 1063 f), was ihn konzentriert mit dem Thema der Darstellung eines nicht schauspielerisch im Rollenselbstporträt verkörperten, sondern leibhaftigen Tieres in Berührung brachte. Allerdings waren die Pferdebilder von 1991 und 1992 keineswegs die ersten Tierdarstellungen, die Luciano Castelli angefertigt hat. Bereits während der 80er Jahre widmete er sich verschiedentlich der Darstellung von Tieren, die meist in exotischen Bedeutungszusammenhängen stehen und von ihrer Schönheit wie von ihrer animalischen Triebhaftigkeit erzählen.

Die früheste Darstellung, auf der Castelli allerdings nur als Nebenmotiv und nicht in exotischen, sondern in diesseitigen und eher humorvollen Bedeutungszusammenhängen Tiere wiedergegeben hat, stammt aus den gemalten Tagebüchern von 1969 und zeigt am linken unteren Bildrand das Motiv eines herbeieilenden Mannes mit zwei gerupften Hühnern in seinen Händen (Abb. 3). Der bärtige Alte wird von einem flatternden Hahn davon gejagt, dem man wohl sein Liebstes genommen hat: seine Hennen. Die Szene, die Castelli am Rand einer Urlaubserinnerung schildert, wirkt anekdotisch und heiter. Die Tiere, die auf diesem Blatt dargestellt wurden, sind das mit einem Augenzwinkern in Szene gesetzte Nebenmotiv einer ansonsten sparsam mit Figuren besetzten Landschaft, die verschiedene Ereignisse eines Ferientages im simultanen Nebeneinander motivisch vereint. Ihre gestalterische Behandlung erfolgte mit den Mitteln der Umrißlinienzeichnung, die mit hellbraunem Buntstift in kindlich naivem Zeichenstil ausgeführt wurde und das Motiv in gegenständlich stark vereinfachter, dabei expressiv stilisierter Darstellung wiedergibt. Von einer autonomen Tierdarstellung kann hier freilich keine Rede sein, zu nebensächlich und zu wenig explizit wirkt die an den Bildanfang gerückte, dort wie ein humorvoller Auftakt erscheinende Szene, deren Hauptfigur nicht die gerupften Hennen und der flatternde Hahn sind, sondern der bärtige Alte, der als Folge seines diebischen Handelns in Bedrängnis geraten ist.

Ebenfalls aus den gemalten Tagebüchern stammt auch die Seite mit versatzstückartig kombinierten Einzelmotiven, in deren Mitte sich die aus einem Werbeblatt herausgerissene Darstellung eines geflügelten Löwen

und in deren oberem rechten Eck sich der im Lauf der Jahre porös gewordene Flügel eines toten Schmetterlings befinden (Abb. 4). Bei diesen Elementen, sorgfältig zusammengetragen und eines ums andere auf die Bildfläche geklebt, handelt es sich um alltägliche Fundstücke, die den jungen Künstler als Relikte seines gelebten Lebens zu weiterreichenden Phantasien inspirierten. Sie stehen für bestimmte situative Zusammenhänge, die nicht nur auf sich selbst verweisen, sondern sich zugleich auch auf die Erlebnisfähigkeit des Künstlers beziehen, und für die tagträumerischen Phantasien, die er aus den Begebenheiten des Alltags ableitete. Auch hier sind die Tiermotive, obschon sich etwa der geflügelte Löwe tatsächlich in der mathematischen Mitte des Bildes befindet und obschon der rechts oben plazierte Schmetterlingsflügel im Sinne eines *Objet trouvé* als dinghafter Gegenstand markant ins Auge sticht, keine autonomen Bildmotive mit maßgeblichem ikonographischem und inhaltlichen Stellenwert, sondern eher nebensächliche Begleitmotive, die zwar die Gesamtheit des Bildes in seiner Bedeutung abrunden, nicht aber seine zentralen Inhalte definieren.

Die früheste Darstellung von Luciano Castelli, auf der das Tier als zentrales, allerdings noch immer nicht wirklich autonom in Szene gesetztes Bildmotiv erscheint, war gewissermaßen ein Neben-, wenn nicht gar ein Zufallsprodukt. Sie entstand 1972 im Zusammenhang mit den *Chiloum*-Zeichnungen und zeigt den Entwurf einer Tabakspfeife, deren Kopf aus neun kreisförmig angeordneten Pfauenbüsten gebildet wird (Abb. 19). Kopf und Hals der Pfauen gehen fließend in einander über, ihre Schnäbel sind rundlich gebogen, ihre Gesichtsfelder durch eine halbkreisförmige Konturlinie vom Hals getrennt sowie mit heller Farbe vom Korpus der Pfeife unterschieden. Die Augen der Pfauen sind groß und rund. Sie haben einen weißen Augapfel, eine große schwarze Iris und entsprechen mit ihrer gestalterischen Behandlung keineswegs dem natürlichen Aussehen der Augen eines Pfaus oder eines anderen Vogels. Auch die übrigen Teile ihres Gesichtsfeldes erinnern in ihrer gestalterischen Stilisierung eher an die graphisch vereinfachten Darstellungen von Vögeln auf Comiczeichnungen oder in Zeichentrickfilmen. Auch die übrigen körperbaulichen Merkmale der kreisförmig angeordneten Pfauen haben mit dem natürlichen Aussehen dieser stattlichen Tiere nur wenig zu tun. Es geht auf dieser Zeichnung nicht um die realistische Wiedergabe einer bestimmten Vogelart, nicht einmal um die Darstellung kreisförmig angeordneter Vögel überhaupt, sondern um die phantasievoll verselbständigte motivische Gestaltung eines funktionalen Gebrauchsgegenstands: einer Pfeife, die, um nutzbar zu sein, mit einem Mundstück und einem Tabakskopf ausgestattet sein muß und von Castelli so gestaltet wurde, daß sie den Raucher zu abschweifenden Phantasien inspiriert.

Das Tiermotiv erweist sich hier als den funktionalen Gebrauch eines Nutzgegenstandes motivisch erweiterndes, in diesem Sinne hedonistisch begründetes Sujet, das auf eine spontane Assoziation des Künstlers zurückgeht. Es wurde nicht nach dem Studium der Natur, sondern nach einer momentanen Eingebung geschaffen und soll die Vorstellung des Benutzers der Pfeife während seines Tabakkonsums anregen. So steht dieses Motiv als dekoratives Sujet in phantasiegeborenen und phantasieanregenden funktionalen Sinnzusammenhängen und hat mit den traditionellen symbolischen Bedeutungen des Pfaus (Stolz, Arroganz, Überheblichkeit, vordergründiger Ästhetizismus etc.) oder mit sonstigen tiefer gehenden inhaltlichen Bedeutungen wenig zu tun. Ebensogut hätte Castelli den Tabakskopf der Pfeife mit den Köpfen anderer Tiere oder, wie er es auf weiteren *Chiloum*-zeichnungen aus der gleichen Zeit getan hat, mit anderen Motiven besetzen können, doch entsprach es seiner augenblicklichen Eingebung, den Pfeifenkopf gerade mit diesen prächtigen Vögeln auszustatten. Möglicherweise bezog sich Castelli dabei auf die irisierenden Farbeffekte des aufgestellten Gefieders eines Pfaus oder auf dessen Fähigkeit zur Verwandlung von einem häßlichen braungrauen Federvieh zu einem prachtvoll strahlenumkränzten Vogel, die sich metaphorisch auf die Bewußtseinsveränderung des Haschischrauchers während seines Dro-

genkonsums bezieht. Doch weder von den bunt schimmernden Federn noch von dem schmucken Rad des Pfaus, auch nicht von seiner Verwandlungsfähigkeit ist auf dem Pfeifenobjekt tatsächlich etwas zu sehen. Alleine der blauviolette Schimmer der Pfeife mag als Reminiszenz an die Farben des aufgestellten Gefieders eines Pfaus zu interpretieren sein. So lassen sich die psychedelisch gemeinten Bedeutungszusammenhänge des Motivs der kreisförmig angeordneten Vögel am Bild bzw. am abgebildeten Objekt an sich kaum verifizieren. Was Castelli mit dem *Pfauenhiloum* geliefert hat, war eine schiere Ideenskizze. Sie unter dem Primat des Funktionalen, des Hedonistischen oder des Semiotischen zu sehen, liegt alleine in der Sicht des Betrachters und in dessen ästhetischen oder inhaltlichen Interessen, die er mit dem Gebrauchsgegenstand einer Haschischpfeife verbindet. Die Tiere, die dort gezeigt werden, sind jedenfalls kein autonom verselbständigtes Bildmotiv, sondern ein funktional begründeter Bildgegenstand, der das Pfeifenobjekt in seinem bloßen Dingcharakter gestalterisch zu einem ästhetisch aufbereiteten Ziergegenstand erweitert.

Die frühesten tatsächlich autonom gemeinten, als alleiniges Thema bildbeherrschend ausgeführten Tierdarstellungen schuf Castelli ab 1983 (Abb. 1065 f). Dabei handelt es sich um Darstellungen einer ganzen Familie bunter Papageien: rot und blau gefärbter, manchmal im Bereich der Flügel überdies mit Gelb akzentuierter weißgesichtiger Arakangas, wie sie Castelli bereits wenige Monate zuvor im Hintergrund des lasziv-erotischen Frauenbildes *Dschungel Love* als exotisches Nebenmotiv wiedergegeben hat (Abb. 215). Dort hatten die Papageien zwei inhaltliche Bedeutungen: Zum einen betonten sie die exotische Umgebung, in der sich Castelli die asiatisch aussehende junge Frau vorstellte, zum anderen bezogen sie sich auf das erotische Motiv der jenseits des unteren Bildrandes penetrierten jungen Frau und die symbolische Bedeutung der Vögel als Metapher des Sexuellen. Auch 1983 brachte Castelli die Papageien als exotisches und zugleich erotisch gemeintes Symbol mit dem Motiv einer lasziv sich gebenden nackten Frau in Verbindung, wobei der inhaltliche Zusammenhang zwischen der Frau und den Papageien dadurch unterstrichen wird, das die Frau eine lange, gebogene, an ihrem Ende verdickte und in diesem Sinn durchaus phallisch zu deutende Vogelfeder auf ihrem Kopf trägt (Abb. 280).

Vor allem aber schuf Castelli 1983 zum ersten Mal als tatsächlich autonom gemeinte und ohne sexuelle Sinnzusammenhänge gedachte Darstellungen die eben genannten Papageienbilder, die als vollgültige Kunstwerke nichts anderes bedeuten als das, was sie zeigen: bunt gefiederte Vögel, die gesellig beisammen sitzen und geduldig der Dinge harren, die um sie herum geschehen. Dabei werden vor einem weißen Hintergrund jeweils vier bzw. fünf neben, vor und hinter einander hockende Papageien gezeigt, die als bunte Vogelschar das Geäst eines motivisch ausgespart gebliebenen Baumes bevölkern. Der größte Papagei findet sich links außen. Er ist mit seinem Körper im Profil nach links wiedergegeben, hat seinen Kopf allerdings zurück gewendet und führt so den Blick des Betrachters im Sinne eines Repousoirmotivs in die Mitte des Bildes, wo ein ebenfalls im Profil nach links dargestellter, seinen Kopf allerdings ebenfalls nach links haltender Vogel zu sehen ist. In der gleichen Position findet sich rechts unten, durch den unteren Bildrand jäh überschritten und in etwas kleinerem Maßstab wiedergegeben, ein dritter Papagei, der wie eine motivische Wiederholung des in der Mitte gezeigten Vogels erscheint. Rechts hinter dem mittleren Papagei sitzt, jetzt im Profil nach rechts wiedergegeben und mit nach rechts gerichtetem Kopf, schließlich der vierte Vogel, dessen langer Schwanz von dem Papagei in der Mitte des Bildes motivisch überschritten wird und der jenseits des zentralen Vogels keine motivische Fortsetzung erfährt. Ikographisch unklar bleibt ein rechts oben in seiner linksdiagonalen Ausrichtung dem vierten Papagei entgegengesetztes Motiv, das die stark fragmentierte Darstellung eines fünften Vogels bedeuten könnte, möglicherweise aber auch als alleine farb- und bewegungsrhythmisch gemeintes Pendant zu dem links oben angedeuteten Hintergrund zu interpretieren ist, der sich dort zu abstrakt auf die Bildfläche gebrachten Pinselstrukturen verdichtet.

Während manchmal die Schenkel der Papageien angedeutet wurden, blieben ihre Füße gestalterisch in aller Regel ausgespart. Auch von ihren langfedrigen Schwänzen ist, von dem ersten, links außen gezeigten Vogel abgesehen, infolge der starken gegenseitigen motivischen Überschneidungen und der Überschneidungen der Papageien durch den unteren Bildrand, meist nur wenig zu sehen. Hauptsächlich sind es ihre Oberkörper, die hier in Erscheinung treten. Die Vögel haben einen roten Rumpf und einen weißgesichtigen Kopf, weiße Schnäbel mit manchmal schwarzen Unterseiten und spielen erst im Bereich ihrer Flügel vom Hellblauen ins Dunkelblaue und teilweise ins Gelbe über. Die Übergänge von der einen Farbe zur anderen sind abrupt und in einzelne Pinselzüge aufgelöst. Die Art der malerischen Behandlung der Vögel ist skizzenhaft und grob und gibt das Gefieder der Papageien in expressiver Überzeichnung der natürlichen Verhältnisse wieder. Kennzeichnend für die Papageienbilder von Castelli ist, daß sie die Vögel nicht als assimilierte Gruppe wiedergeben, sondern als akkumulativ zusammengeführte Einzelwesen, die ohne soziale Bindung und ohne dialogisches Miteinander jeweils eigenen perspektivischen Verhältnissen unterliegen. Beinahe scheint es, als hätte Castelli die auf diesen Bildern gezeigten Tiere alle nach einer einzigen, bestenfalls zwei motivischen Vorlagen geschaffen, die er in geringfügigen farblichen Variationen bald größer, bald kleiner, bald im Profil nach links und bald im Profil nach rechts wiedergegeben hat. Erst in ihren gestalterischen Eigenarten gewinnen die Vögel einen individuellen Charakter und wirkt jeder Papagei etwas anders als die anderen. Aus einem, vielleicht zwei ursprünglich vereinzelt gesehenen Vögeln ist eine ganze Sippe geworden, die den Bildraum wie eine große Familie bevölkert.

Durch die Überschneidungen der Tiere durch die seitlichen Formatgrenzen und durch den unteren Bildrand sowie durch die monumentale Größe, in der die Papageien auf die Bildfläche gebracht wurden, wirken die Vögel über das Bildgeviert hinaus in den Realraum des Betrachters. Sie bevölkern nicht nur die Bildfläche, sondern erfüllen mit ihrer Farbenpracht zugleich den Realraum des Betrachters. Sie tun dies ausgesprochen flatterhaft, was allerdings nicht durch entsprechende Flügelschläge zum Ausdruck gebracht wird – ganz im Gegenteil: die Vögel sitzen ruhig und scheinbar regungslos auf ihren unsichtbaren Ästen –, sondern durch die skizzenhaft offene Malweise, welche die Vögel in einzeln ablesbar gebliebene Pinselzüge auflöst. Die starke physische Präsenz, die die Papageien auf diesen Darstellungen ausstrahlen, ergibt sich nicht durch ihre motivische Kompaktheit, sondern durch die offene, mit deckenden Farben kraftvoll auf den Bildgrund geklatschte Malweise mit ihren expansiv in den Realraum reichenden Qualitäten. Ein interessantes Wechselspiel stellt sich dabei ein: In unmittelbarer Nähe wirken die schwungvoll ausgeführten Pinselrhythmen wie ein abstrakt dahin geworfenes Farbgewitter. Erst mit zunehmendem Abstand zu diesen Gemälden, die fast mannshoch sind, verdichten sich die vormalig abstrakt geglaubten Pinselschläge zu gegenständlich gebundenen, nämlich das Gefieder der bunten Papageien bezeichnenden Zügen, welche die Vögel zwar nicht wirklich naturalistisch wiedergeben, aber doch überraschend Wirklichkeitsgetreu. Dieses Changieren zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zwischen der Vehemenz des Pinselschlags und der Wiedererkennbarkeit des Bildgegenstands ist es, das diese Papageienbilder so interessant macht und das sie in ihrem expressiven Ausdrucks trotz der sparsam zum Einsatz gebrachten gestalterischen Mittel so lebendig erscheinen läßt. Es zeigt sich, daß die Papageienbilder mehr sind als eine augenschmeichlerische Motiv Gelegenheit. Sie sind eine offene, stark vom Gestischen getragene Ausdrucksmalerei, deren expressive Kraft sich in heftig bewegten Rhythmen auf der Bildfläche entlädt. Das Kolorit dieser Bilder reduzierte Castelli im wesentlichen auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau (geschieden in ein helles Cyanblau und in ein zwar dunkles doch leuchtendes Ultramarin) nebst Schwarz und Weiß auf weißem Grund. Diese intensiven Farben wurden in kraftvollen Kontrasten spannungsreich neben einander gesetzt und steigern, obschon bisweilen

von nur geringer Flächenausdehnung, mit der Intensität ihrer Erscheinungswirkung die expressive Kraft dieser oft eher pinselzeichnerisch denn tatsächlich malerisch ausgeführten Bilder.

Auch später kam Castelli verschiedentlich auf das Thema der Papageien zurück, wobei er die Anordnung der Vögel, zu der er bereits 1983 gefunden hat, nicht oder nur unwesentlich veränderte, hingegen die gestalterischen Mittel, mit denen die späteren Bilder ausgeführt wurden, gegenüber den früheren Arbeiten deutlich modifizierte. Die Papageienbilder von 1986, von denen Castelli etwa ein Dutzend geschaffen hat, sind, was den Bewegungsfluß des Pinsels angeht, noch expressiver, und, was die Figurenbildung der Vögel betrifft, noch lapidarer als die Bilder von 1983 (Abb. 1067-1069). Auf einigen dieser Darstellungen erweiterte Castelli die Palette der von ihm ehemals für die Papageien verwendeten Farben um die Töne Grün und gelbliches Ocker (Abb. 1067), auf anderen beschränkte er sie auf den Kontrast von Blau und Rot nebst Schwarz auf weißem Grund (Abb. 1069). Auf *Papageien 6* (Abb. 1069) kam es überdies zu einer starken motivischen Vereinfachung der ursprünglich aus vier bzw. fünf Vögeln bestehenden Szene, die jetzt nur noch zwei Papageien zeigt, welche in spiegelbildlicher Seitenverkehrung zu den zuvor am linken Bildrand dargestellten Vögeln angeordnet wurden (vgl. hierzu etwa Abb. 1065). In dieser Konstellation geben sie etwa den gleichen Ausschnitt wieder, wie er der mit gespreizten Beinen lasziv in die Hocke gegangenen *Frau mit Papageien* (Abb. 280) als Hintergrund an die Seite gegeben wurde. Auch die motivisch reduzierte und in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegebene Variante, der wir hier zum ersten Mal als autonomem Bildmotiv begegnen, hatte ikonographisch also durchaus ihre Vorläufer. Was die gestalterische Behandlung der Papageienbilder von 1986 betrifft, so läßt sich allgemein beobachten, daß sie insgesamt noch skizzenhafter ausgefallen sind als die Papageienbilder von 1983: noch bewegter und noch offener in der Pinselführung, noch harscher im Kolorit, vor allem aber noch summarischer in der Anlage der körperbaulichen Details der Vögel, deren Gestalt jetzt noch stärker in dynamisch bewegten Pinselschlägen aufzugehen scheint, als es auf den Bildern von 1983 bereits zu beobachten war.

Auf dem Gemälde *Papageien* von 1988 (Abb. 1070) verdichten sich im Binnenbereich der Vögel die farbigen, mit breiten Pinseln ausgeführten Linienzüge zu scheinbar amorphen, bisweilen scharfkantig silhouettierten und erst durch die mit schwarzer Farbe gezogenen Umrisse ihre figürliche Bedeutung erhaltenden Kleinflächen, die sich in harten Graden gegenüber ihrem Umfeld abgrenzen. Die Verlaufsrichtungen dieser unregelmäßig geformten gelben, roten, dunkelblauen und jetzt auch dunkelgrünen Bereiche folgen in etwa, wie zuvor die einzeln ablesbar gebliebenen Pinselstriche, dem natürlichen Oberflächenrelief der Papageien und verleihen ihnen durch die quasi organische Anordnung ihre körperbauliche Charakteristik. Obschon das Motiv an sich auf dieser Darstellung das gleiche ist wie auf den zuvor entstandenen Papageienbildern, erweist sie sich im Hinblick auf ihre farbliche Gestaltung doch deutlich strenger durchgebildet: Das Zentrum des Bildes wird von einem dunkelblauen Papagei eingenommen. Dieses dunkle Blau wird kreisförmig von roten Elementen umgeben. Links unten, am Bildanfang, kommt es zu einem fulminanten koloristischen Auftakt, der sich aus dem Fünfklang von Schwarz, Gelb, Blau, Grün und Rot auf weißem Grund zusammensetzt und somit die wichtigsten Farben, die auf diesem Gemälde verwendet wurden, benennt. Als kompositionsästhetische Antwort auf diesen koloristischen Auftakt findet sich rechts oben wie ein versöhnlicher Ausklang der dreigliedrig verminderte Schlußakkord aus Schwarz, Gelb und Rot auf weißem Grund. Der Hintergrund wurde dünnflüssig mit weißen und rosa Pinselzügen bzw. oben in der Mitte mit ockerfarbenen Tupfen ausgestaltet, lapidar geradezu und ohne verifizierbare gegenständliche Bedeutung, in gestischer Bewegtheit und so, daß das Weiß des Bildgrunds nicht nur durch die Farbsetzungen als solchen transparent hindurch schimmert, sondern auch in den weit sich entfaltenden Zwischenbereichen offen zutage tritt. Wer glaubt, daß die streng durchdachte Komposition dieses Bildes und der flächig auf die Leinwand

gebrachte Farbauftrag in einer systematischen Tektonik erstarren müsse, sieht sich auf diesem Gemälde deutlich widerlegt. Auch diese Darstellung lebt von der dynamischen Bewegtheit des Pinselflusses, der von zahlreichen nach unten fließenden Rinnsalen und Klecksen begleitet wird. So definiert sich das Bild im wesentlichen durch die expressive Kraft einer ungestümen heftigen Ausdrucksmalerei, die sich zwar keineswegs unkontrolliert auf der Leinwand verbreitet, aber doch eine Vielzahl von offensichtlich spontan zustande gekommenen eruptiven Verselbständigungen der Farbe aufzuweisen hat.

Die Papageienbilder von 1990 liefern weitere gestalterische Variationen über das sieben Jahre zuvor entwickelte Ursprungsmotiv, das hinsichtlich der Anordnung der Vögel zwar grundsätzlich nicht verändert (Abb. 1072), in einigen Ausnahmefällen jedoch in nahansichtiger Monumentalisierung (Abb. 1071) oder aber in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegeben wurde (Abb. 1073). Auch auf diesen Bildern, die hauptsächlich in den Farben Gelb, Rot und Blau nebst Schwarz auf weißem Grund ausgeführt wurden, dominiert ein gestisch bewegter, allerdings überwiegend in linearen Zügen mit breiten Pinseln ausgeführter Farbauftrag, der die Papageien in eilig dahin geworfene, einzeln ablesbar gebliebene Pinselbewegungen auflöst. So sind es vor allem die Silhouetten der Vögel, die deren figürliche Dispositionen definieren, sowie die insbesondere im Bereich des Kopfes und des Rückens mit vergleichsweise schmalen Pinseln in schwarzer Farbe gezogenen Umrißlinien, die bereits auf den Bildern von 1983 und 1986 mit gleichlautenden formgebenden Funktionen beobachtet werden konnten (vgl. hierzu etwa Abb. 1066 oder Abb. 1068). Die Binnenbereiche der Papageien wurden meist abermals durch eine ausgesprochen zügig ausgeführte, skizzenhaft offene und ob der Geschwindigkeit des Farbauftrags von zahlreichen Klecksen und Rinnsalen begleitete Malweise in pinselzeichnerischem Duktus ausgefüllt. Flächige Verdichtungen, wie sie auf der etwas kleineren Leinwand Abb. 1071 auszumachen sind und die „malerischer“ wirken als die pinselzeichnerischen Ausgestaltungen der Binnenbereiche der Papageien auf den großformatigen Bildern, sind hier eher die Ausnahme.

Erweisen sich die bisher genannten Arbeiten vor allem als *motivische* Variationen über das Thema der wie eine Sippe dicht bei einander sitzenden Papageien, erfuhr dieses Sujet 1991 einige auffällige *gestalterische* Veränderungen. Da ist zunächst das Gemälde *Papageien bei Nacht* zu nennen (Abb. 1074), das die in einem verkleinerten Ausschnitt nahansichtig wiedergegebenen Vögel vor dem Hintergrund einer dunkelblau gefärbten, von dunkelblauen und schwarzen Flecken durchwirkten Umgebung zeigt, die wie ein nächtlicher Dschungel anmutet. Die Vögel selbst scheinen vom Dunkel völlig unberührt. Ihre bunten Farben, insbesondere die weißen Gesichter, ihr roter Rumpf und die gelben Flügelansätze strahlen vor dem finsternen Hintergrund noch leuchtender, als es auf den weißgrundigen Darstellungen zu sehen ist. Licht-Schatten-Modulationen, wie sie sich für die Schilderung einer nächtlichen Szene anbieten, sind auf der Körperoberfläche der Arakangas nicht zu beobachten. Wie schon die Vögel auf den vorherigen Bildern, sind die Körper der Papageien auch hier nicht in lichtbeschienene und lichtabgewandte Partien unterschieden. Vielmehr wurden sie einheitlich hell wiedergegeben und so, als wären sie einem gleißenden Licht ausgesetzt. Die gestalterische Behandlung der Vögel erinnert in dem flächendeckend erfolgten Farbauftrag an die „malerische“ Gestaltung der Papageien auf dem annähernd gleich großen Gemälde Abb. 1071 aus dem Jahr 1990, das den selben verengten motivischen Ausschnitt wiedergibt. Fast scheint es, als bezögen sich diese beiden Bilder unmittelbar auf einander: Das eine zeigt im selben Ausschnitt das gleiche Motiv wie das andere. Das eine zeigt es am Tag, das andere zeigt es bei Nacht.

Ebenfalls 1991 schuf Castelli einige kleinformatige Arbeiten auf Papier, auf denen die Buntheit der Papageien getilgt und das farbenprächtige Motiv in unspektakulärem Schwarzweiß wiedergegeben wurde (Abb. 1075 f). Diese Bilder muten wie gestalterisch purifizierte, aufs Wesentliche konzentrierte Pinselzeichnungen an, die

mit ihren bisweilen ins Kalligraphische überspielenden gestalterischen Mitteln an die Gestaltungsprinzipien ostasiatischer Tuschzeichnungen erinnern. Die Vögel werden auf diesen Blättern vor allem durch deren nur noch skizzenhaft angedeuteten Umrisse definiert, die ein aktives Sehen des Betrachters erfordern und danach verlangen, im Sinne der ergänzenden Wahrnehmung durch den Betrachter gedanklich vervollständigt zu werden. Alleine im Binnenbereich der Vögel finden sich zuweilen einige malerisch ausgeführte, dabei nicht selten mit halb trockenem Pinsel aufgetragene Ausmalungen, wobei sich die Verlaufsrichtungen des Pinsels an der Silhouette der Papageien bzw. an ihrem natürlichen Oberflächenrelief orientieren. Die Bilder dieser Serie geben das bekannte Motiv in seiner szenischen Gesamtheit wieder (Abb. 1075) oder vermindern es auf einige eng umrissene motivische Ausschnitte, die das Bildformat sprengen und über die Formatgrenzen hinaus in den Realraum des Betrachters reichen (Abb. 1076 f). Gestalterisch noch stärker vereinfacht als die mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführten Pinselzeichnungen nehmen sich einige Bleistiftzeichnungen aus, auf denen nichts anderes als die Umrisse eines einzigen Papageien zu sehen sind, der monumental ins Bild gesetzt wurde und mit seinem Schwanz über das untere Ende des Bildes hinausragt (Abb. 1077). Diese Zeichnungen muten lapidar an und bestechen mit dem eleganten Schwung der Konturen des Vogels sowie mit der graphischen Glätte, in der sie ausgeführt wurden, durch ihre gestalterische Schlichtheit. Stilistisch knüpfen sie an die stark reduzierten Bleistiftzeichnungen des stilisiert wiedergegebenen Gesichts von Carlo an, die Castelli bereits 1987 geschaffen hat und die das gegenständliche Motiv in abstrakte Linien auflösen, welche sich erst aufgrund ihrer charakteristischen Konstellationen zu einem gegenständlichen Ganzen verdichten (z. B. Abb. 547).

Auf den vorläufig letzten Papageienbildern, die 1992 entstanden sind, kehrte Castelli zu der früher gezeigten Buntheit zurück. Dabei werden diese Darstellungen koloristisch erneut durch den Dreiklang von Gelb, Rot und Blau nebst Schwarz und Weiß auf weißem Grund dominiert (Abb. 1078). Allerdings sieht man ihnen an, daß sie die puristische Phase der Schwarzweißbilder von 1991 durchlaufen haben. So reduzierte Castelli die vormals vielfigurige Szene nicht nur wie dort zu einem knappen motivischen Ausschnitt, vielmehr wurde die verkürzte Szene bei aller Buntheit, zu der Castelli jetzt wieder gefunden hat, mit sparsamen Mitteln gestaltet und so, daß dem Weiß des Malgrunds als eigenständigem Ausdruckswert reichlich Platz gegeben wurde.

Es ist bezeichnend, daß sich Castelli auf dem Gebiet der Tierdarstellungen als erstes für die Abbildung von Papageien entschieden hat, also für die Darstellung eines exotischen, in tropischen und subtropischen Gefilden beheimateten „bunten Vogels“, der als gelehrig gilt und als klug, aber auch als laut und schrill, der in der Lage ist, die menschliche Stimme nachzuahmen und daher gewissermaßen das Prinzip des Künstlerischen repräsentiert. So mögen die Papageien bei Castelli symbolisch durchaus als Metaphern für das exzentrische Leben in der Berliner Subkultur zu deuten sein, in der sich der Künstler insbesondere während seiner ersten Jahre in der Spreemetropole und zum Zeitpunkt der Erfindung dieses Bildmotivs häufig bewegt und in der er selbst – kaum anders als zuvor in Luzern – als „bunter Vogel“ gegolten hatte. Freilich wäre es naiv zu glauben, Castelli habe im Sinne einer affirmativen Projektion mit den Papageien sich selbst und seinen eigenen Exotismus gemeint. Doch sind gewisse Parallelen zwischen diesen Bewohnern des tropischen Regenwaldes und dem Selbstverständnis des Künstlers nicht zu übersehen: Castellis Performance *Big Birds* ist an dieser Stelle zu nennen, bei der sich Castelli anlässlich einer Modenschau von Claudia Skoda zusammen mit Salomé als laut kreischender Vogel durch die Präsentationshalle bewegte. Aber auch an seine Auftritte als einer der Protagonisten der *Geilen Tiere* ist in diesem Zusammenhang zu erinnern sowie an seine exotischen Selbstinszenierungen im gelebten Leben. Eines der Stammlokale von Luciano Castelli in Kreuzberg war der *Dschungel*, dessen Name seine künstlerische Phantasie durchaus beflügelte. Der *Dschungel* war Künstlerkneipe, Ausstellungshalle, Bühne und Diskothek in

einem und galt als eine der Hochburgen der Subkultur in Berlin. Überdies machte während der 80er Jahre das Wort vom Großstadtdschungel die Runde. Gemeint war West-Berlin und das exotische Leben dort. All diese Schauplätze und Nebenschauplätze des Realweltlichen haben die künstlerische Phantasie Castelli angeregt und trugen mit dazu bei, das Thema der Papageien als Bildaufgabe ins Bewußtsein des Künstlers zu transportieren.

Daß Castelli die Papageien anfangs in erotischen Bedeutungszusammenhängen zeigte, nämlich in der un-mittelbaren Umgebung einer von ihrer Trieblust überwältigten Frau, hat durchaus Tradition. Ikonographiegeschichtlich sind dabei nicht nur die Darstellungen von Leda und dem Schwan zu erwähnen, sondern auch solche Bilder wie etwa das von Gustave Courbet geschaffene Gemälde *Frau mit Papagei*, das eine auf einem Bett sich rängelnde Nackte zeigt, die liebevoll, kokett und mit eindeutigem Hintersinn mit einem Papageien spielt³⁷⁴. Aus *einem* Papagei ist bei Castelli gleich eine ganze Horde geworden. Dabei erweisen sich die Vögel als stille Beobachter der erotisch gestimmten nackten Frau und als deren Lustobjekte zugleich (Abb. 280). Auf den autonomen Papageienbildern hingegen haben sie sich zu einem eigenständigen Bildmotiv verselbständigt, das von seinen ursprünglich erotisch gemeinten Bedeutungszusammenhängen losgelöst wurde.

Als autonomes Bildmotiv hat das Thema der Papageien die Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli über einen Zeitraum von fast zehn Jahren hinweg begleitet – in unregelmäßigen Abständen zwar und mit einer unterschiedlichen Anzahl der in den betreffenden Phasen geschaffenen Bilder, doch stets wiederkehrend und den Künstler immer wieder aufs neue zu gestalterischen Variationen inspirierend. Von keinem anderen Tier hat Castelli so viele Bilder gemalt wie von den gelb, rot und blau gefärbten Papageien, und kein anderes Tier hat den Künstler über einen so langen Zeitraum hinweg beschäftigt, wie diese charakteristischen Vögel. Damit zählen die Papageien zu den wichtigsten Tieren, die Castelli dargestellt hat.

Ebenfalls einen Vogel wiedergebend, thematisch jedoch in eine andere Richtung zielend und stilistisch von völlig anderer Art als die Papageienbilder ist das Gemälde *Seemöwe mit Seestern* von 1985 (Abb. 1079). Es zeigt in beinahe vollständig die Bildfläche bedeckender, mit breiten Pinseln in stark bewegten Zügen schwungvoll ausgeführter Malweise vor graugrünem Hintergrund formatfüllend wiedergegeben die Darstellung einer behäbig erscheinenden dunkelblauen Möwe mit einem eben aus dem Wasser gezogenen gelben Seestern in ihrem Schnabel. Die leicht gebogene lange, spitz zulaufende Form des Schnabels erinnert weniger an den Schnabel einer Möwe als eher an den eines Reiher. Die füllige Gestalt des Vogels mit dem leicht aufsteigenden Rücken, den kräftig durchgebildeten Schenkeln und den langen, in den Gelenken eingewinkelten Beinen, läßt an die Gestalt eines Pelikans denken, wie er ab 1986 von Rainer Fetting verschiedentlich dargestellt werden sollte. Die Szene, die Castelli hier schildert, ist keine nach der Natur studierte, sondern eine aus der Erinnerung geschaffene. Sie geht auf die Reise des Künstlers auf die Philippinen zurück und gibt eine Beobachtung wieder, die Castelli später im Berliner Atelier ins Bild setzte. Dabei ging es dem ihm nicht um die naturgetreue Wiedergabe der Möwe und ihrer fetten Beute, sondern – ähnlich wie bei den Darstellungen des *Gemalten Tagebuchs* – um die Erinnerung an eine Begebenheit, die er während seiner Reise beobachten konnte. Sie blieb im Œuvre von Luciano Castelli eine einmalige Motiv Gelegenheit.

Ebenfalls auf eine Beobachtung auf den Philippinen geht das im selben Format 1985 geschaffene Gemälde *Makim* zurück, das als Brustbildnis im Profil nach links einen kleinen zotteligen Rhesusaffen zeigt (Abb. 1080). Er wurde mit braungrauen und schwarzen Farben vor abstrakt aufgelöstem Hintergrund wiedergegeben, der links von einem schräg die Bildhöhe durchmessenden roten Seil gegenständlich unterbrochen wurde. Während der Hintergrund mit seinen scharfkantig gegeneinander abgegrenzten, rechts amorph geformten, links geometrisch

³⁷⁴ Gustave Courbet, *Frau mit Papagei*, 1866, Öl auf Leinwand, 129,5 x 195,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

geglätteten Farbflächengebilden mit breiten Pinseln in gestisch beruhigtem Duktus ausgeführt wurde, ist das Äffchen selbst mit stark bewegten, kreuz und quer gezogenen Pinselrhythmen wiedergegeben, deren Verlaufsrichtungen dem natürlichen Oberflächenrelief dieses Tieres folgen und die mit ihrer vermeintlich chaotischen Struktur sein zerzaustes Fell porträtgenau wiedergeben. Porträtgenau erfaßt wurden auch die Körperhaltung und der mimische Ausdruck des Affen, so daß zu vermuten steht, daß diese Darstellung nicht aus der bloßen Erinnerung heraus geschaffen wurde, sondern möglicherweise nach der Vorlage einer vor Ort entstandenen fotografischen Aufnahme jenes Tieres, von dem Castelli im Bildtitel sogar seinen Namen zu überliefern weiß: des Affen Makim, wie er auf den Philippinen zuweilen als Haustier gehalten wird oder wie man ihm dort auf öffentlichen Plätzen, in den Straßen der Städte oder in Tempelanlagen allenthalben begegnet.

Es zeigt sich, daß die Aufenthalte auf den Philippinen für das Sujet des Tieres bei Castelli von besonderer Bedeutung waren. 1986 schuf er für seine Ausstellung *Exchange* in den Galerien Pinaglaban (Manila) und Raab (Berlin) die Installation *Snakes*, die Castelli gelegentlich auch als *Schlangentanz* bezeichnet (Abb. 1081). Diese Installation zeigt, umgeben von einigen zu Masken stilisierten Kokosnüssen, Korallen und anderen *Objets trouvés* aus dem Halcom-Riff, sechs mit Blattgold und dunkelbraunen bzw. schwarzen Farben ornamental geschmückte Palmrindenstücke, die als tanzende Brillenschlangen (*Naja najas*) gestaltet wurden, wie sie von Schlangenbeschwörern durch die Bewegungen ihrer Flöte und durch gelegentliche Schläge zu ihrer typischen Drohgebärde mit aufgerichtetem Oberkörper und charakteristisch verdickter Halsregion gereizt werden. Im Zusammenspiel mit den chromatischen Tönen der Flöte und deren hypnotischer Klangwirkung muten die so evozierten Drohgebärden wie ein mystisch heraufbeschworener ritueller Ausdruckstanz an, der die angriffslustigen und giftigen Tiere wie friedliche Wesen erscheinen läßt, die von einem geheimnisvollen Zauber besänftigt werden. Mit eben jenem rätselhaften Mystizismus beschäftigt sich die hier genannte Installation, die Castelli zwei Jahre später mit entsprechend zusammengesetzten Schrotteilen ins geometrisch Abstrakte überführte (Abb. 1082) und 1990 in einer kleinen Reihe gleichermaßen abstrakt erscheinenden Zeichnungen mit Ölkreide und direkt aus der Tube gedrückter Ölfarben gestalterisch variierte (Abb. 1083).

In der gleichen linienbetonten gestalterischen Stilisierung der als *Skulpturenzeichnungen* geschaffenen Schlangenbilder schuf Castelli ebenfalls 1990 auch einige großformatige Zeichnungen, in deren Mitte formatfüllend ein großer Vogel zu sehen ist, der als Eisenskulptur mit seinem sichelförmig gebogenen Körper und einer hoch gestelzten Eisenstange als Beine nach der Art der Schrottskulpturen von 1988 (vgl. hierzu etwa Abb. 1028 und Abb. 1030) auf eine flache Scheibe montiert wurde (Abb. 1084 f). Diese Zeichnungen eines von menschlichen Figuren umgebenen Vogels haben nicht wirklich die ins Abstrakte überführte Darstellung eines Tieres an sich zum Thema, sondern beziehen sich auf die Eisen- und Bronzeplastiken, die Castelli aus vorgefundenen Schrotteilen in seinem Atelier in Montepulciano zusammensetzte (Abb. 1089 f). Sie sind die ins Zeichnerische übertragene gestalterische Umsetzungen eines gegenständlichen Motivs, das sich nach dem Prinzip der Skulpturen des Dadaismus und des Surrealismus aus zufällig gefundenen, durch ihre charakteristische Zusammenfügung eine neue gegenständliche Bedeutung erhaltenden *Objets trouvés* ergeben hat.

Rechts unten mit dem rechteckigen Kopf ebenfalls auf die Eisenskulpturen von 1988 und 1990 anspielend, als zentralen Bildgegenstand jedoch eine von oben gesehene Eidechse wiedergebend, nimmt sich das in systematischer Reihung aus einzeln auf die Bildfläche gebrachten Farbtupfen geschaffene Gemälde *Eidechse* aus (Abb. 1090). Es geht thematisch auf die in Montepulciano gemachte Beobachtung einer Eidechse zurück, die im Freien zwischen den aufgestellten Plastiken von Luciano Castelli nach Nahrung suchte. Diese Plastiken wurden gegenüber der Eidechse in stark verkleinertem Maßstab und in einem so hohen Abstraktionsgrad wiedergegeben,

daß sie – abgesehen von dem rechts unten ins Bild ragenden Kopf – für den Betrachter kaum zu erkennen sind. Stilistisch ist das mit Ölfarben auf Packpapier ausgeführte Bild innerhalb des Œuvres von Castelli eine echte Ausnahme. Es wurde nach einem nicht ganz stringent durchgehaltenen, die einzelnen Bildelemente einem eigenen Raster unterwerfenden Schema geschaffen, das die Szene wie ein systematisch aufgebautes Mosaik erscheinen läßt. Auch die Eidechse selbst wurde, durch leichte Asymmetrien in Körperbau und Körperhaltung figürlich verlebendigt, einem solchen Punktraster unterworfen, dessen Struktur allerdings dem natürlich gerundeten Oberflächenrelief ihres Körpers gerecht zu werden versucht. Im wesentlichen definiert sich die Eidechse durch die organisch gehöhlten und gewölbten Umriss ihrer bei aller Schematisierung der Binnenbereiche doch überraschend naturgetreu silhouettierten Körpers. Auf binnengliedernde Strukturen wurde, abgesehen von den roten Augen, zugunsten des mosaikartigen Schemas ebenso verzichtet wie auf volumengebende Licht-Schatten-Modulationen, die auch in den übrigen Regionen dieses Bildes nicht anzutreffen sind. Die Eidechse schimmert in einem einheitlichen dunklen Grün, das lediglich durch das Ocker des Packpapiers, auf dem diese Darstellung ausgeführt wurde, unterbrochen wird. Mehr als den inhaltlichen Aspekt, der mit der Eroberung der Hervorbringungen des Künstlers durch die Natur zu tun hat, interessierte Castelli hier die Schematisierung der Bildgegenstände: das frei geschaffene Raster, das als Vorlage für ein nach diesem Gemälde anzufertigendes Mosaik herangezogen werden könnte. So steht das Motiv der Eidechse, die als Vanitasmotiv sowohl auf antiken Bodenmosaiken als auch auf neuzeitlichen Fußböden anzutreffen ist, durchaus in der Tradition mosaizierter Fußböden. Doch das Interesse Castellis an solchen schematischen Gestaltungen verflüchtigte sich ebenso rasch wie das Motiv der Eidechse selbst, die der Künstler kein zweites Mal auf seinen Bildern zeigte. Stattdessen widmete er sich bereits kurze Zeit später einem weiteren großen Thema innerhalb seiner Tierikonographie: der Darstellung von Pferden.

Bereits Anfang 1991 entdeckte Castelli Pferde als autonomes Bildmotiv. Inspiriert dazu wurde er durch das Palio-Rennen in Siena, das er von Montepulciano aus mehrfach besuchte, ferner durch Alexandra, die als junges Mädchen voltigierte und seither ein besonderes Verhältnis zu Pferden hatte, sowie schließlich durch die Gemälde von Théodore Géricault, der sich auf seinen Bildern immer wieder mit der Darstellung von Pferden beschäftigt hat. Aus den Vorzeichnungen und Studien von Géricault für die Gemälde *Offizier der kaiserlichen Gardejäger beim Angriff*, aus weiteren Pferdebildern dieses französischen Malers und aus dessen Ölskizzen nach Motiven des Barberi-Rennens in Rom leitete Castelli die meisten seiner 1991-1992 geschaffenen Pferdebilder ab. Die Pferdebilder von Luciano Castelli, die auf das Vorbild von Théodore Géricault zurückgehen, wurden in Kapitel 4.2.10 ausführlich besprochen. Was hier interessieren soll, sind die Pferdebilder, die unabhängig von Géricault entstanden sind oder nur auf einen indirekten motivischen Einfluß dieses Künstlers zurückzuführen sind. Zu diesen Bildern zählt beispielsweise die auf breitem Format skizzenhaft ausgeführte Darstellung *Pferde* (Abb. 1091), die an die Derbybilder von Géricault aus der Zeit seines Englandsaufenthalts 1820-22 erinnert. Dabei gab Castelli die galoppierenden Pferde allerdings unberitten wieder, was auf das gleichermaßen reiterlose Barberi-Rennen in Rom anspielt, bei dem die wild gemachten Rosse ohne Reiter durch die Straßen getrieben wurden. Anders als Géricault zeigt Castelli die am Betrachter vorbeieilenden Pferde nicht von der Seite und nicht schräg von vorne, sondern schräg von hinten. Statt bildflächenparallel an ihm vorbei oder im fliegenden Galopp auf ihn zuzulaufen, jagen sie von rechts nach links in die Ferne, allerdings nicht wirklich in die Tiefe des Bildraums, sondern in eine jenseits der Formatgrenzen gelegene Weite, was die Ausschnitthaftigkeit der Darstellung betont und das Motiv wie eine spontane Momentaufnahme erscheinen läßt. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die von rechts außen ins Bild ragenden Vorderläufe, die zu einem dritten Pferd gehören, das noch nicht ins Bild gelangt ist und erst zu sehen sein wird, wenn das vorderste Pferd die Szene bereits durchmessen hat. Ihren gestalterischen Ausdruck

findet die Windeseile, in der die Rosse vor den Augen des Betrachters vorüberziehen, in der rasenden Geschwindigkeit, mit der sie ausgeführt wurden. Sowohl die mit Bleistift ausgeführte Vorzeichnung als auch die malerische Behandlung der Tiere erfolgte in raschen Zügen, summarisch und skizzenhaft, lapidar geradezu und doch in erstaunlich naturgetreuer Wiedergabe, was deutlich darauf hinweist, daß die von Castelli dargestellten Pferde nicht der freien Phantasie des Künstlers entsprungen sind, sondern auf entsprechende Vorlagen zurückgehen, die er genauestens studierte.

Das Thema dieses Bildes ist die Darstellung von Bewegung und Geschwindigkeit, von Anmut dabei und Eleganz, aber auch von Kraft, Ausdauer und Energie, von Freiheit zugleich und von Wildheit, denn die Pferde sind unberitten und scheinen sich nicht in einem umzäunten Parkur, sondern in freier Wildbahn zu befinden. Auf eine motivische Behandlung des Hintergrunds wurde allerdings vollständig verzichtet. Der Blick des Betrachters sollte sich ganz auf die Tiere an sich konzentrieren. Keine Landschaft, keine Zuschauertribüne, keine Gatter und keine wie auch immer geartete Architektur hinterfängt das Motiv der dahinjagenden Pferde. Es scheint, als würden sie aus eigenem Antrieb durch die Szene laufen, ihrem eigenen Willen gehorchend und ohne das Zutun von Treibern, Stallburschen oder Jockeys. In diesem Sinne stehen sie metaphorisch für die ungebändigte Kraft der Natur, für ihre Selbstbestimmtheit, für ihre Unabhängigkeit, für ihre schier grenzenlose Freiheit. Die Pferde dieses Bildes sind dem Künstler zu Identifikationsobjekten geworden, auf die er seine Ideale von einem freien autonomen und selbstbestimmten Wesen projiziert.

Der Urwüchsigkeit und der Wildheit der Pferde, die dieser Ölskizze sowie den Pferdebildern Castellis nach dem Vorbild der Darstellungen von Géricault zu eigen sind, dieser Betonung der körperlichen Kraft des Tieres und seiner mitunter dramatisch anmutenden Ausbruchsversuche, die etwa auf den tumultuarischen Darstellungen der sich aufbäumenden Rosse zum Ausdruck gebracht werden (Abb. 1061 f), stehen die Ruhe und die Gelassenheit jener Pferde gegenüber, die Castelli 1991 als eigenständige Bilderfindungen als *Weißes Pferd* (Abb. 1054-1056) bzw. *Braunes Pferd* (Abb. 1057 f) geschaffen hat. Motivisch haben diese Darstellungen ihre Vorläufer nicht in den Bildern von Géricault, auch nicht in denen von Vernet, von Manet oder von Degas, um einige weitere Hauptmeister dieses Genres zu nennen, sondern stehen sie unter dem Einfluß fotografischer Ablichtungen, wie sie in Fachzeitschriften oder in Pferdebüchern anzutreffen sind. Charakteristisch für diese Illustrationen ist die unpräzise Sichtweise, in der die Reittiere aus ihren natürlichen Bewegungen heraus wiedergegeben werden. Auch die hier in Rede stehenden Gemälde Abb. 1054-1058 zeigen das Pferd in einem ungekünstelten Augenblick, der auf eine heroische Stilisierung verzichtet. Stattdessen werden die Tiere in einer unspektakulären Ansicht wiedergegeben und durch die seitlichen Bildränder, insbesondere aber durch die untere Formatgrenze so stark überschritten, daß diese Darstellungen insgesamt wie „unkomponierte“, spontan zustande gekommene Augenblicksaufnahmen wirken. Trotz des unpräzisen Charakters der motivischen Auffassung bewahrte Castelli diesen Tieren ihre natürliche Schönheit. Dabei wählte er keine einfachen Ackergäule als Motiv, sondern exklusive Rennpferde, die trotz ihrer ungekünstelten Inszenierung graziös, anmutig und edel erscheinen.

Die gestalterischen Mittel, mit denen Castelli diese Bilder schuf, haben sich von der lapidaren Skizzenhaftigkeit der *Pferde* Abb. 1091 verabschiedet und spielen, obschon auch sie eine dynamisch bewegte offene Pinselfhandschrift zeigen, deutlich mehr ins Malerische über. Sowohl auf den Leinwandbildern (Abb. 1054 und Abb. 1056) als auch auf denen auf Papier (Abb. 1055 und Abb. 1057 f) definiert sich das Pferd in erster Linie über dessen schmalpinselig oder mit Bleistift gezeichneten Umriss und im Binnenbereich über eine stark auf den Wechsel von Hell und Dunkel ausgerichtete, mit expressiver Kraft auf die Bildfläche gebrachten Schattenmalerei. Auf den Leinwandbildern wurde das Pferd flächig mit weißer und schwarzer bzw. braungrauer Farbe ausge-

malt, während das Pferd auf den Darstellungen auf Papier nur in seinen Schattenbereichen mit schwarzer bzw. braungrauer Farbe akzentuiert wurde. So erweisen sich die auf Leinwand ausgeführten Darstellungen als malerischer umgesetzt als die auf Papier geschaffenen Bilder, denen eine offenere, skizzenhafte Stilsprache zu eigen ist. Dennoch sind auch die auf Papier geschaffenen Darstellungen keine Studien oder bloße Ideenskizzen, wie dies etwa bei dem ersten Pferdebild von Castelli (Abb. 1050) oder auch auf den Darstellungen *Mann mit Pferd* (Abb. 1059 f) der Fall zu sein scheint, sondern autonome Bilder, die in monumentaler ikonographischer Umsetzung auf großen Formaten ausgeführt wurden.

Bemerkenswert an den Darstellungen *Weißes Pferd* bzw. *Braunes Pferd* ist die Perspektive, in der die Rosse jeweils wiedergegeben wurden, und ist die Ausschnitthaftigkeit, mit der sie dem Betrachter vor Augen geführt werden. Statt das Pferd als Ausdruck des Heroischen in Untersicht zu zeigen, wurde es von Castelli in leichter Draufsicht wiedergegeben (Abb. 1058), statt es repräsentativ von der Seite oder schräg von vorne darzustellen, wird es im verlorenen Profil von hinten gezeigt (Abb. 1054-1057), statt es, wenn es motivisch schon fragmentiert werden soll, nach der traditionellen Auffassung dieses Themas als Büste oder als Dreiviertelfigur abzubilden, stellte es Castelli als durch den unteren Bildrand jäh überschrittene Halbfigur dar, deren untere Bauchdecke jenseits des Bildausschnitts verschwindet. Durch diese ikonographischen Besonderheiten brach Castelli ganz bewußt mit der Tradition des Pferdebildes, die durch die Wiedergabe besonders graziöser Posen und durch die Wahl besonders repräsentativer Perspektiven die edle Gestalt des Reittiers zu überhöhen versuchte. Demgegenüber vertrat Castelli mit seinen Bildern die Auffassung, daß die Gestalt eines Pferdes einer solchen ikonographischen Überhöhung überhaupt nicht bedarf. Er stellt das Reittier in seiner natürlichen Schönheit dar, die sich in den geschwungenen Linien des elegant geformten Kopfes und des muskulös durchgebildeten Leibes zeigt und die durch keinerlei Reitutensilien (Zaumzeug, Pferddecke oder Sattel) bedeckt, verstellt oder gesteigert wird. Lediglich die dramatischen Schlagschatten, die das Pferd im Bereich der unteren Flanke seines Kopfes sowie im Bereich des Gesäßes oder auch, sofern innerhalb des Bildausschnitts zu sehen, an der Unterseite des Rumpfes aufweist, verleihen den Pferden auf den Bildern von Castelli ihr erscheinungsästhetisches Pathos.

Anders als auf den nach den Gemälden von Géricault geschaffenen Darstellungen, hat das Pferd auf den Bildern *Weißes Pferd* bzw. *Braunes Pferd* keine Verbindung zum Menschen. Es wird von keinem Reiter geführt und von keinem Stallburschen gehalten, es hat kein Zaumzeug und keinen Sattel, wirkt völlig nackt und liefert dem Betrachter auch sonst keinen Hinweis auf seine mögliche Verwendung als Nutz- oder Reittier. Obschon es sich – wie der schlanke Wuchs der Tiere, die charakteristische Form des Gesichts und die kurzen Nackenhaare deutlich zu erkennen geben – bei den Pferden auf den Bildern von Castelli offensichtlich um hochgezüchtete Rennpferde handelt (um vollblütige Araber oder zum „Englischen Vollblut“ veredelte Berber) und obschon diese Pferde vor motivisch neutral gebliebenem, mit gelber Farbe auf weißem Grund (Abb. 1055 und Abb. 1057 f), mit weißer Farbe auf schwarzem Grund (Abb. 1054) oder mit braungrauer Farbe auf weißem Grund (Abb. 1056) gestalterisch akzentuiertem Hintergrund erscheinen, wirken diese Tiere wie unberührt gebliebene, unter freiem Himmel lebende Wildpferde, die als Einzelgänger ihren Instinkten folgen und unbehelligt von der menschlichen Zivilisation nichts anderem zu gehorchen scheinen als den Gesetzen der Natur. Durch die dramatischen Licht-Schatten-Verhältnisse, denen sie ausgesetzt sind, ist ihnen trotz ihrer ansonsten prosaischen ikonographischen Umsetzung dennoch etwas Geheimnisvolles zu eigen: der Mystizismus eines sagenumwobenen Geschöpfes, um das sich romantische Legenden ranken. Sicher ist es kein Zufall, daß diese Pferdebilder etwa zur gleichen Zeit entstanden sind wie die Selbstbildnisse von Castelli in seiner Aufmachung als Gaucho (Abb. 943 ff). Nicht nur, daß Castelli für diese Selbstbildnisse die gleichen Farben verwendete wie für einige seiner Pferdebilder und daß

er diese Darstellungen nach dem selben gestalterischen Prinzip einer farbig kolorierten Bleistiftzeichnung ausführte, auch der inhaltliche Zusammenhang mit den Themen Freiheit, Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit ist den hier in Rede stehenden Pferdebildern mit den Selbstporträts des Künstlers als Gaucho gemeinsam, so daß zwischen diesen beiden Motiven eine zwar nicht unmittelbar motivische, wohl aber inhaltliche Verwandtschaft sehr wohl besteht.

Den weißen und den braunen Pferden ging bei Castelli eine Reihe von Darstellungen voraus, die auf verhältnismäßig kleinem Format das Reittier in bildflächenparalleler Anordnung ganzfigurig im Profil nach rechts wiedergeben (Abb. 1051-1053). Diese an entsprechende Bilder von Géricault angelehnte, teilweise in Fingermalerei auf Leinwand geschaffene Arbeiten entstanden parallel zu den in gleicher Größe allerdings im Hochformat und auf Papier angefertigten Papageienbildern von 1991 (Abb. 1075-1077) und wurden wie diese mit schwarzer Farbe auf weißem Grund ausgeführt. Während die Papageienbilder mit gestisch bewegtem Schwung in eilig dahin geworfenen, überwiegend die Umrisse der Vögel bezeichnenden und grob deren Binnenflächen skizzierenden Pinselzügen geschaffen wurden, definieren sich die Pferde in erster Linie durch eine schmalpinselförmig angelegte Umrißlinienzeichnung und einer mit breiten Pinseln in scheinbar willfährigen Bewegungen erfolgten, dabei manchmal flächig verdichteten Bemalung des Hintergrunds. In der unmittelbaren Umgebung zum Pferd folgen die Bewegungsrichtungen des Pinsels den Umrißformen des Tieres, in etwas weiterer Entfernung beginnen sie, ihre Dichte aufzulösen und sich in ihrem Rhythmus zunehmend von den Umrißformen des Pferdes zu befreien. In der Nähe zu den Formatgrenzen schließlich nähern sich die Pinselbewegungen der senkrechten oder waagerechten Ausrichtung der Bildkanten an. Dabei halten sie meist einigen respektvollen Abstand zu den Formatgrenzen ein, die nur selten berührt oder aus der Vehemenz der Bewegungen heraus gar überschritten werden.

In statuarischer Ruhe aus einer unpräzisen Profilsicht heraus gesehen, stehen die Pferde so, wie sie auf den kleinen Leinwänden in Schwarzweiß gezeigt werden, ganz in der Tradition des dokumentarischen Pferdebildes, wie es in der englischen und französischen Malerei des 18. und des 19. Jahrhunderts gebräuchlich war. Bei diesem Darstellungstypus geht es nicht darum, bestimmte inhaltliche Aspekte des Motivs eines Pferdes besonders hervorzukehren – etwa seine Eleganz, seine Kraft, seine Geschwindigkeit oder seine Wildheit usw. –, sondern es geht auf ihnen darum, die charakteristischen Merkmale seines äußeren Erscheinungsbildes exemplarisch vorzuführen. Ein aufwendig arrangiertes Ambiente, schmucke Verzierungen oder die wilde Bewegtheit des Tieres stehen den dokumentarischen Intentionen solcher Darstellungen nur im Wege. In ihrer anatomischen Stimmigkeit waren solche Bilder für Castelli bestens geeignet, nach ihnen als motivische Vorlagen seine kleinen Bilder anzufertigen. Sie waren ihm Studienobjekte und motivische Inspirationsquellen zugleich. Daher erklärt sich die lapidare Einfachheit des Pferdes auf diesen kleinen Bildern, auf denen sich Castelli nicht nur mit der Statur des Rosses an sich, sondern zugleich auch mit der Frage seiner gestalterischen Umsetzung befaßte. Man könnte diese Darstellungen als Probestudien bezeichnen, die jedoch, wie es bei groben Vorzeichnungen oder bildvorbereitenden Ideenskizzen oft der Fall ist, hinsichtlich der gestalterischen Mittel von einer ganz besonderen Unmittelbarkeit sind und durch diese Unmittelbarkeit einen besonders expressiven Ausdruckswert besitzen.

Die Rosse selbst wurden in ihren Binnenbereichen gestalterisch ausgesprochen sparsam behandelt. Einzige Ausnahme hiervon ist die Darstellung Abb. 1051, auf der das Pferd vor einem nahezu völlig weiß gebliebenen Hintergrund zu sehen ist. Einige zaghaft ausgeführte Schatten deuten dort die Fläche des Bodens an. Das Pferd selbst wurde mit schwarzer Farbe flächig ausgemalt. Lediglich in den Bereichen des Hinterteils, der Beine, der unteren Bauchdecke und des Unterkopfes blieben einige Stellen von der schwarzen Farbe ausgespart – Stellen,

die wir aus den anderen Pferdebildern als Schattenzonen kennen und die hier wirken, als wäre das Pferd von unten wie von einem magischen Licht beschienen. Genau genommen handelt es sich bei dieser Lichtführung um eine Inversion der Hell-Dunkel-Verhältnisse der übrigen Pferdebilder, die an die prismatische Verkehrung eines fotografischen Negativs erinnert. Auf den übrigen Darstellungen dieser Serie blieb das Pferd meist weiß. Lediglich die Schatten wurden schwarz gefärbt sowie einige Übergangsbereiche in grauen Valeurs wiedergegeben. Die Pinselführung dieser Pferdebilder ist zwar noch immer deutlich von der Linie getragen, sei sie in schmalen oder sei sie in breiten Spuren angelegt, doch verdichten sich diese Linien insbesondere im Hintergrund nicht selten zu deckenden Kleinflächen mit amorph sich auflösenden Randzonen und stark vom Gestus der malenden Hand getragenen eruptiven Entladungen, die von zahlreichen Tropfspuren und farblichen Rinnsalen begleitet werden (Abb. 1052 f). Mit der Energie des Pinselschlags und dem materialbewußten Umgang mit der schwarzen Farbe haben diese Darstellungen den (pinsel-)zeichnerischen Charakter der Papageienbilder überwunden. Und doch sind diese kleinen Leinwände keine um ihrer selbst Willen geschaffene autonome Bilder, sondern Entwürfe für großformatige Gemälde, die allerdings nie ausgeführt wurden. Stattdessen schuf Castelli auf größeren Formaten die weißen und die braunen Pferde, die weniger statisch anmuten und aus einer Drehbewegung heraus in schnappschußartiger Ausschnitthaftigkeit wiedergegeben wurden. So stehen die kleinen Schwarzweißstudien also anders, als es die Reihenfolge, in der die Pferdebilder hier besprochen wurden, nicht an deren Ende, sondern – möglicherweise gemeinsam mit der ersten auf Géricault zurückgehenden Skizze Abb. 1050 – an deren Anfang.

Mit den Pferdebildern von 1991 und 1992 verabschiedete sich Castelli zunächst von der Darstellung eines Tieres. Andere Projekte ließen ihn dieses Genre aus den Augen verlieren, was allerdings nicht bedeutet, daß er eines Tages nicht doch wieder einmal auf diesen Themenkreis zurückkommen wird. Was den Künstler an den von ihm gezeigten Tieren interessierte, war ihr außergewöhnliches Äußeres (Pfauen, Eidechse), ihre exotische Abstammung (Seemöwe mit Seestern, Affe, Papageien) oder ihre anmutige Erscheinung (Pferde). In der post-modernen Malerei stand Castelli mit dieser Thematik zunächst ziemlich alleine. Gerade die Malerei der *Neuen Wilden* behandelte fast ausschließlich das Thema der menschlichen Figur und/oder seiner sozialen bzw. räumlichen (d.h. in aller Regel stadtdlandschaftlichen) Umgebung. Ausnahmen hiervon gab es nur selten – denke man etwa an Middendorfs Nashorn vor dem Hintergrund einiger Berliner Hochhäuser³⁷⁵ oder an Hödicke's hündische Mauerspäher³⁷⁶. Fettings Kühe entstanden erst ab 1986, ebenso seine ersten Pelikanbilder, und Salomé hatte sich mit der Darstellung von Tieren überhaupt nicht befaßt. Bestenfalls bei Elvira Bach begegnete man zuweilen der Darstellung eines Tieres – nicht als autonomem Bildmotiv jedoch, sondern als attributisch gemeintem Assistenzmotiv in aller Regel und stark von symbolistischen Bedeutungsinhalten getragen (z. B. der Darstellung einer Schlange als Hinweis auf den Sündenfall). So nehmen die Tierbilder von Luciano Castelli in der Malerei der 80er und 90er Jahre durchaus eine Sonderstellung ein. Zwar waren sie für sein Œuvre nicht gerade von zentraler Bedeutung, doch die Regelmäßigkeit, mit der er immer wieder auf die Darstellung von Tieren zurückkam, die Vielfalt der von ihm dargestellten Tiere sowie die Intensität, in der er sich, wenn er das Motiv eines Tieres einmal für sich entdeckt hatte, mit diesem Thema auseinandersetzte, machen die Tierbilder zu einem festen Bestandteil seines künstlerischen Schaffens. Sie stehen inhaltlich im Zusammenhang mit seiner Neigung zum Exotischen und verstehen sich metaphorisch als Ausdruck seines Strebens nach Freiheit, Ursprünglichkeit und „Wildheit“. So waren Castelli die Darstellungen ungezähmter oder nur schwer zu bändigender Tiere inhaltlich seinen Selbstbildnissen in der Rolle eines Hundes oder seinen fotografischen Selbstinszenierungen in der Rolle

³⁷⁵ Helmut Middendorf, *Nashorn – Rot-Grau*, 1919, Kunstharz auf Nessel, 190 x 230 cm, Privatbesitz.

³⁷⁶ Karl Horst Hödicke, *Mauer (Arena)*, 1983, Kunstharz auf Leinwand, 180 x 230 cm, Berlin, Berlinische Galerie.

eines exotischen Tieres durchaus vergleichbar – und zwar mit allen psychologischen Implikationen, die von der schieren figürlichen Objektivation bis hin zur projektiven Metaphorik reichen. In diesem Sinne stehen die Tiere auf den Darstellungen von Luciano Castelli nur selten für sich selbst (das Eidechsenbild wäre solch eine Ausnahme). Vielmehr weisen sie über das Tier an sich hinaus und behandeln solche Themen, mit denen sich Castelli auch auf anderen Darstellungen, insbesondere auf seinen Selbstbildnissen, verschiedentlich auseinandersetzt: solche Themen wie Freiheit, Eigenständigkeit, Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit (bzw. Unbezwingbarkeit).

Insofern haben die Tiere auf den Bildern von Castelli stark mit seiner eigenen Persönlichkeit zu tun und mit den Ansprüchen, die der Künstler an sich und an das Leben stellt. Sie sind der thematisch verschlüsselte Ausdruck seines Bedürfnisses nach Selbstbestimmtheit, Selbstverwirklichung und exotischer Exaltation. So außergewöhnlich auf den ersten Blick zu sein scheint, daß sich ein Maler, der sich ansonsten beinahe ausschließlich mit der menschlichen Figur befaßt, der Darstellung von Tieren widmet, so sinnfällig wird dieses Phänomen, wenn man sich der inhaltlichen Bedeutung dieser Bilder bewußt wird und begreift, daß die Tierdarstellungen eng mit den Selbstbildnissen des Künstlers bzw. mit seinen Darstellungen exotischer oder exotisch sich gebender Menschen im Zusammenhang stehen. Motivisch mögen die Darstellungen des Menschen und die Darstellungen des Tieres bei Castelli weit auseinander liegen, inhaltlich hingegen, und damit in einem übergeordneten Sinn „thematisch“, gibt es zwischen diesen beiden Genres jedoch einen ganz unmittelbaren Zusammenhang. Der Mensch erweist sich auf den Bildern von Castelli als eine andere Form des Tieres und umgekehrt. In beiden Fällen geht es um die Selbstbestimmung des Individuums und um die Freiheit, sich in seiner exotischen Erscheinung so zu geben, wie man ist. In seiner Ursprünglichkeit, in seiner Kraft, in seiner Triebhaftigkeit, in seiner Unabhängigkeit und in seiner Unberührtheit von den Zwängen der Zivilisation steht das Tier sinnbildlich für das Ideal des selbstbestimmten Menschen. Das Tier ist für Castelli zur Metapher geworden: zu einer Projektionsfigur seiner gesellschaftlichen Ideale und zu einem Synonym für sein Selbstverständnis als bildender Künstler.

4.4 Die stilisierte Wirklichkeit: Castelli zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion

Wiewohl Castelli in erster Linie ein Maler des Gegenständlichen ist, der nach seinen Anfängen im kindlich-naiven Mal- und Zeichenstil (gemalte Tagebücher) eine Zeitlang sogar unter dem Einfluß der Malerei von Franz Gertsch und der Kunst des Fotorealismus gestanden hat und dabei bis in die zweite Hälfte der 70er Jahre eine eigenständige Form des Gegenständlichen verfolgt hat, die man als bildliche Umsetzungen einer parallelen Wirklichkeit bezeichnen könnte, wiewohl Castelli weiter ab Ende der 70er Jahre eine zunehmend ins Expressive gesteigerte, allerdings nach wie vor von der sichtbaren (bzw. sichtbar gemachten phantasiegeborenen) Wirklichkeit ausgehende, dabei motivisch klar definierte und bisweilen überraschend wirklichkeitsnahe Bildsprache entwickelt hat, schuf der Künstler zwischendurch immer wieder solche Bilder, deren gestalterische Ausformungen sich zwar gleichermaßen von der sichtbaren Wirklichkeit ableiten, sich von der sichtbaren Wirklichkeit jedoch so weit entfernt haben, daß sich dem Betrachter ihre gegenständliche Bedeutung erst nach genauerem Hinsehen erschließt.

Diese Neigung zu abstrakten Erscheinungsformen kam nicht von ungefähr, sondern entwickelte sich sukzessive aus Castellis eigenem bildnerischen Schaffen, das bereits seit Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre

immer wieder solche Bilder hervorbrachte, auf denen das gegenständliche Motiv in bewegungsrhythmisch getragene gestalterische Strukturen aufgelöst wird. Eines der frühesten Beispiele für dieses strukturelle Eskamotieren des Gegenständlichen ist das motivisch von dem Porträt *Irene* Abb. 116 abgeleitete Gemälde *Irene Kopf* (Abb. 117), auf dem sich die schräg von oben gesehene, mit geneigtem Kopf im Dreiviertelprofil nach links wiedergegebene Büste der damaligen Freundin des Künstlers in linearen Rhythmen aufzulösen scheint. Auch sind in diesem Zusammenhang solche Gemälde zu nennen, auf denen mehrere Figuren in einem unübersichtlichen Durcheinander von Farben und Formen, von einzeln neben einander gesetzten Pinselhieben und in kaleidoskopischer Buntheit auf der Bildfläche verteilten Farbsprengseln aufgehen (siehe hierzu ansatzweise Abb. 212, vor allem aber solche kleinteilig strukturierten Gemälde wie die in Abb. 219 oder Abb. 771). Mit diesen Darstellungen begab sich Castelli auf eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, deren Funktion es war, die gegenständliche Bedeutung des Motivs in reine Malerei zu überführen. Man könnte von einer gestalterischen Verselbständigung der sichtbaren Wirklichkeit sprechen, deren bildnerische Mittel sich im Sinne einer formalästhetischen Ableitung auf die natürlichen Gegebenheiten des Gezeigten beziehen. Arbeitsmethodisch ist dieses Vorgehen – wenngleich Castelli dabei stilistisch zu völlig anderen Erscheinungsformen gefunden hat – den Bildfindungsprozessen von Wassily Kandinsky nicht unähnlich oder auch den Abstraktionen von Piet Mondrian, die ihre zunehmend purifizierten Gemälde als immer weiter getriebene gestalterische Entfernung von den natürlichen Gegebenheiten des realweltlich Gesehenen verstanden haben.

Das Prinzip der strukturellen Auflösung der sichtbaren Wirklichkeit, das sich auf einigen Gemälden von Castelli aus der Zeit Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre beobachten läßt, behielt der Künstler auch auf denjenigen Darstellungen bei, die als seine „abstrakten“ Bilder zu bezeichnen sind. Dabei ist der Begriff „abstrakt“ in Anführungsstriche zu setzen, denn um *reine* Abstraktionen im Sinne einer freien Erfindung formfarblicher Verhältnisse, wie sie etwa das Bauhaus oder der Suprematismus hervorgebracht haben, handelt es sich bei den Bildern von Luciano Castelli nicht. Vielmehr verstehen sie sich als gestalterische Ableitung von der sichtbaren Wirklichkeit. Die Motive, die Castelli für diese Ableitungen wählte, waren in einigen Fällen landschaftlicher, meist jedoch figürlicher Art.

Seine frühesten „abstrakten“ Bilder schuf Castelli erst relativ spät: im Sommer 1984 in der Toskana, wo er sich von der Landschaft rund um Montepulciano zu stilisierten Kompositionen hat anregen lassen (Abb. 355). Inspiriert zu diesen Bildern wurde Castelli durch die auf einer Anhöhe gemachte Beobachtung der in der umgebenden Hügellandschaft gelegenen Felder, die auf kreuz und quer zu einander angeordneten rechteckigen Grundstücken mit parallel verlaufenden Pflug- und Sätschneisen regelmäßige Muster ausgebildet haben und die aus der Ferne infolge ihrer unterschiedlichen Bepflanzung als Wiesen, Sonnenblumen- oder Getreidefelder wie ein bunter Teppich aussahen. Verschiedene Erdfarben beherrschten die Szene, unterschiedliche Gelb- und Grüntöne dazwischen sowie über dem Ganzen das Blau des Himmels und am Horizont das feurige Rot der untergehenden Sonne. Eben diesen Eindruck schilderte Castelli auf seinen ersten, mit farbigen Ölkreiden auf Papier ausgeführten abstrakten Kompositionen (Abb. 1092 f). Die Verlaufsrichtungen der Pflug- und Sätschneisen gab er mit parallelen Zickzackschraffuren wieder, die untergehende Sonne mit einer dicht gewundenen roten Spirale und den Himmel mit blauen Zickzacklinien. Auf der Darstellung Abb. 1092 wurde der in abstrakte Rhythmen aufgelösten Landschaft rechts und links jeweils eine mit schwarzer Ölkreide ausgeführte vertikale Kritzelei vorgeblendet, die als Zypresse zu deuten ist und in ihrer paarweisen Anordnung dem landschaftlichen Motiv einen seitlichen Rahmen verleiht. So eilig die aus überwiegend diagonal angeordneten Schraffuren (Felder und Himmel), einem großen spiralförmigen Kringel (Sonne) und manchmal vertikal angeordneten Linienbündel (Zypressen-

sen) geschaffenen Kompositionen aufs Papier gebracht zu sein scheinen, so durchdacht und so ausgewogen im Hinblick auf das strukturelle Ganze und auf die Verteilung der Farben wurden diese Bilder ausgeführt. Da werden einzelne Zickzackfelder spannungsreich oder als korrespondierende Elemente zu einander ins Verhältnis gesetzt und Farben, durch weiche Nuancen in zwei oder drei Gruppen unterscheidbar, auf einander bezogen. Eine dieser Farbgruppen bilden das helle Beige, das leuchtende Gelb, das rötliche Siena und ein dunkles Umbra, eine zweite Gruppe bilden das strahlende Grün, Hellblau und Ultramarin. Als eigenständiger Wert erweist sich das manchmal wie ein Fremdkörper aufs Bild gebrachte Schwarz, das die bunten Farben nicht selten grob überlagert und räumlich in den Vordergrund drängt. Von diesen Strukturen hebt sich das dunkle Karminrot ab, das die Sonnenspirale bildet und in seiner Mitte das Weiß des Papiers zutage treten läßt. Diese Sonne erscheint als einzige Konstante auf all diesen Bildern stets rechts oben. Die großen Zickzackfelder darum herum hingegen wurden immer wieder anders angeordnet und verleihen jeder einzelnen Darstellung einen individuellen gesamtästhetischen Charakter. Die Lockerheit, mit der diese Bilder in serieller Reihung ausgeführt wurden, läßt sie wie Kompositionsübungen aussehen. Und doch handelt es sich bei ihnen um mehr als um bloße Ideenskizzen. Sie sind vollgültige autonome Bilder, mit denen sich Castelli in spielerischer Entspantheit der abstrakten Umsetzung eines für ihn neuen Themas gewidmet hat: der Landschaft, die er jenseits des Deskriptiven in eine gestalterisch verselbständigte Komposition transponierte.

Einem gestalterisch zwar etwas anders behandelten, arbeitsmethodisch jedoch ähnlich gelagerten Darstellungsprinzip folgen die ebenfalls im Sommer 1984 in Montepulciano mit Ölkreiden bzw. mit Ölkreiden und Ölfarben auf Papier ausgeführten *Sonnenblumen*-Bilder, von denen Castelli etwa ein Dutzend geschaffen hat (Abb. 1094 ff). Auf ihnen gruppierte der Künstler so, wie er es auf den weiten Sonnenblumenfeldern der Toskana beobachten konnte, in zwei, manchmal drei über einander angeordneten Reihen die Blüten von drei bis acht Sonnenblumen in einem gegenseitig versetzten Rhythmus neben einander, deren Kern aus einem spiralförmig gewundenen Kreis gebildet wird und deren Blütenblätter durch eine geschlossen dieses Kreisrund umgebende oder mehrere strahlenförmig dieses Zentrum umspielende Zickzacklinien vertreten werden. Auf die Darstellung des Blumenstengels und der daraus hervorgehenden grünen Blätter verzichtete Castelli vollständig. Sein Blick richtete sich alleine auf die Blüte. Charakteristisch dabei ist die große Mitte der Blume, deren Durchmesser ungefähr doppelt so groß ist wie die Länge der darum herum angeordneten Blütenblätter. Dieses Verhältnis vor allem ist es, das dem Betrachter zu erkennen gibt, daß es sich bei den hier gezeigten Blumen tatsächlich um Sonnenblumen handelt. Koloristisch indes hat sich der Künstler weit vom natürlichen Vorbild entfernt. Das kreisrunde Zentrum der Sonnenblumen, das je nach Reifegrad grünlich, orange oder dunkelbraun bis schwarz erscheint, wurde mit gelber, roter, hell- oder dunkelblauer, manchmal auch hell- oder dunkelgrüner Farbe wiedergegeben, bisweilen auch in einem zarten Rosa oder einem milden Beige. Die umlaufenden Zickzacklinien, welche die Blütenblätter bedeuten, wurden in den seltensten Fällen tatsächlich mit gelber, meist jedoch mit roter, hellblauer, dunkelblauer, grüner, brauner und manchmal auch schwarzer Ölkreide ausgeführt. Anfangs schuf Castelli diese Darstellungen mit Ölkreide (Abb. 1094), später gab er, während die umgebenden Zickzacklinien nach wie vor mit Ölkreide ausgeführt wurden, zumindest das kreisrunde Zentrum der Blumen mit dem Pinsel wieder, wobei er manchmal die Pinselmalerei erst trocken werden ließ, ehe er mit Ölkreide die umgebenden Zickzacklinien ausführte (z. B. Abb. 1095), manchmal aber auch in die noch nasse Farbe hinein zeichnete, was an den betreffenden Stellen zu charakteristischen Verwischungen der Farbe führte (z. B. Abb. 1096). In einer dritten Phase gestaltete Castelli seine Sonnenblumen-Bilder ausschließlich mit dem Pinsel (Abb. 1097 f), wodurch sich eine Vergrößerung des Bildgegenstands ergeben hat und damit eine noch expressivere, noch weiter von der natürlichen Er-

scheinung des Bildgegenstands entfernte Gestaltung. Dem uneingeweihten Betrachter mögen diese Bilder wie völlig ungegenständliche Kompositionen vorkommen. Erst nach genauerem Hinsehen erkennt man in den runden Zentren und den umgebenden Zickzacklinien die tatsächlich gegenständlich begründeten Blüten, von denen jetzt meist nicht mehr als zwei gezeigt werden.

Die gestalterischen Mittel der Sonnenblumenbilder haben sich von der äußeren Erscheinung des natürlichen Bildgegenstands so weit entfernt, daß sie erst nach einiger Zeit des Einlesens in ihrer motivischen Bedeutung verifiziert werden können. Insbesondere auf den letzten Darstellungen dieser Reihe hat sich Castelli von der Verlässlichkeit des Bildgegenstands verabschiedet und den Ausdruck seiner Bilder vor allem den gestalterischen Mitteln als solchen überantwortet: dem Rhythmus des Pinsels, dem energetischen Ausdruck der Linie sowie der expressiven Kraft der bunten Farben und ihrer Kontraste. 1984 geschah dies zunächst auf den überschaubaren Formaten von 70 x 100 cm, 1985 dann auch auf großen Formaten (Abb. 1098), wobei dort – was die fotografische Reproduktion kaum zu vermitteln vermag – durch die vergrößerte Bildfläche sowohl der Abstraktionsgrad des Bildgegenstands an sich als auch die Wirkungsintensität der gestalterischen Mittel zusätzlich gesteigert wurden. Der Untertitel dieser großformatigen Darstellungen (*Entwurf Seidentuch*) gibt zu erkennen, daß sich Castelli, als er diese Bilder schuf, ihrer formalästhetischen Reize durchaus bewußt war und daß er sich sehr wohl vorstellen konnte, die auf die Mittel der reinen Malerei ausgerichteten Gestaltungen im Sinne eines „Designs“ als Seidentücher einer hedonistisch begründeten pragmatischen Nutzenanwendung zuzuführen.

Waren die „abstrakten“ Bilder von Luciano Castelli bis dahin stark von der Linie getragen, die eher pinselzeichnerisch denn malerisch auf die Bildfläche gebracht wurde und das Weiß des Papiers bzw. der Leinwand oft großzügig zutage treten ließ, oder von kleinteiligen Strukturen, die in ihrem bunten Durcheinander das Motiv bis zur Unkenntlichkeit auflösen, widmete sich Castelli auf dem Gebiet der Abstraktion im weiteren Verlauf des Jahres 1985 einer den Bildgrund vollständig bedeckenden Flächenmalerei, die sich aus hartkantig silhouettierten Farbfeldern konstituiert. Dabei wurde der Bildgegenstand nicht in gestisch auf die Bildfläche gebrachte Linienstrukturen aufgelöst, sondern in ein beinahe geometrisch organisiertes Flächenmuster eingebunden, das sich aus bündig neben einander gesetzten Farbfeldern zusammensetzt. Zu den jetzt entstandenen Bildern gehört etwa die Darstellung *Haus abstrakt* (Abb. 1099). Dieses Gemälde wird von dem schräg gestellten Dreieck des mit hellblauer Farbe wiedergegebenen Daches dominiert, das zu einem ansonsten in Ultramarin wiedergegebenen, gleichfalls in die Schräge gekippten Haus gehört. Zu diesem Haus führt ein darunter als gelbe Raute dargestellter Weg. Rechts wird es von einem Baum flankiert, der mit hellgrüner Farbe in eine amorph-geometrische Form gezwungen wurde. Das helle rote Feld unterhalb des Hauses scheint eine Art Vorplatz darzustellen, das darunter fast schwarz schimmernde dunkelgrüne Segment eine diesen Hof umfriedende Hecke. Das links unten in hellem Cyan markierte Feld könnte sich auf einen Teich oder das Ufer eines kleinen Sees beziehen, während der gelbe Bereich darüber ein benachbartes Getreidefeld wiederzugeben scheint – ein Raps- oder Sonnenblumenfeld vielleicht, möglicherweise auch ein nicht näher zu bestimmendes Kornfeld. Der Himmel wird auf diesem Gemälde von hellen roten Farbfeldern eingenommen, die an das rote Firmament bei untergehender Sonne erinnern. So haben also auch diese hellen roten Farbfelder durchaus eine gegenständliche Begründung. Zugleich wurden sie nach kompositionsästhetischen Gesichtspunkten angelegt, stehen sie doch in einem starken Kalt-Warm-Kontrast zu dem stahlblauen Haus und in einem Komplementärkontrast zum Grün des Baumes daneben. Im Sinne der Kontrastwirkung ist schließlich auch links oben das kleine dunkelgrüne Feld zu sehen, das zum Rot daneben sowohl einen Komplementär- als auch einen Hell-Dunkel-Kontrast ausbildet. Darüber hinaus korrespondiert dieses Grün mit der Umfriedung des Hofes vor dem Haus.

Mit dem hellen Rot des Himmels steht das Rot des Platzes vor dem Haus in einem Beziehungsverhältnis, vor allem aber die quer gelagerte rote Zone am unteren Bildrand, die entsprechend des empfundenen „Gewichts“ einer Farbe vom hellen Zinnober in ein etwas dunkleres Karmin verwandelt wurde und der Komposition eine optische Basis verleiht. Überdies entwickelt die Farbfolge insgesamt von unten nach oben einen rhythmischen Wechsel, der die Gesamtheit dieses Bildes mit einer ästhetischen Konstanten versieht. Das kleine rote Feld links neben dem Haus wirkt dabei wie eine optische Stütze, die einem seitlichen Abdriften der Komposition entgegenwirkt. Es zeigt sich, daß die „abstrakten“ Bilder von Castelli, nicht anders im übrigen wie seine „gegenständlichen“ Bilder, zwei prädispositionelle Variablen kennen: die des gegenständlichen Bedeutungszusammenhangs und die der kompositionsästhetischen Begründung. Was die abstrakten Bilder des Künstlers von seinen gegenständlichen Darstellungen unterscheidet, ist allerdings nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, das Verhältnis dieser beiden Variablen zu einander, also die Dominanz der kompositionsästhetischen Prädispositionen gegenüber der gegenständlichen Wiedererkennbarkeit auf den abstrakten Bildern bzw. umgekehrt die Dominanz der gegenständlichen Wiedererkennbarkeit gegenüber kompositionsästhetischen Gesichtspunkten auf den gegenständlichen Bildern, sondern ist in erster Linie der Ausprägungsgrad der Nähe oder Entfernung der gestalterischen Mittel vom natürlichen Erscheinungsbild des Motivs: der Grad seiner gestalterischen Stilisierung bzw. der Grad der Rückführung des Bildgegenstands auf einfache Formen und Farben – also der Abstraktionsgrad, mit dem das betreffende Motiv wiedergegeben wurde. Bei aller expressiver Kraft, mit der die gegenständlichen Bilder sowohl im Hinblick auf das Kolorit als auch im Hinblick auf das Spiel der Formen ausgeführt wurden, orientieren sich diese gegenständliche Darstellungen deutlich stärker am äußeren Erscheinungsbild des Motivs als die abstrakten Darstellungen, die das gegenständliche Ursprungsmotiv nur noch stark stilisierend wiedergeben. Gleichwohl gehen beide Darstellungsformen auf die Beobachtung der natürlichen Verhältnisse des Bildgegenstands zurück.

So verhält es sich auch auf dem zunächst motivisch kaum zu entschlüsselnden Gemälde *Zitrone auf Tisch* (Abb. 1100). Erst durch die Kenntnis des Bildtitels erschließt sich dem Betrachter die gegenständliche Bedeutung des gelben Ovals, das auf einer streng silhouettierten, dabei eine amorphe Form ausbildenden weißen Farbfläche wiedergegeben wurde, die ihrerseits von einem mit dunkelgrauen Pinselrhythmen überzogenen roten Grund umgeben wird. Obschon die Bildgegenstände nach einiger Zeit des Einlesens durchaus zu identifizieren sind, weist diese Darstellung einige motivische Ungereimtheiten auf, die sich selbst nach genauerem Hinsehen kaum erklären lassen: So würde man beispielsweise die weiße Farbfläche, auf dem das gelbe Oval dargestellt ist, dem Bildtitel gemäß als abstrakte Umsetzung eines weißen Tisches interpretieren, doch woher leitet sich deren unregelmäßige Silhouette ab und was hat es im Sinne einer gegenständlichen Bedeutung mit den dunkelgrau gemusterten tiefroten Farbfeldern darum herum auf sich? Geben sie den Boden wieder, auf dem der weiße Tisch steht oder bedeuten sie etwa den Tisch selbst, auf dem sich eine weiße Mitteldecke oder eine weiße Schale befindet, auf bzw. in der dann die gelbe Zitrone liegt? Was hat es weiter mit dem rechts oben dargestellten gelben Farbfeld auf sich, das von rechts nach links mit einer ausgekehrten Nase in die Bildfläche ragt, deren Ende mit einer schwarzen Kuppe versehen ist? Versteht sich der weiße Fleck auf dieser Kuppe als Glanzpunkt, was als einzige Stelle auf diesem Gemälde für eine plastische und zugleich lichtbeschienene Umsetzung des unbekannt gebliebenen Gegenstandes spräche? Wodurch begründet sich der schwarze Fleck im Inneren dieser rechts oben gezeigten gelben Fläche? Das Bild an sich bleibt die Antworten auf diese Fragen schuldig. Unklar bleibt auch, welche Teile des vorliegenden Gemäldes in erster Linie kompositionsästhetisch begründet sind und welche Teile

sich mit welchem Ausprägungsgrad des Abstrakten vom Gegenständlichen ableiten. So erweist sich *Zitrone auf Tisch* als eines der stärksten stilisierten Bilder, als das „abstrakteste“, das Castelli bis dahin geschaffen hat.

Kennzeichnend für *Zitrone auf Tisch* und für das Gemälde *Haus abstract* ist der Verzicht auf eine Definition des Motivs durch eine die Konturen der Bildgegenstände und ihre binnengliedernden Elemente bestimmende Umrißlinienzeichnung, wie sie für die meisten anderen Bilder von Castelli – die „abstrakten“ ebenso wie die „gegenständlichen“ – charakteristisch gewesen ist. Stattdessen wurden die Bildgegenstände auf diesen Darstellungen so in die Fläche gedrängt, daß selbst plastisch geformte Elemente, etwa das Oval der gelben Zitrone oder der perspektivisch in die Bildtiefe sich verjüngende Weg, als planimetrische Flächengebilde erscheinen. Diese Flächen spielen nicht selten in geometrische Gebilde über (Dreiecke, Rechtecke oder Rauten auf dem Gemälde *Haus abstract* bzw. das Oval der Zitrone auf dem Gemälde *Zitrone auf Tisch*), weisen oft aber auch amorphe Grundrisse auf, deren Silhouetten sich mit scharfen Kanten von ihren Nachbarfeldern abgrenzen (vgl. hierzu etwa den Baum auf dem Gemälde *Haus abstract* oder das links unten gezeigte Gewässer bzw. die weiße Grundfläche auf dem Gemälde *Zitrone auf Tisch*). Die Flächen selbst wurden meist ungeachtet der plastischen Oberfläche des durch sie repräsentierten Bildgegenstands, ungeachtet also der Verlaufsformen seiner Höhlungen und Wölbungen, gleichmäßig ausgemalt. Nicht selten sind auf ihnen nicht einmal die Bewegungsrichtungen des Pinsels auszumachen, so daß sie sich alles in allem aperspektivisch und flach verhalten. Selbst dann, wenn die einzelnen Pinselzüge, mit denen die Farbfelder ausgemalt wurden, erkennbar geblieben sind, haben sie keine tiefenräumliche oder plastische Erscheinungswirkungen, sondern wirken sie raumlos und glatt. Statt mit dem Pinsel ausgeführt, könnten die Farbfelder ebensogut aus farbigen Papieren ausgeschnitten worden sein. Erinnerungen an die *Papiers découpés* von Matisse werden wach, wie überhaupt das Thema eines Stillebens mit Zitrone auf einem Tisch in den Darstellungen von Henri Matisse seine motivischen Vorläufer zu haben scheint.

Die flächig getragene, zwar scharf silhouettierte, doch auf die beschreibende Funktion der Umrißlinie verzichtende Darstellungsweise ist außergewöhnlich für das Œuvre von Luciano Castelli und erweist sich als ein gestalterischer Ausflug des Künstlers, den er im weiteren Verlauf seines Schaffens nicht näher vertiefte. Statt an dem umrißlinienfreien, betont flächigen gestalterischen Ansatz weiter zu arbeiten, widmete sich Castelli wieder verstärkt der konturgestützten „gegenständlichen“ Darstellung. Figurenbilder waren es, die im weiteren Verlauf des Jahres 1985 und 1986 entstanden sind, Bildnisse von philippinischen, japanischen und chinesischen Männer und Frauen sowie einige chinesische und japanische Selbstporträts. Es sollten zwei weitere Jahre vergehen, ehe Castelli erneut mit den Darstellungsformen des Abstrakten experimentierte. Dabei waren es jetzt ebenfalls ausschließlich figürliche Motive, die er in stilisierte Formen aufzulösen begann.

Den Auftakt zu diesen Bildern aus dem Bereich der „figürlichen Abstraktion“ markiert eine Reihe gegenständlich verifizierbarer, allerdings fragmentarisch zerstückelter und nach dem Prinzip der Collage neu zusammengesetzter Darstellungen mit dem Titel *Obsession* (Abb. 1101) bzw. *Obsession (Busen, Hand, Gesichter)* (Abb. 1102 f). Diese Bilder zeigen vor abstrakten Hintergrundstrukturen rechts oben und links unten ein androgynes Menschengesicht, dem links oben und rechts unten fast in gleicher Größe jeweils ein weiblicher Busen an die Seite gegeben wurde. Von oben ragt in der Mitte eine feingliedrige Frauenhand ins Bild, die mit gespreizten Fingern den rechts unten dargestellten Busen begreift. Die langen Fingernägel dieser Hand sind rot lackiert und korrespondieren farblich mit dem Rot der Brustwarzen und den rot geschminkten Lippen der androgynen Gesichter, die als verfremdete Selbstbildnisse des Künstlers zu verstehen sind. Das links unten wiedergegebene Gesicht ist von vorne dargestellt. Es wird durch den kleinen Finger der ins Bild ragenden Hand motivisch überschritten und wendet seinen Blick dem Betrachter entgegen (Abb. 1101 f) oder schaut zur Seite in Richtung der

Hand und des rechts unten gezeigten Busens (Abb. 1103). Der rechts oben ins Bild ragende Kopf hingegen ist im halben Profil nach links wiedergegeben. Er wird von den Formatgrenzen so stark überschritten, daß er nur mit seinem Kinn, der Region des Mundes und der Nasenspitze zu sehen ist. Anders als bei dem links unten gezeigten Kopf wurde das rechts oben angeschnittene Gesicht mit einem Hals ausgestattet, der zu erkennen gibt, daß sich diese Person von rechts ins Bild schiebt. Die roten Lippen der beiden Gesichter sind sanft geschlossen. Sie wirken mit ihren wulstigen Rundungen feminin und lasziv, was ihnen durch die ikonographische Verbindung mit den nackten weiblichen Brüsten einen erotischen Ausdruck verleiht. Es scheint, als hätten die Personen, die zu den Gesichtern gehören (der Künstler selbst), nichts anderes im Sinn als wohlgeformte weibliche Brüste und den Wunsch, von ihnen umgeben zu sein, sie lustvoll betrachten und mit ihren Händen berühren zu dürfen. Doch der Bildtitel und der sehnsuchtsvolle Gesichtsausdruck des links unten gezeigten Kopfes verraten, daß es sich dabei um eine reine Wunschvorstellung handelt: um eine Obsession, die von der Bildperson Besitz ergriffen hat.

Die gestalterische Behandlung dieser Darstellungen ist stark von der Stilisierung des Motivs geprägt, wobei die Bildgegenstände vor allem durch eine skizzenhaft ausgeführte Umrißlinienzeichnung definiert werden. Diese Umrißlinien wurden nicht selten mehrfach wiederholt, teilweise in unterschiedlichen Farben dabei und mit unterschiedlichen Mitteln (mit Bleistift und Ölkreide oder mit Bleistift und Ölfarbe), was den skizzenhaften Charakter dieser Bilder und den Eindruck des Lapidaren ihrer gestalterischen Behandlung intensiviert. Die Innenbereiche der umrissenen Körperteile wurden entweder mit einem breiten Pinsel oder mit Ölkreide farbig ausgestaltet – in beiden Fällen mit linearen Zügen und meist so grob, daß weite Bereiche des darunter unbehandelt weiß gebliebenen Bildgrunds deutlich zu sehen sind. Die Farben, die Castelli dabei verwendete, sind in aller Regel Gelb (meist für die Gesichter) und Rot (für die Lippen, die Brustwarzen und die Fingernägel), dazu ein zartes Rosa für einige Teile des Inkarnats der Hand, der beiden Busen und/oder zumindest eines der beiden Gesichter, bisweilen ein helles Blau und ein dunkles Chromoxidgrün, mit dem die Hand umrissen, pinselzeichnerisch ausgefüllt oder das oben rechts angeschnittene Gesicht ausgemalt wurde. Im Fall des ausschließlich mit Ölkreide geschaffenen Bildes Abb. 1102 tritt zu diesen Farben ein mittleres Grün, mit dem die Brüste und der obere Teil des Unterarms konturiert wurden. Das rechts oben angeschnittene Gesicht wurde mit einem ins Orangefarbene überspielenden Zinnober umrissen. Auf fast allen Darstellungen gelangt überdies die Farbe Schwarz zum Einsatz: für den Bereich der Pupillen, manchmal für weitere Konturen oder angedeutete Schattenzonen und bisweilen für einige abstrakte Hintergrundstrukturen.

Die meisten Bilder dieser Serie wurden grob mit einem weichen Bleistift vorgezeichnet, andere wurden ausschließlich mit Ölfarben oder ausschließlich mit bunten Ölkreiden skizziert. Insgesamt überwiegt auf diesen Darstellungen ein lapidarer Zeichenstil, der diese Bilder wie eilig dahingeworfene Ideenskizzen aussehen läßt. Das Flüchtige, das ihren gestalterischen Ausführungen zu eigen ist, und die collageartige Zusammenstellung der Körperteile lassen sie wie ein Bild gewordener Geistesblitz erscheinen. Die Konstanz allerdings, mit der sich das ikonographisch kaum veränderte Motiv wiederholt, spricht dafür, daß es sich bei diesen Bildern keineswegs um die spontane Umsetzung einer augenblicklichen Eingebung handelt, sondern um gestalterische Variationen eines den Künstler fortlaufend beschäftigenden Bildgegenstands: einer Phantasie, die ihm die nackten Brüste einer jungen Frau und eine diese Brüste zärtlich berührende Hand im kaleidoskopischen Durcheinander vor Augen führt.

Trotz einiger manchmal unterhalb der wulstigen Lippen sich niederschlagender oder neben der Nase des unteren Gesichts gestalterisch angedeuteter, manchmal auch unter den gespreizten Fingern auf dem unteren Busen sich abzeichnender Schlagschatten (Abb. 1103) wirken die Körperteile auf diesen Bildern insgesamt eher

aperspektivisch und flach. Tiefenräumliche oder raumgreifende Effekte werden auf ein Minimum reduziert, so daß sich trotz einiger gegenseitiger Überlagerungen die einzelnen Bildelemente jeweils auf der gleichen Ebene zu befinden scheinen. Diese Flachheit der Bildebene, die ein Charakteristikum für die „abstrakten“ Bilder von Luciano Castelli geworden ist, deutet darauf hin, daß das Motiv hier nicht im Sinne einer geträumten Wirklichkeit als virtuelle Realität verstanden werden will, sondern als bildschöpferische Konstruktion.

Obschon die Stilisierung der Bildgegenstände hier noch verhältnismäßig moderat ausgefallen ist und die einzelnen Körperteile trotz ihrer skizzenhaften Ausführung selbst von einem ungeübten Betrachter auf Anhieb zu erkennen sind, zeigt sich auf den Bildern dieser Reihe doch eine deutlich ins Abstrakte zielende Tendenz: nämlich die Neigung des Künstlers, sich vom natürlichen Erscheinungsbild des menschlichen Körpers zunehmend zu entfernen. Dieses Prinzip der immer radikaleren gestalterischen Stilisierung sollte sich auf einer weiteren, ebenfalls 1987 entstandenen Serie beinahe ins Unkenntliche steigern. Wie würde man wohl ohne Kenntnis des Bildtitels solche Arbeiten wie die der Abbildungen 1841-1853 lesen? Würde man auf Anhieb darauf kommen, daß es sich hierbei um die abstrakte Umsetzung eines menschlichen Gesichts handelt? Was mag es mit der Zickzacklinie am oberen Bildrand in Abb. 1112 auf sich haben, was mit dem oben befestigten Stacheldraht auf den Gemälden der Abbildungen 1850-1852? Worauf bezieht sich die Kreuzform, die diese Bilder als optisches Zentrum beherrscht? Die Antworten auf all diese Fragen ergeben sich erst dann, wenn man die tiefere Bedeutung dieser Werke aus ihren Arbeitstiteln erschlossen hat.

Bleiben wir in diesem Zusammenhang zunächst bei den Darstellungen der Abbildungen 1848-1853: Die Kreuzform, die diese Kompositionen als optisches Zentrum dominiert, versteht sich als stilisierte Wiedergabe des senkrechten Verlaufs der menschlichen Nase und der waagerechten Anordnung der Augenbrauen. Die unterhalb dieses Kreuzes quer gelagerte rote Form, die nicht selten aus einem breitpinselig aufgetragenen Doppelstrich bzw. einem quer gelagerten, nach unten gewölbten Schwungbogen und darüber nach oben sich ausdehnenden Doppelschwung besteht, ist als abstrakte Gestaltung des Mundes zu deuten. Unterhalb des Querbalkens des Kreuzes finden sich rechts und links der Senkrechten jeweils ein querrrechteckiges Farbfeld, das aus mehreren bündig über einander angeordneten Pinsellinien besteht und die Augen des abstrakt umgesetzten Gesichts markieren. All diese Bildelemente wurden in zügigen Bewegungen mit breitem Pinsel auf den ansonsten weiß gebliebenen Bildgrund aufgetragen. Keine Umrißlinien beschreiben die physiognomischen Details der Organe des Gesichtsfeldes, keine Konturen definieren die Silhouette des Kopfes oder deuten am oberen Bildrand den Sitz der Haare an. Auf den Darstellungen Abb. 1104-1108 wurde auf den Querbalken, der die Augenbrauen markiert, verzichtet, so daß dort außer dem Mund lediglich die Nase und an deren oberen Ende rechts und links davon in gestalterischer Stilisierung die Augen angedeutet wurden (Abb. 1104 f). Auf den Darstellungen Abb. 1106 und Abb. 1107 ging Castelli gar so weit, das stilisierte Gesicht nur noch mit einem Auge auszustatten. Völlig lapidar erscheinen die farbigen Bildelemente auf dem weißen Malgrund. Alleine ihre räumliche Nähe zu einander läßt sie zusammengehörend erscheinen und deutet darauf hin, daß sie eine motivische Gesamtheit repräsentieren.

Einige dieser Darstellungen tragen den Titel *Face* (Abb. 1104-1108) und geben somit Auskunft darüber, daß es sich bei ihnen um die stilisierte Wiedergabe eines (menschlichen) Gesichts handelt, andere heißen *Christus* oder *Passion* (Abb. 1110 ff) und bringen begrifflich zum Ausdruck, daß es sich um die Darstellung des mit einem Dornenkranz (Stacheldraht bzw. mit Bleistift gezeichnete Zickzacklinie) bekrönten Gesicht des ans Kreuz genagelten Heilands handelt. Jetzt wird auch die doppelte Bedeutung des Kreuzes verständlich, das sich als optisches Zentrum dieser Bilder nicht nur auf die Formation von Nase und Augenbrauen bezieht, sondern zugleich

auf das Kreuz Christi. Die beiden als Augen identifizierten Farbakzente unterhalb des Querbalkens beziehen sich gemäß der traditionellen Ikonographie der Kreuzigung zugleich auf Johannes d. T. und die Gottesmutter Maria, die rote Form am unteren Ende des Kreuzes auf Maria Magdalena. Dabei greifen farbsymbolische Bedeutungen: Die Muttergottes erscheint in der christlichen Ikonographie in aller Regel in einem blauen Kostüm, das auf den Bildern von Castelli durch das ultramarinblaue Feld repräsentiert wird. Maria Magdalena wird zu Füßen des Kreuzes als symbolischer Ausdruck der Lasterhaftigkeit des bekehrten Freudenmädchens meist mit langen roten Haaren wiedergegeben, worauf sich das Rot der Lippen bei Castelli bezieht. Ein Zusammenhang zwischen dem gelben Auge und der traditionellen Ikonographie des Johannes d. T. besteht, dies ist an dieser Stelle einzuräumen, allerdings nicht. Diese gelbe Farbe folgt nicht einer ikonographiegeschichtlichen Tradition, sondern steht in farbästhetischen Kompositionszusammenhängen, wobei sich das Kolorit der hier in Rede stehenden Gemälde auf einfachste Mittel beschränkt: Es setzt sich aus den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau zusammen, zu denen die „Nichtfarbe“ Schwarz auf weißem Grund hinzu tritt. Zu dieser koloristischen Purifizierung gesellt sich eine starke Vereinfachung der Formen, die aus dicht neben einander gesetzten einzelnen Pinselzügen gebildet werden. Diese Pinselzüge verlaufen in horizontaler oder in vertikaler Richtung. Alleine im Bereich des Mundes erfolgte die Pinselführung in gekurvten Schwüngen, die das strenge orthogonale Gesamtgefüge bewegungsrhythmisch auflockern.

Eine Lockerung des tektonischen Gefüges dieser Kompositionen wurde zusätzlich erreicht, indem der senkrechte Balken des Kreuzes nicht in der Mitte plaziert, sondern ein wenig nach rechts zur Seite geschoben wurde. Dies hat zur Folge, daß der Querbalken des Kreuzes entweder über den rechten Bildrand hinausragt (Abb. 1111 f) oder bis an die seitliche Formatgrenze stößt (z. B. Abb. 1110). Jedenfalls ist dieser Querbalken rechts neben der Hauptachse deutlich kürzer als links. Die asymmetrische Verschiebung der Kreuzachse bringt aber auch mit sich, daß sich links neben dem senkrechten Balken ein größerer Freiraum ergeben hat, so daß das Auge auf der linken Seite flächenmäßig eine größere Ausdehnung erfahren konnte als das Auge auf der rechten Seite. Wegen des empfundenen „Gewichts“ der Farbe mußte das linke, größere Auge in einer hellen Farbe ausgeführt werden, um optisch ein Gleichgewicht zu dem kleineren Auge zu erhalten. Das kleinere Auge wurde in einer „schwerer“ empfundenen, also dunklen Farbe ausgeführt: im Fall der hier genannten Beispiele mit einem dunklen Ultramarin. Rot drängt als Farbe von offensiver Wirkungsintensität optisch nach vorne. Um ein Gleichgewicht zu dem beinahe die ganze Bildbreite durchmessenden Querbalken des Kreuzes herzustellen, durfte der kurvig geschwungene, mit breitem Pinsel in stilisierter Weise wiedergegebenen Mund also nicht gar so breit gelagert sein wie der Querbalken des Kreuzes. Überdies mußte der Mund, sofern ein optisches Gleichgewicht mit den übrigen Bildelementen hergestellt werden sollte, von seiner Flächenausdehnung her kleiner sein als die Fläche des gelben Auges. Andererseits durfte er aber auch nicht wesentlich größer sein als das blaue Auge. Eben diese Kriterien, die dem Prinzip des harmonischen Ausgleichs der Farbqualitäten und der Farbquantitäten entsprechen, scheinen die Darstellungen der Abbildungen 1850-1853, unter der Verwendung anderer Farben auch die übrigen Bilder der hier in Rede stehenden Serie, weitestgehend zu erfüllen. Sie tun dies allerdings nicht mit der Akribie einer mathematisch konstruierten Abstraktionen, sondern intuitiv und aus der expressiven Kraft des bewegten Pinselflusses heraus. Gestalterische Grundprinzipien und das Streben nach einem harmonischen Gleichgewicht des Bildganzen wurden in eine zwar kompositionsästhetisch schlüssige, doch dynamisch auf die Bildfläche geklatschte Spontanmalerei umgesetzt.

In unmittelbarer zeitlicher Nähe, möglicherweise kurz vor dem Entstehen dieser großen, meist auf Papier, manchmal auch auf Leinwand ausgeführten Bilder schuf Castelli als gestalterische Variationen eine Reihe klein-

formatiger Arbeiten, auf denen er das Prinzip der Reinheit der Farben aufgegeben und den Gebrauch der Primärfarben um die Verwendung von gebrochenen Tönen (z. B. Chromoxidgrün, hellblaues Cyan oder ein zart ins Orangefarbene überspielendes Rosa) oder von Sekundärfarben (Orange) ergänzt bzw. durch sie ersetzt hat (Abb. 1104 ff). Auf diesen Blättern wurde das Kreuz durch eine einfache Senkrechte ersetzt an deren oberem Ende rechts und links daneben die beiden jetzt meist etwa gleich groß wiedergegebenen Augen den Querbalken ersetzen. Manchmal wurde statt zweier Augen auch nur eines wiedergegeben, was den Kompositionen eine einseitig gewichtete Gesamterscheinung verleiht, die durch die formale Disposition des Mundes am unteren Bildrand gestalterisch ausgeglichen wird (Abb. 1107). Die Senkrechte, die jetzt lediglich die Nase markiert, befindet sich nun tatsächlich in der Mitte des Bildes. Der Mund ist auf diesen Darstellungen wulstiger ausgefallen und zugleich wuchtiger. Er fungiert als eine Art optischer Sockel, über dem sich die senkrechte Nasenlinie mit den oben seitlich davon angedeuteten Augen erhebt. Erst auf *Torero* (Abb. 1109) finden sich ähnliche Kompositionsprinzipien wieder, wie auf den eingangs genannten großformatigen Darstellungen: eine aus der Mittelachse der Bildfläche nach rechts zur Seite geschobene Vertikale mit unterhalb des oberen Bildrandes horizontal gelagertem Querbalken, einem links deutlich größeren Auge als rechts und einem unterhalb des senkrechten Nasenbalkens erneut etwas weniger wulstig gestalteten Mund.

Die gestalterische bzw. kompositionsästhetische Entwicklung dieser stark stilisierten „abstrakten“ Gesichter läßt die Vermutung zu, daß das *Torero*-Bild zeitlich zwischen den kleinformatigen Bildern aus der Reihe *Face* und den großformatigen *Face*-, *Christus*- und *Passions*-Bildern entstanden ist. Die Reihenfolge, in der all diese Darstellungen geschaffen wurden, läßt sich hingegen nicht mehr mit Bestimmtheit rekonstruieren. Zu vermuten ist, daß die kleinen Bilder *Face* den Auftakt zu dieser Reihe bilden. In einem weiteren Schritt ging Castelli dann dazu über, die eher starren Strukturen der symmetrisch aufgebauten Gesamtkomposition erst achtergewichtig, dann durch eine Verschiebung der Mittelachse aufzulockern (*Torero*). Die dritte Stufe dieser Entwicklung bestand darin, das gebrochene Kolorit auf den großen Formaten in ein Arrangement aus reinen Farben zu überführen. Diese am Ende kompositionsästhetisch wie koloristisch „geläuterten“ Darstellungen weisen den höchsten Grad gestalterischer Vollendung auf und assoziieren nicht von ungefähr das aus der Renaissance bekannte Prinzip der Gleichsetzung von „formvollendet“ und „göttlich“. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung scheint es plausibel, daß es ausgerechnet die Bilder mit dem Titel *Christus* waren, die den höchsten Ausprägungsgrad des Formvollendeten zeigen.

Mit ihren strengen Stilisierungen des menschlichen Gesichts stehen die hier genannten Bilder von Castelli in einer prominenten ikonographiegeschichtlichen Tradition aus dem Bereich der abstrakten Malerei: in der Tradition der Darstellungen des menschlichen Gesichts bei Alexej Jawlensky. Dieser schuf als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg seit 1917 zahlreiche religiöse Bilder, unter denen eine Reihe gleichermaßen stark abstrahierter, dabei allerdings mehr von geometrischen bzw. semi-geometrischen Formen getragener und mit scharf gezogenen Konturen arbeitender Darstellungen des menschlichen Gesichts hervorzuheben sind, die der Künstler ihrer typologischen Anlehnung an das mittelalterliche Andachtsbild wegen und an den Typus der *Vera Ikon*³⁷⁷ als „Mystische Köpfe“ bzw. als „Heiligenköpfe“ bezeichnete³⁷⁸. Unter diesen Heiligenköpfen waren auch einige Darstellungen mit dem Titel *Dornenkrone*, auf denen am oberen Bildrand dolchartige Spitzen zu sehen sind, deren charakteristische Anordnung die Zickzacklinie des Passionsbildes Abb. 1112 vorwegzunehmen scheint. Mate-

³⁷⁷ Vgl. hierzu auch die etymologische Bedeutung des aus dem Griechischen stammenden Wortes *Ikon*, das mit „stilisierende [sic!] Abbildung eines Gegenstands“ bzw. mit „Zeichen, das mit dem Gegenstand, den es darstellt, Ähnlichkeit aufweist“ zu übersetzen ist. Günther Drosdowski (Hrsg.), *Duden Bd. 5, Das Fremdwörterbuch*, Mannheim 1990 (5).

rialhafte Applikationen, wie sie auf den großen Leinwänden von Castelli als Stacheldraht angebracht wurden, gab es bei Jawlensky freilich nicht, auch nicht jene eruptiven Pinselschläge, mit denen Castelli seine mehr und mehr ins Reine geläuterten Farben auf die Bildfläche klatschte. Doch sowohl im Motivischen an sich (also in der Darstellung des dornengekrönten Hauptes Christi) als auch hinsichtlich der (semi-)geometrischen Stilisierung des Bildgegenstandes sind die gestalterischen Parallelen zwischen den Gesichtern von Jawlensky und den Darstellungen von Luciano Castelli nicht zu übersehen.

Ein deutlicher Unterschied zwischen den Bildern von Jawlensky und denen von Luciano Castelli liegt allerdings in der gestalterischen Behandlung. Castelli, dem *Neuen Wilden*, lag es fern, das menschliche Antlitz in scharfkantig silhouettierte geometrische Formen zu zwingen. Wiewohl seine Bilder nach einem harmonischen Ausgleich streben, suchen sie doch nicht die meditative Ruhe, die den Köpfen von Jawlensky als moderne Umsetzungen des Typus der *Vera Ikon* zu eigen ist. Stattdessen strebte Castelli nach einer gesteigerten Wirkungsinintensität, die durch eruptive Pinselschläge und durch ein eindringliches Kolorit den Betrachter aufrütteln soll. Man könnte die Bilder von Castelli als „Signets“ bezeichnen, die ihrem ikonographisch verdichteten, dabei auf einfache Farben und Formen zurückgeführten, in diesem Sinne geradezu kürzelhaften Erscheinungsgepräge zufolge typologisch einem modernen Logo näher stehen als dem klassischen Tafelbild. Zugleich erinnern die *Faces* von Castelli in ihrer puristischen Expressivität aber auch an die Kunst der Kalligraphie und an die Malerei des Zen-Buddhismus, so daß auch asiatische Einflüsse auf diesen Kompositionen nachzuwirken scheinen. Sie erweisen sich als vielschichtigen Einflüssen ausgesetzte Bildwerke, die westliche und fernöstliche Elemente in sich tragen und zugleich vergangene und gegenwärtige Darstellungsformen in einen Wirkungszusammenhang bringen. Durch die charakteristische Verbindung dieser Fremdeinflüsse mit eigenen künstlerischen Ansätzen fand Castelli innerhalb dieser Reihe zu neuen ästhetischen Erscheinungsformen.

Der Wirkungszusammenhang zwischen eigenständig entwickelten künstlerischen Ausdrucksformen und der arbeitsmethodischen bzw. gestalterischen Anleihe an den Bildformen anderer Künstler ist ein Charakteristikum für die abstrakten Bilder von Luciano Castelli. Schon bei dem Gemälde *Haus abstract* (Abb. 1099) zeigen sich einige gestalterische Entsprechungen zu den Landschaften von Jawlensky³⁷⁹. Zugleich wirken sie wie die gestalterisch weiter getriebene Vereinfachung des Bildgegenstandes der Dorflandschaften von Erich Heckel, von Karl Schmidt-Rottluff oder des frühen Kandinsky. Das durch scharf umrissene Farbflächen charakterisierte Gemälde *Zitrone auf Tisch* (Abb. 1100) weist mit den streng silhouettierten, dabei mit unterschiedlichen Ansichten in die Fläche zurückgeführten Formen einige Verwandtschaften zu den Gemälden von Henri Matisse auf und erinnert zugleich entfernt an die späten kubistischen Stilleben von Pablo Picasso. Solche motivische oder gestalterische Verwandtschaften dürfen allerdings nicht überbewertet werden. Keineswegs bezog sich Castelli mit seinen abstrakten Kompositionen auf solche Bilder aus der klassischen Moderne. Vielmehr greift hier das Problem der eingeschränkten Vielfalt. Entgegen ursprünglicher Intentionen der Pioniere der Abstraktion stellte sich im Lauf der Zeit nämlich heraus, daß das Repertoire der Möglichkeiten der Abstraktion durchaus beschränkt ist: auf geometrische Formen, auf Linien und Punkte sowie auf den Eigenwert des Duktus in den Qualitäten „gestisch bewegt“ (Abstrakter Expressionismus, Informelle Malerei) versus „flächig beruhigt“ (Suprematismus, De Stijl, Bauhaus). Das Dilemma der kategorialen Begrenztheit des Abstrakten hat zur Folge, daß es innerhalb der vom Gegenständlichen befreiten Malerei kaum noch Gestaltungsformen gibt, die bisher noch nicht in irgendeiner Weise bereits vorgeführt worden seien. Die Abstraktion hat, zumindest was die Malerei betrifft, ihre Grenzen er-

³⁷⁸ Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky – Köpfe, Gesichte, Meditationen*, Hanau 1970 sowie Itzhak Goldberg, *Jawlensky ou le visage promis*, Paris und Montreal 1998.

reicht. Dieses Schicksal trifft die abstrakten Bilder von Luciano Castelli nicht minder, weshalb man ihnen aus den Anfängen der Abstraktion immer irgendwelche Vergleichsbeispiele zuordnen kann und weshalb Castelli gleich gar nicht den Versuch unternommen hat, sich mit den Möglichkeiten der „reinen“ Abstraktion zu beschäftigen. Die abstrakten Bilder von Castelli blieben stets gegenständlich gebunden. Nicht das Ungegenständliche an sich, nicht die von aller dinghaften Bedeutung losgelöste formfarbliche Komposition war es, für die er sich interessierte, sondern die Gradwanderung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit: die Stilisierung des Bildgegenstands, dessen dingliche Objektivität durch seine gestalterische Ableitung in Frage gestellt wird und der in seiner halb gegenständlichen, halb abstrakten Darstellung die Vorstellungskraft des Betrachters ebenso fordert wie dessen Fähigkeit, den Bildgegenstand auf der Grundlage eigener Wahrnehmungen zu rekonstruieren.

Dies gilt für die eben genannten *Faces* ebenso wie für die übrigen „abstrakten“ Bilder von 1987 – etwa für die Serie im Wind sich biegender Bäume, die mit bewegten Pinselzügen ausgeführt wurden (Abb. 1006 f), oder für die flächig beruhigten Darstellungen der roten Kirche mit Zypresse (Abb. 1009). Die Bilder mit der roten Kirche sind, obschon die Zypresse auf die Toskana verweist, innerhalb einer Reihe von Darstellungen entstanden, die sich motivisch mit der Berliner Mauer befassen (Abb. 1008). Auch dort erscheint, ebenfalls rechts außen in den Vordergrund gerückt und als kompositionsästhetisches Gegenstück zum Funkturm hinter der Mauer links, eine grüne Zypresse, die wie ein Zeichen der Hoffnung anmutet und dem „Eisernen Vorhang“ seinen inhaltlichen Schrecken nimmt. Ähnlich wie Werner Heldt mit seiner Serie *Berlin am Meer*, verlagert auch Luciano Castelli die mauerumgrenzte Stadt in fern gelegene Regionen: in den arkadischen Süden, der gewissermaßen als Sehnsuchtsformel den Wunsch der Berliner Bevölkerung nach einem Leben in Frieden und Freiheit symbolisiert. Auf späteren Darstellungen mutiert die hoch gewachsene Zypresse mit ihrem schräg gestellten Stamm zu einer abstrakten Stele, die an die großfüßigen Skulpturen von Alberto Giacometti anspielt (z. B. Abb. 1010). Tatsächlich gab Castelli auf einigen Bildern der Zypresse eine Giacometti-Skulptur an die Seite (Abb. 1013-1017) bzw. ließ er die Zypresse selbst zur Gestalt einer Giacometti-Skulptur mutieren (Abb. 1012). Die Mauer geriet auf diesen Bildern zu einer flachen Wandfolie, die sich insbesondere durch ihre Farbe von der Bodenfläche und dem Himmel unterscheidet. Am Ende war es eine Giacometti-Figur alleine, die vor dem Hintergrund der Berliner Mauer zu sehen ist und nun ihrerseits mit dem links hinten in die Schräge gekippten Funkturm korrespondiert (Abb. 1018-1020).

Interessant an den Darstellungen aus der Reihe *Giacometti vor Berliner Mauer* ist die gestalterische Stilisierung der Mauer an sich. So weist sie gegenüber der Mittelsenkrechten des Bildes meist ein wenig nach links verschoben einen Spalt auf, der sich auf die Nahtstellen zwischen den bündig aneinandergefügten Betonblocks des „Eisernen Vorhangs“ bezieht. Im nachhinein mutet es fast schon seherisch an, daß ein gutes Jahr später „Mauerspechte“ tatsächlich solche Lücken in die Berliner Mauer schlagen sollten, um Schlupflöcher für den kleinen Grenzverkehr zwischen Ost und West zu schaffen. Wohl war Castelli nie ein politischer Maler gewesen, doch mit seinen Darstellungen einer Giacometti-Skulptur vor der Berliner Mauer thematisierte er tatsächlich politische Inhalte, die mit dem Wunsch nach einer Überwindung der deutsch-deutschen Teilung zu tun haben. Diese Überwindung ließ Castelli auf seinen Bildern durch die Kunst geschehen: durch die Giacometti-Skulptur, die in Korrespondenz mit dem Funkturm vom Alexanderplatz als eine Art Sendemast zwischen Ost und West fungiert. Bisweilen erweiterte Castelli das Motiv der Giacometti-Skulptur zu einer statuarisch anmutenden Dreiergruppe (Abb. 1011). Dabei verzichtete er mitunter vollständig auf das Motiv der Berliner Mauer mit dem dahin-

³⁷⁹ Vgl. hierzu etwa Jawlenskys Gemälde *Einsamkeit*, 1912, Öl auf Karton, 33,7 x 45,5 cm, Dortmund.

ter in die Höhe ragenden Funkturm (Abb. 1004). Doch auch diese Bilder haben durchaus eine politische Bedeutung. So spielt etwa das Kolorit der linken Seite des Diptychons in Abb. 1004 auf das Schwarz-Rot-Gold der deutschen Flagge an, während sich das Schwarz der Figuren auf der rechten Seite auf die Tristesse der farblosen Stadtlandschaften im Osten bezieht und auf die fehlende nationale Identität der Bevölkerung der ostdeutschen Teilrepublik.

Die politischen Implikationen der Bilder *Giacometti vor Berliner Mauer* wurden von den Entwicklungen im Herbst des Jahres 1989 eingeholt. Die Mauer ist gefallen und die deutsch-deutsche Wiedervereinigung nahm ihren Anfang. Dramatische Szenen spielten sich entlang der Berliner Mauer ab, die keinen, der sie erlebte, ungehört ließ. Castelli reagierte auf diese Entwicklung mit neuen Bildern, auf denen sich die Mauer hinter der drahtigen Giacometti-Figur aufgetan hat und die Farbe des Himmels als Zeichen der Hoffnung durchscheinen ließ (Abb. 1021-1027). Auch die gelbe Sonne, die auf einigen dieser Ende 1989 und Anfang 1990 entstandenen Bilder als Pendant zum kugelförmigen Abschluß des Funkturms rechts oben zu sehen ist, versteht sich in diesem Sinne als Zeichen der Hoffnung (Abb. 1027). So sind die Darstellungen *Giacometti vor Berliner Mauer* gewissermaßen Castellis Wiedervereinigungsbilder geworden: Bilder, die metaphorisch die politische Entwicklung in der Zeit kurz vor, während und nach dem Fall des Eisernen Vorhangs thematisieren.

Die Beschäftigung von Luciano Castelli mit den Plastiken von Alberto Giacometti beschränkte sich allerdings nicht auf dessen drahtig schlanke, mit großen Füßen ausgestattete Figuren aus den späten 40er und 50er Jahren. Vielmehr befaßte sich Castelli auch mit seinen frühen Arbeiten, vor allem mit den nur leicht reliefierten Skulpturen aus der Reihe *Blickender Kopf* von 1929, die er in einer Serie kleinformatiger Zeichnungen als zwei einander sich anblickende Köpfe gestalterisch variierte (Abb. 995-1003). Gezeigt werden diese Köpfe als streng silhouettierte, durch eine breite Kontur eingefasste Blöcke, deren Rechteckform alleine durch das kantige Einrücken der geschlossenen Umrißlinie unterhalb der Nase gebrochen wird. Im Binnenbereich der Köpfe erscheinen zwei koloristisch meist von einander unterschiedene Farbfelder, die den Mund und das Auge der im Profil gezeigten Köpfe wiedergeben. Auf einigen Darstellungen wurden die Köpfe mit breitem Pinsel in groben Zügen flächig ausgemalt, so daß sie sich deutlich vor dem gestalterisch unbehandelt gebliebenen weißen Hintergrund abheben (Abb. 995). Meist jedoch sind sie in ihrem Binnenbereich – abgesehen von den farbigen Feldern des Auges und des Mundes – ebenfalls weiß und gestalterisch völlig unbehandelt geblieben. Weniger noch als die Skulpturen von Giacometti verfügen die gezeichneten und gemalten Köpfe auf den Bildern von Castelli über eine nennenswerte tiefenräumliche Ausdehnung. Stattdessen wirken sie insgesamt eher unplastisch und flach. Was Castelli auf diesen Darstellungen von Giacometti übernommen hat, ist die monolithisch geschlossene Gestalt der im Profil gezeigten Köpfe. Statt den Block jedoch in seiner Ganzheit als Kopf zu begreifen und den kantigen Einzug im unteren Bereich der Plastik von Giacometti als dessen Hals zu definieren, gestaltete Castelli das Motiv ein wenig um: Der Einzug wurde als Übergang von der Nase zur Region des Mundes verstanden, der senkrechte Verlauf der Vertiefung entlang der Nase zur Mundöffnung umgedeutet. Aus einem einzigen ins Profil nach links gestellten Kopf machte Castelli zwei spiegelbildlich einander entsprechende, einander entgegenblickende Köpfe. Das stilisierte blockhafte Objekt von Giacometti wurde bei Castelli zu einem zweiteiligen Bildmotiv mit eigenständiger, auf das uniforme, konfrontative und zugleich dialogische Miteinander zweier Köpfe ausgerichteter inhaltlicher Aussage.

Gewiß, die Rückführung der Köpfe auf einfachste Umriss und auf zwei stilisierte Binnenelemente war durch Giacometti bereits vorgegeben. Für diese minimalistischen Erscheinungsformen des Abstrakten empfänglich zu sein, dabei konstruktiv mit dem Ursprungsmotiv umzugehen und es eigenen gestalterischen Ansätzen

unterzuordnen, war hingegen eine Leistung, zu der Castelli ohne ein tiefes Verständnis für das Abstrakte und dessen gestalterische Möglichkeiten kaum in der Lage gewesen wäre. So schuf er auf der Grundlage des *Tête qui regarde* von Giacometti (Anm. 315) neue Bilder mit einem eigenständigen formal-gestalterischen und inhaltlichen Anspruch, Bilder, die es mit ihren spezifischen Erscheinungsformen so im Bereich der Malerei bis dahin noch nicht gegeben hat und mit denen Castelli, was den Abstraktionsgrad der Darstellung eines menschlichen Gesichts betrifft, noch einen Schritt weiter gegangen ist als mit den zuvor genannten *Faces*, bei denen die geschwungene Form des Mundes zwar ebenfalls in stilisierter, aber doch identifizierbarer Weise wiedergegeben wurde und auf denen zumindest nach einiger Zeit des Einlesens auch die Augen und die Nase zu erkennen waren. Nicht nur, daß bei den Giacometti-Köpfen von Castelli die Nase in der breiten Kontur des Gesichts aufgeht, auch Augen und Mund werden auf diesen Bildern gestalterisch kaum mehr unterschieden. Alleine die Position der ovalen oder mandelförmigen Farbfelder gibt einen Hinweis auf deren mögliche gegenständliche Bedeutung.

Insgesamt ist die Stilisierung der Gesichter trotz der Konturen, mit denen die Silhouetten der Giacometti-Köpfe wiedergegeben wurden, noch strenger ausgefallen als bei den *Faces*. Definiert man „Abstraktion“ als formal-gestalterische Entfernung von der naturgetreuen Wiedergabe der äußeren Erscheinung eines Bildgegenstands, so sind die Giacometti-Köpfe von Castelli noch „abstrakter“ als die gestalterisch bereits ziemlich abstrakt behandelten *Faces*. Die Reihenfolge, in der diese Bilder entstanden sind, und der stetig zunehmende gestalterische Abstand zu den äußeren Erscheinungsformen des Bildgegenstands macht deutlich, daß Castelli sein formal-gestalterisches Repertoire immer stärker radikalisierte. Damit steht er in der Tradition der Anfänge der abstrakten Malerei. Gerade die Pioniere der Moderne (denke man etwa an Kandinsky, Jawlensky, Mondrian oder Picasso) haben sich im Lauf ihrer Entwicklung immer weiter von der naturgetreuen Wiedergabe der äußeren Erscheinung ihrer Bildgegenstände entfernt und zu immer radikaleren Lösungen gefunden, die im Sinne des „Konkreten“³⁸⁰ nicht selten bis zur motivischen Unkenntlichkeit reichen. Eine ähnliche Entwicklung weisen auch die „abstrakten“ Bilder von Castelli auf, der sich nicht zuletzt mit den hier genannten Werken als ebenbürtiger Nachfolger der Gründungsväter des Abstrakten erweist.

Zu seinen interessantesten Gestaltungen fand Castelli 1989 im Zusammenhang mit weiteren stilisierten Darstellungen eines menschlichen Gesichts. Auf den Bildern der Serie *Toscana Landschaft/Gesicht* (Abb. 1113 ff) fand er zur Kombination verschiedener Elemente seiner abstrakten Bilder von 1987. Dabei erscheinen die halbrunden Hügel seiner Toskana-Landschaften (vgl. hierzu etwa Abb. 1092) am unteren Bildrand als Mund, die runde Sonne der gleichen Bilder als eines der beiden Augen, ferner die im Wind sich biegende Zypressen aus der Serie *Bäume im Wind* (Abb. 1006 f) bzw. die gerade aufragende Zypresse aus der Reihe *Giacometti vor Berliner Mauer* (Abb. 1013-1707) als Nase sowie die horizontal gelagerten Augen aus den *Faces* (z. B. Abb. 1108) als das zweite Auge des von vorne gesehenen Gesichts. Kaum eines seiner Motive variierte Castelli jemals so häufig wie diese abstrakten Darstellungen eines menschlichen Gesichts, das zugleich eine toskanische Landschaft mit halbrund geformten Erdhügeln, einer Zypresse, Sonne und Wolken beschreibt. Etwa vierzig mal hat Castelli dieses in zweifacher Lesart geschaffene Motiv auf großformatigen Leinwänden und Papierbögen dargestellt. Diese Gemälde unterscheiden sich im wesentlichen durch ihre farbliche Behandlung von einander sowie in der unterschiedlichen Gestalt der Bildelemente und ihrer (allerdings nur leicht von einander abweichenden) Platzierung innerhalb des Bildes.

Hinsichtlich der farblichen Behandlung dieser Bilder lassen sich die Darstellungen aus der Reihe *Toscana Landschaft/Gesicht* in fünf Gruppen unterteilen: in gelbgrundige, grüngrundige, blaugrundige, braungrundige

³⁸⁰ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.

und weißgrundige Arbeiten. Im Gegensatz zu den weißgrundigen Bildern, deren Malfläche gestalterisch einfach ausgespart geblieben ist, wurden die farbig grundierten Bilder eingangs monochrom ausgemalt – mit breiten Pinseln in groben Zügen zumeist, die infolge des stark verflüssigten dünn-schichtigen Farbauftrags den Bewegungsrhythmus des Pinsels bisweilen deutlich zu erkennen geben (z. B. Abb. 1116, Abb. 1118 oder Abb. 1120 f). Während auf den braun-, grün- und blaugrundigen Darstellungen dieser monochrome Flächengrund das Bild-geviert meist vollständig bedeckt, bricht auf den gelbgrundigen Gemälden das Weiß des Malgrundes immer wieder deutlich hervor (Abb. 1113 ff). Auch wird dort zum oberen, manchmal auch zum oberen und unteren Bildrand oder zu einer der seitlichen Formatgrenzen ein gewisser Abstand eingehalten, der den Aspekt des Malerischen betont (z. B. Abb. 1115), bisweilen aber auch wie ein hoch gelegener Horizont anmutet und im Sinne einer stilisierten Landschaft motivisch begründet zu sein scheint (Abb. 1113). Die farbsymbolische Bedeutung der monochromen Grundfläche leitet sich von den natürlichen Verhältnissen der Toskana ab: Das Gelb steht für die ausgedehnten Sonnenblumen- bzw. Rapsfelder der Toskana, das dunkle Chromoxidgrün für die blaugrünen Zypressen, das Braun (gebranntes Siena, sic!) für den lehmigen Boden und das Blau für die sternklaren Nächte bzw. für das Blau des Himmels der Gegend rund um Montepulciano. Auch die farbliche Behandlung der Organe des Gesichtsfeldes hat nur selten mit deren natürlichem Kolorit zu tun (mit roten Lippen etwa oder mit blauen Augen, Abb. 1116). Vielmehr bezieht es sich ebenfalls auf die Farben der toskanischen Landschaft, wobei insbesondere auf den gelbgrundigen Arbeiten zu dem bläulich schimmernden Chromoxid und dem rötlichen Braun ein kräftiges Karminrot hinzu kommt, das meist für die Darstellung der Nase verwendet wird (z. B. Abb. 1114). Auf überraschend vielen Bildern spielen für die Organe des Gesichtsfelds auch die beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß eine wichtige Rolle, die allerdings keine farbsymbolische, sondern in erster Linie gestalterische Funktionen haben (z. B. Abb. 1116 ff). Auf einigen weißgrundigen Darstellungen hat das oft halbtrocken aufgetragene Schwarz vollständig die Herrschaft über das Gesichtsfeld übernommen (Abb. 1124). Manchmal treten, allerdings ausgesprochen sparsam eingesetzt, einige gelbe Elemente im Bereich des linken Auges hinzu (Abb. 1122 f).

Auf den Arbeiten der Serie *Toscana Landschaft/Gesicht* erfolgte die farbige Zusammenstellung immer etwas anders. Dabei lassen sich einige Wiederholungen beobachten, die auf eine gewisse kompositionsästhetische Systematik hindeuten: Auf den gelbgrundigen Bildern sind die hügeligen Lippenschwünge meist grün, die Nase meist rot, das linke Auge meist braun und das rechte Auge meist grün und schwarz wiedergegeben (Abb. 1113 f). Als Alternative dazu erstrahlen die Organe des Gesichtsfelds, bis auf die rote Nase, jeweils in Weiß (Abb. 1115). Auf den braungrundigen Bildern erscheinen die Gesichtszüge entweder bis auf einen kleinen weißen Akzent im Bereich des linken Auges in Schwarz (z. B. Abb. 1120) oder wurden der Mund und das rechte Auge mit Schwarz, die Nase hingegen mit Weiß und das linke Auge mit Schwarz und Weiß wiedergegeben (z. B. Abb. 1121). Am einheitlichsten verhält sich das Kolorit der grüngrundigen Bilder. Die Nase wurde dort stets mit gelber Farbe wiedergegeben, die Bogenschwünge des Mundes in rötlichem Siena, das linke Auge in Schwarz und das rechte Auge in einem Wechsel von Schwarz und Weiß (Abb. 1116). Die stärkste Varianz weisen die blaugrundigen Gemälde auf, wobei es hier in aller Regel nur drei Farben sind, die für die Organe des Gesichtsfeldes in unterschiedlichen Kombinationen verwendet wurden: gebranntes Siena, Schwarz und Weiß (Abb. 1117). Im Hinblick auf die farbliche Behandlung ein Ausnahmebild ist das Gemälde Abb. 1119, das alleine mit Schwarz und Weiß auf graubeige schimmerndem ungrundiertem Nessel ausgeführt wurde.

Die Anordnung der Organe des Gesichtsfelds, also der Augen, der Nase und des Mundes (genauer gesagt der oberen Lippe), ist auf diesen Darstellungen stets die gleiche: Die Bogenschwünge des Mundes befinden sich

im unteren Viertel und nehmen beinahe die gesamte Breite des Bildes ein. Über deren Mitte erhebt sich fast bis zur oberen Formatgrenze, manchmal auch darüber hinaus, die senkrecht oder gebogen wiedergegebene Nase, die durch ihren „Stamm“ mit der linken Wulst des Mundes verwachsen zu sein scheint. Dabei ist zu beachten, daß das Gesicht zugleich auch eine Landschaft wiedergibt, der Mund also zugleich zwei Hügel und die Nase zugleich eine Zypresse bedeuten. Rechts und links der Nase (bzw. der Zypresse) finden sich, jeweils in den oberen Vierteln der Gemälde plazierte, die Augen. Eines der beiden Augen ist als runde Scheibe wiedergegeben, die zugleich als Sonne über der Hügellandschaft zu deuten ist, das andere als breite, bisweilen zu Zweier- oder zu Dreiergruppen über einander geschichtete horizontale Linien, die zugleich als Wolke(n) interpretiert werden können. Manchmal ist es das rechte, manchmal das linke Auge, das als farbige Scheibe wiedergegeben wurde.

Die Malweise, in der Castelli die Darstellungen aus der Reihe *Toscana Landschaft/Gesicht* ausführte, ist trotz der monumentalen Formate im wesentlichen durch lineare Pinselzüge charakterisiert. In flächiger Verdichtung wurde lediglich der Hintergrund angelegt. Die Organe des Gesichtsfeldes indes wurden als einzeln ablesbar gebliebene Linien ausgeführt, wobei Castelli einen so breiten Pinsel verwendete, daß auch diese Linien manchmal flächig wirken. Obwohl die Pinselbewegungen bisweilen einige expressive Exaltationen aufweisen, wurden sie doch wohlüberlegt und mit Bedacht auf die Bildfläche gebracht. Nicht selten ergibt sich dabei ein bewegungsdynamischer Kontrast zwischen den Pinselzügen der Nase (bzw. der Zypresse) und jenen, deren Bögen als Erdhügel und zugleich als Mund zu lesen sind. Die Augen (bzw. die Sonne und die Wolken) wurden meist sehr viel beruhigter ausgeführt als die Nase, jedoch pinselrhythmisch etwas bewegter als der hügelig geformte Mund. So hat sich alles in allem ein spannungsreicher Wechsel zwischen Bewegtheit und Ruhe ergeben, der in seiner Gesamtheit auf Ausgleich und Harmonie ausgerichtet ist, wie überhaupt die Kompositionen dieser Bilder trotz der Signalwirkung der einzelnen Bildelemente vor ihrem monochrom gefärbten oder aber weiß gebliebenen Hintergrund auf Ausgewogenheit und Harmonie als gesamtästhetische Qualitäten ausgerichtet ist.

Einzig Ausnahme hiervon bildet das stark vom expressiven Gestus getragene, auf einem seitlich ausgerissenen Karton ausgeführte Gemälde Abb. 1125. Dort steht nicht der harmonische Ausgleich der einzelnen Bildelemente im Blickpunkt des Interesses, sondern der intensive Kontrast der Farben und die Ausdruckskraft des expressiv bewegten Pinsels. Formal gestalterische Analogien zur Malerei des *Abstrakten Expressionismus* – etwa zu den farbintensiven Kompositionen von Ernst Wilhelm Nay, von Jasper Johns, von Sam Francis oder von Alfred Manessier – sind dabei nicht zu übersehen. Der ursprünglich gegenständlich begründete, von der toskanischen Landschaft und von einem menschlichen Gesicht gleichermaßen abgeleitete motivische Zusammenhang ist hier zugunsten der Betonung des Gestalterischen in den Hintergrund gerückt. Vom uneingeweihten Betrachter wird er trotz des erklärenden Bildtitels kaum noch zu erkennen sein.

Bemerkenswert an den Bildern aus der Reihe *Toscana Landschaft/Gesicht* ist nicht nur der hohe Abstraktionsgrad, mit dem sie in graphischer Einfachheit bei doppelter motivischer Lesbarkeit ausgeführt wurden, sondern ist auch die Art und Weise, in der Castelli diese Gemälde präsentiert wissen wollte. Sie sollten in bunten Reihen als beliebig austauschbares (und erweiterbares) Ensemble von drei mal drei bündig neben-, über- und untereinander aufgehängten Bildern gezeigt werden, was ihren seriellen, ja beinahe austauschbaren Charakter betont und den Betrachter zugleich mit der Frage der gestalterischen Behandlung und der unterschiedlichen Erscheinungswirkung der farblich variierten Darstellungen konfrontiert (Abb. 1126). Bemerkenswert an diesen Darstellungen ist aber auch ihr ursprünglicher Entstehungszusammenhang: Sie wurden im Zusammenhang mit einem Projekt geschaffen, das Luciano Castelli mit Jean Tinguely verabredet hatte. Die beiden Künstler, die unweit von einander in der Toskana ihre Sommerateliers unterhielten, hatten eine Gemeinschaftsarbeit verabredet,

die darin bestand, daß eine von Tinguely zu bauende Maschine die abstrakten Bilder von Castelli beweglich machen sollte. Dabei interessierte Castelli am meisten, wie wohl die Gesamtwirkung der durch Rotation zu immer wieder neuen Konstellationen sortierten abstrakten Bilder ausfallen würde. Leider ist Tinguely über dem Bau der Maschine verstorben, so daß es zur Ausführung dieses Projektes nicht mehr gekommen ist.

Nicht nur die Bilder an sich also waren „abstrakt“ konzipiert, sondern auch deren Präsentation, so daß es sich bei der Serie *Toscana Landschaft/Gesicht* um ein komplex durchdachtes Projekt mit einer starken Betonung des Gestalterischen und seiner wirkungspsychologischen Effekte handelt (vgl. hierzu etwa solche farb- und ercheinungspsychologische Dispositionen wie Blau = kalt = Nacht bzw. Weiß auf Blau = Vollmond bei Nacht oder Gelb = warm = Tag bzw. = Sonne oder = Sonnenblumenfeld etc.). In diesem Sinne markieren diese Gemälde einen Höhepunkt der abstrakten Malerei im Œuvre von Luciano Castelli. Mit keinem anderen Thema hatte sich der Künstler innerhalb seiner Ausflüge in den Bereich der Abstraktion so intensiv auseinandergesetzt wie mit diesem. Keine andere Reihe aus dem Bereich der Abstraktion besteht aus so vielen Arbeiten und kaum ein anderes Bild hat jemals einen so hohen Ausprägungsgrad der gestalterischen Stilisierung erreicht. Daß Castelli dabei zugleich auch nach unterschiedlichen gestalterischen Ansätzen suchte, belegt nicht nur das stark vom expressiven Gestus des Pinselschlags und der Farbkontraste getragene Gemälde Abb. 1125, sondern auch die in Aquarellmalerei ausgeführte und vergleichsweise grazil wirkende kleinformatige Darstellung Abb. 1127 oder das bereits im Sommer 1989 aus verschiedenen Fundstücken zusammengesetzte Objekt *Toscana Landschaft/Gesicht/Tonteller*, das sich als dreidimensionale Umsetzung des doppeldeutigen Themas *Landschaft* und *Gesicht* erweist (Abb. 1129). So zählt die Reihe *Toscana Landschaft/Gesicht* zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers innerhalb seiner Auseinandersetzungen mit den gestalterischen Möglichkeiten der Abstraktion.

Was Castelli im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung an abstrakten Bildern schuf, war gestalterisch wieder deutlich näher am Gegenständlichen angesiedelt – auch wenn der Gegenstand seinerseits aus stilisierten Formen bestand. Die Rede ist von den 1989 und 1990 ausgeführten Skulpturenzeichnungen (1731 ff), auf denen der Künstler zeichnerisch bzw. pinselzeichnerisch umsetzte, was er zuvor im Bereich der Plastik als dreidimensionale Objekte geschaffen hat. Die in den Sommermonaten 1988 und 1990 in der Toskana entstandenen Plastiken wurden aus zufällig gefundenen Schrotteilen so zusammengesetzt, daß sie am Ende einen gegenständlichen Sinnzusammenhang ergeben. Meist bestehen sie aus zusammengeschweißtem rostigem Eisen oder wurden sie aus verwitterten Fundstücken in Bronze gegossen. Sie waren oft durch ein frei assoziiertes Kombinieren und spielerisch erfolgtes Zusammenfügen der Fundstücke zustande gekommen und zeigen meist gerade solche Motive, die dem Künstler dort, wo er sie geschaffen hat, nämlich in der Toskana, tagtäglich begegneten: Reiher etwa (Abb. 1028), Sonnenblumen (Abb. 1029) oder Enten (Abb. 1030). Aber auch figürliche Motive waren immer wieder das Ergebnis der assoziativ mit einander kombinierten Schrotteile (Abb. 1089). In aller Regel waren diese Plastiken aus nicht weiter manipulierten oder sonstwie in ihrer Ursprungsform veränderten Fundstücken zusammengesetzt. Nur selten ergänzte Castelli seine Fundstücke mit frei modellierten Zutaten aus Lehm oder aus Ton (Abb. 1128). Damit stehen seine dreidimensionalen Arbeiten aus der Zeit von 1988 bis 1990 in der Tradition der surrealistischen Plastik, wie sie von Picasso und González ab um 1930 entwickelt und später von David Smith, Anthony Caro oder Juan Miró und anderen fortgeführt wurde³⁸¹.

Ähnlich wie Pablo Picasso, unbeeindruckt jedoch von dessen Darstellungen, schuf auch Luciano Castelli zahlreiche Skulpturenzeichnungen, die er allerdings nicht im Voraus als Entwürfe ausführte, sondern – ganz im Gegenteil – nachträglich als zeichnerische bzw. malerische Umsetzungen der zuvor entstandenen plastischen

³⁸¹ Solomon R. Guggenheim Foundation (Hrsg.), *Picasso and the Age of Iron*, New York 1993.

Arbeiten geschaffen hat. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um solche Bilder, auf denen Castelli mit Ölkreide und Öl auf Packpapier mehrere seiner plastischen Arbeiten motivisch mit einander kombinierte (z. B. Abb. 1084 oder Abb. 1086) oder auf denen er sie als figürliche Motive in eng gefaßten Ausschnitten einzeln wiedergab. *Schlangen* (Abb. 1083) beispielsweise gibt drei jener sieben Eisenplastiken aus der gleichnamigen Figurengruppe von 1988 wieder, die aus einer jeweils mittig geknickten dreiecksförmigen Eisenplatte mit Lochbohrung (Augen) und einem drahtig gebogenen Gittergerüst (ornamentierter Korpus) zusammengesetzt wurden (Abb. 1082). Diese Gruppe versteht sich ihrerseits als abstrakte gestalterische Umsetzung des Motivs sich aufbäumender Klapperschlangen und bezieht sich ikonographisch auf die 1986 in Manila errichtete Installation *Snakes*, die aus bemalten Palmenrinden und anderen Materialien geschaffen wurde (Abb. 1081). Dabei zitiert die siebenteilige Plastik mit den drahtig geformten Gittergerüsten und den dreiecksförmigen Köpfen die mit Blattgold erfolgte Bemalung der Oberflächen der Palmrindenteile der Installation von 1986 sowie deren konisch nach oben sich verdickende Keilformen. Auf der Zeichnung von 1990 wurden Gesichter der Schlangen auf ein einfaches, mit der Spitze nach unten weisendes Dreieck reduziert. Eine in der Mitte dieser Dreiecke gezeigte Senkrechte gibt zum einen die Falzkante der geknickten Eisenplatten wieder und versteht sich – nicht anders als der Knick selbst – zugleich als stilisierte Darstellung der Nase dieser Schlangengesichter. Der innerhalb des Kopfes der mittleren Schlange auf der Zeichnung rechts neben der Mittelsenkrechten gezeigte rote Fleck bezieht sich auf die Lochbohrungen der Dreiecksplatten der Schlangen und ist als Auge zu lesen, wobei sich herausstellt, daß lediglich dieses mittlere Tier über ein Auge verfügt, die anderen Schlangen „blind“ zu sein scheinen. Die Gittergerüste, an deren oberen Enden die geknickten Platten befestigt wurden, sind auf der Zeichnung durch einen konisch sich nach oben verjüngende Umriß mit zickzackförmig gestaltetem Binnenbereich wiedergegeben. Es fällt auf, daß alle plastischen Elemente der Figurengruppe von 1988 auf der Zeichnung von 1990 ins Zweidimensionale zurückgeführt worden sind. Dabei kam es zu einer Betonung der Linie, die entweder zeichnerisch mit Ölkreide ausgeführt oder mit Ölfarbe direkt aus der Tube auf die Bildfläche gedrückt wurde. Lediglich der Körper der rechten Schlange ist mit dem Pinsel wiedergegeben. Dieser wurde eilig über das Papier gezogen und verleiht dem Reptil als einzigem Element dieses Bildes einen malerischen Impetus.

Die Zeichnung *Indianer* (Abb. 1039) versteht sich als Variation über die *Vogelscheuche*, die aus mehreren an einander gebundenen und verschraubten senkrechten Elementen (in Bronze gegossene Eisenstangen und Holzlatten) besteht und an deren oberem Ende eine entfernt an die Silhouette eines menschlichen Kopfes erinnernde Platte befestigt wurde (Abb. 1128). Statt der senkrecht ausgestreckten Arme, die einer Vogelscheuche zu eigen sind, ragt lediglich nach einer Seite ein kurzer Stumpf aus der im Profil gezeigten Plastik hervor. Auf der Zeichnung wurde er, dem Indianerthema entsprechend, zu einem beidseitig aus der Silhouette ragenden Pfeil mit nach rechts weisender Spitze umgedeutet. Durch farbgestalterische Andeutungen des Mundes und des Auges ist auf der Zeichnung das Gesicht des Indianers klarer zu erkennen als bei der Vogelscheuche. Auch wurde auf der Zeichnung zwischen Hals, Körper und Beinen unterschieden, was bei der Bronze kaum der Fall ist. Zusätzlich wurde dem Indianer eine schlaff nach hinten gebogene Feder als Kopfschmuck aufs Haupt gesetzt und links unten ein senkrecht gestellter Tomahawk wiedergegeben. Sowohl dieses Kampfbeil als auch die Figur an sich definieren sich ganz aus der Linie. Auch diesmal wurden die Umrisse mit direkt aufs Papier gedrückter Ölfarbe und mit bunten Ölkreiden ausgeführt. Malerische oder pinselzeichnerische Bildteile gibt es nicht. Jedes Element wurde in einer anderen Farbe wiedergegeben (z. B. Blaugrün der Griff des Tomahawks und Gelb dessen spitze Harke, Blau der Umriß des Kopfes, Gelb das Auge, Rot die Lippen, Lila der Pfosten, an dem der Kopf befestigt wurde, Gelb der Rumpf, abermals Blaugrün die Beine, abermals Lila der Lendenschurz, Dunkelblau der Pfeil an

sich, Gelb dessen Spitze und Rot die Metallplatte, mit der der Pfeil am Rumpf der Figur befestigt wurde etc.), so daß die Darstellung insgesamt mehr noch, als die zuvor genannte Zeichnung *Schlangen*, von einer starken Bunttheit getragen ist. Geradezu signalhaft wirkt die entlang des rechten Bildrandes in untereinander angeordneten Buchstaben angebrachte Inschrift, die dem Betrachter sowohl den Bildtitel an sich als auch nahezu sämtliche für die Figur verwendeten Farben nochmals ausdrücklich vor Augen führt (lediglich Lila fehlt).

Daß es sich bei der hier gezeigten Figur nicht um die stilisierte Darstellung eines Indianers, sondern um die einer figürlichen Plastik handelt, wird an einigen Details deutlich, deren Wirklichkeitsnähe angesichts des Abstraktionsgrades dieses Bildes überrascht: nämlich an den mit schwarzer Ölkreide im Bereich des Rumpfes angedeuteten Schnüren, mit denen die Schrotteile, ehe sie in Bronze gegossen wurden, zusammengebunden waren, sowie an der mit roter Farbe im Umrißlinienstil wiedergegebenen kleinen Metallplatte, die den verkrüppelten „Arm“ der Vogelscheuche (hier zum Indianerpfeil umgedeutet) mit ihrem Rumpf verbunden hat. Nicht nur die Metallplatte an sich, auch deren Verschraubung (dargestellt durch die blauen Punkte auf der dreiteilig gegliederten Platte) ist auf der Skulpturenzeichnung deutlich zu erkennen. Ein drittes Detail stellt der Hals des Indianers dar, der zwar den motivischen Gegebenheiten der Bronze nicht wirklich entspricht, doch so aussieht, als bestünde er aus einem langen Vierkantholz, an den die unregelmäßig silhouettierte Platte des Kopfes so befestigt wurde, daß der Pfosten mit seinem oberen Ende darüber hinausragt. Dieser Pfosten ermöglicht dem Betrachter weitere Lesarten der Bildfigur, die zugleich als Totem oder als Marterpfahl gedeutet werden kann, als indianische Stele vielleicht, die in rituellen Bedeutungszusammenhängen steht und kultischen Zwecken dient(e).

Die Zeichnung *Frau mit Vogel* (Abb. 1087) bezieht sich motivisch auf die gleichnamige Bronze aus dem selben Jahr 1990, die in gestalterischer Stilisierung die Büste einer nackten Frau mit einem großen Vogel auf ihrer linken Schulter wiedergibt (Abb. 1088). Errichtet wurde die Plastik über einem bogig geformten Steg, auf den als nackte Brüste rechts eine tellerförmige Platte mit reliefierten Mittelstück und links eine in ihrem Kern ausgehöhlte Scheibe mit aufgesetztem Rechen befestigt wurden. Der diagonal in die Höhe wachsende Rechen wirkt mit seinen spitzen Zargen wie eine empor gestreckte Hand. Über dem Zenit des Schulterbogens ragt senkrecht eine flach gedrückte Säule in die Höhe, deren oberes Ende von einer ovalen Scheibe bekrönt wird, welche ihrerseits als Kopf zu verstehen ist. Daneben findet sich, im Profil nach links wiedergegeben und durch seinen langen Schnabel sowie durch die charakteristische Form des Halses und des lang nach unten gezogenen Rückens als Reiher ausgewiesen, der Vogel auf der Schulter der Frauenbüste, der wie deren Kopf ebenfalls aus flachen Eisenblechen zusammengesetzt und mit all den anderen Teilen dieser Plastik in Bronze gegossen wurde. Die zeichnerische Umsetzung dieser Plastik läßt deren ursprüngliche gegenständliche Bedeutung kaum noch erkennen. Zwar gibt die Zeichnung die motivischen Gegebenheiten der Bronze ziemlich genau wieder, doch war bereits die Skulptur an sich durch einen hohen Ausprägungsgrad des Abstrakten gekennzeichnet und wirkt deren zeichnerische Umsetzung durch ihre flächigere und formgestalterisch stärker stilisierte Machart noch abstrakter als das dreidimensionale Vorbild.

Die Zeichnung wurde in Ölkreide ausgeführt und reduziert die dreidimensionale Plastik im wesentlichen auf ihre Umrisse. Auf eine zeichnerische Behandlung der Binnenstrukturen wurde weitestgehend verzichtet, flächige Ausgestaltungen gibt es, abgesehen von der Schraffur im Bereich des Kopfes, nicht. So fand auf der Zeichnung eine ähnliche Nivellierung der unterschiedlichen Ursprungsmaterialien statt, wie sie bereits in der Plastik dadurch zustande kam, daß unterschiedliche Materialien in unterschiedlichen Verwitterungszuständen in Bronze gegossen wurden. Darüber hinaus kam es auf der Zeichnung zu einer starken gestalterischen Vereinfachung der Formen und zu einer Modifizierung der motivischen Gegebenheiten der Bronze. So wurde beispiels-

weise, um die Plastik formatfüllend auf dem quadratischen Format unterzubringen, die seitliche Ausdehnung des Stegs, der die Schultern der Frauenbüste markiert, verschmälert und der Steg an sich stärker gewölbt oder etwa der mit gelber Ölkreide umrissene Vogel mit seinen Proportionen im Vergleich zu dem Hals und dem Kopf der Frauenbüste perspektivisch verkleinert. Die rechte und die linke Scheibe seitlich des Halses, die als nackte Brüste zu deuten sind, wurden auf der Zeichnung mit ihrem Durchmesser einander angenähert. Die Silhouette des Vogels wurde stärker vereinfacht als bei der Bronzeplastik und die Zargen des Rechens auf der linken Seite in ihrer Anzahl reduziert. Auch die Verstrebung, die in der Bronzeplastik die Zargen des Rechens in Form halten, blieb auf der Zeichnung ausgespart. Überraschend nah am motivischen Vorbild hingegen nehmen sich die Binnenkreise innerhalb der Brüste aus, die die gegenständliche Bedeutung dieses Elements auf der Zeichnung allerdings deutlicher erkennen lassen als es bei der Bronze der Fall ist. So changiert Castelli auf der Zeichnung zwischen der noch stärker ins Abstrakte überspielenden Stilisierung des Bildgegenstands und der Klärung seiner motivischen Bedeutung. Insgesamt jedoch ist der Abstraktionsgrad dieser Darstellung, nicht anders als der jener Bronzeplastik, die ihr motivisch zugrunde liegt, ausgesprochen hoch. Die grob ausgerissene Stelle entlang des rechten unteren Bildrandes macht es dem Betrachter nicht leichter, die motivischen Zusammenhänge zu entschlüsseln – im Gegenteil: Sie suggeriert ihm, daß es sich bei der Zeichnung um einen motivischen Ausschnitt handelt und daß die fehlenden Teile möglicherweise Aufschluß darüber geben könnten, worum es sich bei dem gegenständlich kaum verifizierbaren Bildmotiv tatsächlich handelt.

Auch die mehrfigurigen Zeichnungen beziehen sich motivisch auf einige von Castelli angefertigte Eisen- oder Bronzeplastiken (z. B. Abb. 1037 f und Abb. 1084 ff). Dabei sind es oft die gleichen plastischen Arbeiten, die auf diesen Bildern dargestellt werden: etwa ein auf einem Rundstab in die Höhe gestellter und mit einer flachen Scheibe als Standfläche ausgerüsteter Vogel, ein gleichfalls mit einer Scheibe als Standfläche ausgestatteter Kopf, dessen V-förmig gespaltene Form an afrikanische Skulpturen erinnert, eine schattig stilisierte Schlange dazwischen (Abb. 1086) und immer wieder eine an naive Kinderzeichnungen erinnernde, von vorne gezeigte menschliche Figur mit waagrecht ausgestreckten Armen und einem quadratisch gebildeten Kopf (vgl. hierzu etwa die links außen gezeigte Gestalt auf der auf rostigem Eisenblech ausgeführten Darstellung Abb. 1085).

Insgesamt fällt auf diesen Darstellungen die kindliche Art der gestalterischen Behandlung der Skulpturen auf, die bisweilen an die naive Zeichensprache von Paul Klee erinnert. Nicht nur, daß sie ohne einheitliche Perspektive und in raumloser Flachheit scheinbar willkürlich über der Bildfläche verteilt wurden, auch die Grobheit ihrer gestalterischen Stilisierung und die Beschreibung der streng silhouettierten, in ihren Binnenbereichen nicht oder nur wenig differenzierten Bildgegenstände durch ihre Umriss ist typisch für die Darstellungen von Paul Klee, der sich bei seinen Gestaltungen ganz bewußt an der Ästhetik naiver Kinderzeichnungen orientierte. Diese Annäherung von Castelli an die Bildsprache von Paul Klee ist nicht zu unterschätzen und erfolgte keineswegs zufällig. Allerdings ist diese stilistische Verwandtschaft nicht auf die Rezeption eines oder mehrerer bestimmter Werke von Paul Klee zurückzuführen, sondern eher grundsätzlicher Art und in erster Linie motivisch begründet: durch die charakteristischen Formen der Skulpturen, die aus Eisendrähten und Gestängen zusammengesetzt und mit kantig silhouettierten Fundstücken ergänzt wurden. So resultiert der quadratische Schädel etwa der beiden auf Abb. 1038 oben rechts gezeigten Figuren bzw. der auf Abb. 1086 unten rechts dargestellten Figur aus der charakteristischen Gestalt einer mit einem entsprechenden Kopf ausgestatteten Eisenplastik oder die strichmännchenartig dargestellte Figur links außen auf der Zeichnung Abb. 1038 aus der Gestalt einer ebenfalls aus Eisenstangen zurechtgebogenen, mit einer ovalen Metallscheibe als Kopf ausgestatteten und schließlich in Bronze gegossenen plastischen Arbeit.

Von den früheren Abstraktionen unterscheiden sich die *Skulpturenzeichnungen* insbesondere dadurch, daß sie sich auf die stilisierte Darstellung nicht nur von Köpfen oder Büsten, sondern von ganzen Figuren beziehen – seien es Menschen oder seien es Tiere. Die gestalterische Behandlung dieser überwiegend ganzfigurig wiedergegebenen Plastiken erfolgte betont zeichnerisch. Schon auf früheren abstrakten bzw. semi-abstrakten Bildern von Castelli war dessen gestalterische Tendenz zum Pinselzeichnerischen nicht zu übersehen (*Bäume im Wind*, *Giacometti vor Berliner Mauer*, *Faces*). Jetzt aber tauschte der Künstler den Pinsel tatsächlich gegen bunte Ölfarben aus oder drückte er die Ölfarbe unverdünnt und in der ganzen Zähigkeit ihrer Konsistenz direkt aus der Tube auf die Bildfläche – und zwar in linienförmigen Graden, die sich strukturell von der Zeichnung mit Ölkreide alleine durch ihre reliefartige Wulst und den Fettrand unterscheiden, der sich entlang ihrer Ränder ins Papier gesogen hat. Malerische Akzente gibt es auf diesen Zeichnungen lediglich bei mehrfigurigen Darstellungen. Und auch diese wurden eher pinselzeichnerisch als malerisch ausgeführt. Lediglich dadurch, daß Castelli dabei recht breite Pinsel verwendete, ist ihnen ein malerischer Impetus zu eigen, der die Farbe bisweilen in latenter Flächigkeit sich entfalten läßt (vgl. hierzu etwa die Sonnenscheibe oberhalb des Vogels auf der Darstellung Abb. 1085 oder die weißen Umrandungen der Skulpturen auf der Darstellung Abb. 1086).

Auch auf späteren Bildwerken von Luciano Castelli spielte die Abstraktion immer wieder eine wichtige Rolle. So ging der Künstler 1999 dazu über, seine großformatigen Leinwände mit abstrakten Strukturen zu versehen, die er manchmal nach zuvor angefertigten Schablonen mit Sprayfarbe, manchmal mit breit über die Bildfläche geführten Farbwalzen aufgetragen hat (z. B. Abb. 274). Wie bereits auf seinen früheren „abstrakten“ Bildern changierte Castelli auch hier zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Reine Abstraktionen indes, also im Sinne der „konkreten Malerei“ (Haftmann) ohne gegenständliche Bindungen und ohne gegenständliche Bedeutung aus Formen und Farben geschaffene Kompositionen, gab und gibt es bei Castelli nicht. Immer erweisen sich seine „abstrakten“ Bilder als gegenständlich gebunden oder zumindest in gegenständliche Sinnzusammenhänge eingebunden (Abb. 965). So ist Castelli stets ein Vertreter der gegenständlichen Malerei geblieben: der Landschaftsmalerei bisweilen und in seltenen Fällen des Stillebens, meist aber figürlicher Darstellungen mit konkreten inhaltlichen Bedeutungen.

Wenn die Malerei der *Neuen Wilden* als Malerei der „Neuen Figuration“ bezeichnet wurde³⁸², dann gilt dies für die Werke von Castelli vielleicht mehr noch als für die solcher Maler wie Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé oder Elvira Bach. Sie alle haben sich einer expressiv gesteigerten, dabei in ihrer Gegenständlichkeit stets erkennbar gebliebenen Motivmalerei verschrieben und sie alle konzentrieren sich auf ihren Bildern insbesondere auf die Darstellung der menschlichen Figur. Kaum ein Vertreter dieser Richtung hat sich seinen Themen jedoch mit einer solchen gestalterischen Vielfalt gewidmet wie Luciano Castelli. Vielleicht liegt in diesem Facettenreichtum – also in der Fähigkeit des Künstlers, immer wieder neue gestalterische (und zugleich auch inhaltliche) Ansatzpunkte zu entwickeln – die Lebendigkeit seiner Bilder, ihre ästhetische Unverbrauchttheit und ihre gestalterische Frische. Gewiß aber ist diese schöpferische Vielfalt mit ein Grund dafür, daß Castelli einer der wenigen Künstler der 80er Jahre ist, die sich bis heute auf dem innovationsgierigen Kunstmarkt behaupten konnten. Seine Ausflüge in den Bereich der Abstraktion bzw. in den Grenzbereich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion haben sich aber auch im Hinblick auf seine stilistische Weiterentwicklung als durchaus förderlich erwiesen, halfen sie Castelli doch dabei, neue Darstellungsformen zu (er-)finden, die ihn schließlich auch auf dem Gebiet der nicht-abstrakten Bilder weiterbrachten.

³⁸² Thomas Krens, Michael Govan und Joseph Thompson (Hrsg.), *Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960-88*, München 1989.

Castelli selbst hat seine Beschäftigungen mit der Abstraktion stets als gestalterischen Ausflug verstanden. Es ist bemerkenswert, mit welchem Ideenreichtum und mit welcher gestalterischen Vielfalt er immer wieder aufs neue mit den Möglichkeiten der Abstraktion experimentierte – und dies, obschon er seine Ansätze in diese Richtung nie bis zum Äußersten getrieben und sich nie über einen längeren Zeitraum hinweg mit solchen Darstellungsformen beschäftigt hat. Wiewohl er immer wieder auf dieses Gebiet zurückkam, ist Castelli doch kein abstrakter Maler geworden. Seine Affinität zur ungegenständlichen bzw. gestalterisch sich vom Gegenständlichen entfernenden, in diesem Sinne stilisierten Formenmalerei ist in seinem künstlerischen Schaffen indes mehr als nur latent vorhanden. Interessant dabei ist, daß mit der zunehmenden Reife seines Œuvres die zeitlichen Abstände zwischen den Phasen des abstrakten (bzw. abstrahierenden) Gestaltens immer kürzer geworden sind und daß seine Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Abstraktion immer intensiver und immer langanhaltender geworden ist. Daß sich Castelli eines Tages ganz der Abstraktion bzw. den Erscheinungsformen einer stilisierten Gegenständlichkeit verschreiben wird, steht allerdings nicht zu erwarten. Eines jedenfalls scheint sicher: Castelli ist und bleibt in erster Linie ein Maler des Figürlichen – gleich ob auf dem Gebiet der gegenständlichen Malerei oder auf dem Gebiet der Abstraktion.

5. *Schlußbetrachtungen*

Nachdem wir das ikonographische Programm von Castelli kennen gelernt, wir seine Figurenbilder in Frauenbilder, Männerbilder und Selbstporträts unterschieden haben und innerhalb des Selbstporträts auf die besondere Bedeutung des Rollenspiels gestoßen sind, nachdem wir über diesen Betrachtungen das Wirkungsverhältnis zwischen Fotografie und Malerei erörtert haben und zuletzt auf die Tierdarstellungen und die Ausflüge des Künstlers in den Bereich der Abstraktion zu sprechen gekommen sind, nachdem wir ferner im Zusammenhang mit all diesen Themen die charakteristischen gestalterischen Aspekte der Werke des Künstlers und ihre stilistische Entwicklung kennen gelernt haben, seien im folgenden die herausragenden stilistischen und ikonographischen Kennzeichen der Darstellungen von Luciano Castelli und deren Entwicklung im Überblick zusammengefaßt, um sie im Rahmen einer abschließenden Würdigung der Malerei anderer Vertreter der *Neuen Wilden* gegenüberzustellen. Dabei interessieren im Stilistischen insbesondere die Frage nach den Farben, die Castelli verwendete, sowie die Frage nach der Pinselführung und im Ikonographischen vor allem das Verhältnis zwischen Figur und Raum sowie die Behandlung des Lichts. Auf die Themen seiner Darstellungen und auf ihre spezifischen Inhalte wird dabei nicht mehr einzugehen sein, wohl aber auf die Frage nach der Eingebundenheit der Bildfiguren in aktive Handlungszusammenhänge bzw. auf das Problem ihrer eher passiven Repräsentation.

5.1 Die Entwicklung der Farbe

Nicht von jeher arbeitete Luciano Castelli mit jenen klaren, reinen und kräftigen Farben, mit denen er heute seine Bilder ausführt. Anfangs waren es überwiegend gebrochene Valeurs, die seine Darstellungen dominieren: erdige Braun- und Grüntöne, ein zartes Grau bisweilen sowie ein ins Orangefarbene überspielendes Gelb, vermischte Blau- und Lilatöne nicht selten, ein zartes Rosa und beinahe alle Farben des Regenbogens, die in bunten Konstellationen kontrastreich mit einander kombiniert wurden (z. B. Abb. 3 oder Abb. 5). Bisweilen kam es bereits Ende der 60er Jahre zur Verwendung von bunten Glimmerfarben und zum Einsatz fremder Materialien (z. B. Abb. 2) oder zur Einbindung als Collagen auf die Bilder gebrachter Motive (z. B. Abb. 4). Bereits gegen Ende der 60er Jahre begegnet man auch immer wieder dem Kontrast von Hellblau und Rosa – einem Kontrast, der insbesondere für die Selbstbildnisse des Künstlers von 1976 bedeutsam war (Abb. 84 ff) und den Castelli bis weit in die 80er Jahre hinein verschiedentlich zum Einsatz bringen sollte.

Obschon Castelli anfangs seine Farben kontraststark neben einander setzte und er sie durch spezifische Zusammenstellungen nicht selten in ihrer Leuchtkraft gegenseitig sich steigern ließ, waren sie gegen Ende der 60er und anfangs der 70er Jahre insgesamt doch nicht von jener Brillanz, in der sie ab um 1977 erstrahlen sollten (z. B. Abb. 110). Das liegt in erster Linie an den Farbsubstanzen an sich, die Castelli anfangs verwendete: an den harten Buntstiften, den dünnflüssig aufgetragenen Wasserfarben und den transparent schimmernden Aquarellfarben, deren verminderte Deckkraft das Weiß des Bildgrunds hindurchscheinen läßt und die sich auf den Bildflächen nicht selten zu zarten Pastelltönen lichteten (Abb. 1). Andererseits ist die zarte Eigenwertigkeit der Farbe nicht unbedingt auch mit einer verminderten Wirkungsintensität gleichzusetzen, wie insbesondere der Gebrauch der Farbe Blau belegt, die aus manchen Bildern kraftvoll und leuchtend hervorscheint (z. B. Abb. 21), oder wie sich an dem hellen Zinnober zeigt, das nicht selten in eindringlicher Farbigkeit erstrahlt z. B. (Abb. 1). Dennoch waren die Farben der frühen Bilder von Luciano Castelli alles in allem eher tonig und mild.

Kombiniert wurden die dünnflüssig aufgetragenen, oft naß in naß in einander überspielenden Farben mit einer in Bleistift oder in Buntstiften ausgeführten Umrißlinienzeichnung, die die Konturen der Bildgegenstände und die Gliederung ihrer Binnenbereiche definieren. Zu Beginn der 70er Jahre wurden diese Konturen immer augenfälliger. Sie wurden breiter und dunkler und erhielten eine nicht nur funktionale (gegenstandsbeschreibende), sondern zugleich ästhetische Bedeutung (z. B. Abb. 19). Hinzu kamen auf den frühen Gestaltungen eigenfarbige Materialapplikationen von flauschiger oder fragiler Substanz, die in ihrer milden Eigenfarbigkeit die Zartheit der betreffenden Bilder betonen. Seit 1973 ergänzte Castelli seine in milden Farben ausgeführten Aquarellbilder immer häufiger mit intensiv leuchtenden, glitzernden und funkelnden Materialien: mit Perlen und Pailletten, mit dunklen Rosenblättern, irisierenden Vogelfedern oder glänzenden Farbfolien, ja mit Blattgold bisweilen und mit funkelnden Glimmerfarben (z. B. Abb. 9 oder Abb. 46 ff). Diese Materialien wurden in aller Regel für die Kleidungsstücke und die Accessoires der Bildfiguren verwendet, manchmal auch für ihre Haare, und bildeten mit ihrem intensiven Schimmer nicht selten einen starken Kontrast zu dem mit Aquarellfarben in Hellblau und Rosa oder in zarten Braun- und Beigetönen ausgeführten Inkarnat. Die jetzt entstandenen Bilder forderten wegen der intensiveren Eigenfarbigkeit der applizierten Materialien, vor allem aber auch wegen der insgesamt eher dunklen Töne der Glimmerfarben kraftvollere Valeurs und hatten zur Folge, daß Castelli außer den zarten Aquarellfarben immer öfter deckend aufgetragene Gouachen verwendete (Abb. 53 f). Dabei waren es insbesondere Hellblau und Rosa, dazu Ultramarin und Rot als deren farbliche Ursprungswerte sowie Schwarz und Weiß, bisweilen einige Grautöne, die Castelli mit den zarten Tönen des Inkarnats und mit den metallischen Erdtönen der Glimmerfarben (Bronze, Kupfer, Silber und ein bräunlich schimmerndes Weinrot) kontrastierte.

Gegen Mitte der 70er Jahre verabschiedete sich Castelli vom Einsatz eigenfarbiger Fremdmaterialien. Statt seine Bilder mit funkelnden und glitzernden Applikationen auszustatten, sie mit Blattgold, bunten Metallfolien oder dunklen Glimmerfarben gestalterisch zu akzentuieren, widmete er sich ab 1976 der reinen Aquarellmalerei. Dabei gelangte er zu monochromen Bildern in einem kühl schimmernden, leicht ins Magentafarbene überspielenden Rosa (z. B. Abb. 85), das in einigen Fällen mit hellblauen Valeurs abgeschattiert wurde (z. B. Abb. 86). Auch in verschiedenen Helligkeitsgraden ausgeführte blaue Bilder sollten jetzt entstehen, deren Hell-Dunkel-Modulationen den organischen Wechsel der Höhlungen und Wölbungen der Porträtbüsten naturgetreu wiedergeben und die durch die monochrome Farbigkeit an sich erzeugte Verfremdung überwinden (Abb. 92). Selbstbildnisse waren es, die Castelli in dieser aus manchmal Hunderten einander transparent sich überlagernden Farbschichten geschaffenen Malweise ausführte: Büstenporträts in aller Regel, aber auch Torsi, die den nackten oder halb nackten Körper des Künstlers durch die spezifische Wahl des Bildausschnitts motivisch fragmentieren (Abb. 93 f). Außer Hellblau und Rosa gewann gegen Ende des Jahres 1976 auch die „Nichtfarbe“ Schwarz an Bedeutung. Sie wurde zusammen mit einigen Grauwerten in farblosen Grisailen eingesetzt (z. B. Abb. 103) oder hart zum milden Rosa des Inkarnats kontrastiert (Abb. 102).

Rosa, Hellblau und Schwarz, dazu ein toniges Weiß für den Bereich der lichtbeschienenen Partien der Figuren und ihrer Wölbungen bestimmten jetzt bis 1978 das Kolorit der Gemälde von Luciano Castelli (z. B. Abb. 107 oder Abb. 115). Bisweilen kam ein zartes Gelb hinzu (z. B. Abb. 108), das allmählich an Leuchtkraft zunehmen sollte (Abb. 110 und Abb. 114). Aus dem Rosa ist nun nicht selten ein kräftiges Pink geworden, was mit den vergrößerten Bildformaten zu tun hat, die Castelli ab 1977/78 wählte, und damit, daß diese großen Formate mit Aquarellfarbe alleine kaum mehr auszuführen waren. Die aus kleinen Näpfen entnommene oder aus Tuben angerührte, verhältnismäßig rasch trocknende Aquarellfarbe wurde immer häufiger mit anderen Substanzen vermischt: mit Dispersionsfarben oder mit kunstharzgebundenen Pigmentfarben, die sich auch mit breiteren Pin-

seln großflächig auf dem Bildgrund verteilen lassen. Die Formate wurden größer, die Pinselführung wurde eruptiver und die Farben wurden kräftiger – so läßt sich die gestalterische Entwicklung der Bilder von Castelli aus der Zeit um 1977/78 zusammenfassen.

Nach dem Umzug von Castelli nach Berlin wandelte sich das Kolorit seiner Bilder zusehends. Schwarz und Rosa, jener 1978 entdeckte, in seiner aggressiven Erscheinungswirkung für brachiale Härte stehende Kontrast (Abb. 115), war gerade für die *Geile Tiere*-Bilder ein häufig eingesetzter Zweiklang (z. B. Abb. 715). Manchmal wurde er um kraftvolle Töne ergänzt – um ein leuchtendes Gelb beispielsweise oder um ein grünlich strahlendes Türkis (z. B. Abb. 134) –, nicht selten wurde er aber auch auf seine primärfarbigem Grundwerte zurückgeführt: auf den Kontrast von Schwarz und Rot auf weißem Grund (z. B. Abb. 462 oder Abb. 719) oder auf den Kontrast von Schwarz, Rot und Rosa auf weißem Grund (Abb. 197). Insbesondere für die erotischen Darstellungen menschlicher Figuren, die mit Accessoires aus Lack und Leder ausgestattet sind, setzte Castelli diesen Zwei- oder Dreiklang ein. Nach und nach gelangten auch bunte Farben auf seine Darstellungen. Gelb, Blau und Grün begannen die Bildflächen zu erobern und neben Rosa, Rot, Schwarz und Weiß die Gemälde von Castelli farbig zu ergänzen – zögerlich bisweilen, tonig gebrochen und sparsam im Gebrauch (z. B. Abb. 134 oder Abb. 195), nicht selten aber auch volltönend und in strahlender Buntheit (z. B. Abb. 298-300 oder Abb. 721). Während Gelb und Blau in aller Regel als reine Werte aufgetragen wurden, changiert das Rot dieser Bilder manchmal ins Orangefarbene und verwandelt sich das satte Grün in ein gelblich schimmerndes Lindgrün (Abb. 747). Lediglich für die „japanischen“ Bilder behielt Castelli den Kontrast von Schwarz und Rot bzw. von Schwarz, Rosa und Rot auf weißem Grund bei (z. B. Abb. 750 oder Abb. 757). Manchmal wurde dieser Zwei- bzw. Dreiklang im Bereich der Schatten der Figuren oder ihres Hintergrunds um graue Valeurs ergänzt (z. B. Abb. 745 oder Abb. 760). Auch die Tiere-Bilder und einige Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund wurden ganz (z. B. Abb. 788) oder überwiegend in Schwarz und Rot auf weißem Grund ausgeführt (z. B. Abb. 777 f).

Auf den Bildern aus der Reihe *The bitch and her dog* dominierte zunächst ebenfalls der Kontrast von Rot und Schwarz auf weißem Grund, allerdings wurde er häufig durch ein zartes Grau und ein mildes Zinkgrün (Abb. 765) oder zusätzlich durch ein strahlendes Ultramarin farbig ergänzt (z. B. Abb. 766). Erst auf den späteren Gemälden dieser Reihe brach sich eine ungestüme Buntheit Bahn, wobei sich Castelli meist ganz auf die Verwendung der reinen Farben Gelb, Rot und Blau neben einem satten Grün sowie den beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß konzentrierte (z. B. Abb. 767). Bisweilen trat sowohl für den Bereich des Inkarnats als auch für die Regionen des Hintergrunds ein zartes Rosa hinzu (Abb. 774).

1981 hatte Castelli sein koloristisches Programm gefunden. Es bestand im wesentlichen aus den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau, den Mischfarben Grün und Orange sowie den beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß. Bisweilen verwendete Castelli auch ein feuriges Türkis (z. B. Abb. 54) und tauschte er das satte Ultramarin gegen ein helles Cyan (z. B. Abb. 214). Auch gibt es einige Bilder, auf denen das strahlende Gelb und das helle Blau durch die Beimischung von etwas Weiß zu zarten Pastelltönen gelichtet wurden (z. B. Abb. 225). Diese Palette behielt Castelli in unterschiedlichen Konstellationen und mit verschiedenen kompositorischen Gewichtungen bis in die zweite Hälfte der 80er Jahre bei. Dabei gibt es in strahlender Buntheit tönende Bilder (z. B. Abb. 256, Abb. 358 oder Abb. 792), solche, deren gestalterische Behandlung sich neben dem zarten Rosa des Inkarnats der Figuren vor allem auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau beschränken (z. B. Abb. 230 oder Abb. 239), aber auch solche, die mit wenigen, stark zu einander kontrastierenden Farben auskommen – etwa mit Rot und Blau (als koloristische Rückführung des früher bevorzugten Kontrasts von Rosa und Hellblau) neben Schwarz und Weiß (z. B. Abb. 341) oder mit Gelb und Rosa neben Schwarz, Rot und dem Weiß des Bildgrunds

(z. B. Abb. 277). Überdies schuf Castelli immer wieder solche Darstellungen, die mit ausgesprochen wenig Farben auskommen, etwa mit Schwarz und Grau auf weißem Grund (z. B. Abb. 750 oder Abb. 760) oder mit einigen Variationen von Blau neben Schwarz und Weiß auf weißem Grund (z. B. Abb. 446, Abb. 674 oder Abb. 1130), vor allem aber (insbesondere in erotischen Bedeutungszusammenhängen) immer wieder mit dem Kontrast von Schwarz und Rosa bzw. Schwarz, Rot und Rosa auf weißem Grund (z. B. Abb. 241, Abb. 258 oder Abb. 811). Trotz des minimalistischen Kolorits eignet auch diesen Bildern oft eine intensive Farbwirkung. Erzielt wurde diese Wirkungsintensität nicht nur durch die Vehemenz der Pinselführung, sondern auch durch einige rote Akzente (meist für die Lippen und die Brust), die kraftvoll zu den umliegenden Regionen kontrastieren und als optische Anhaltspunkte markant aus den betreffenden Darstellungen herausleuchten.

Bemerkenswert am Kolorit der Bilder von Castelli ist, daß es bis gegen Mitte der 80er Jahre ohne erdige Brauntöne und deren farbliche Ableitungen auskam – und dies, obschon Castelli vor allem menschliche Figuren malte und auf seinen Bildern oft reichlich nackte Haut zur Ansicht brachte. Weder für freilandschaftliche Bodenflächen (selten genug auf den Bildern von Luciano Castelli zu sehen), noch für das Inkarnat verwendete Castelli braune Farben. Erst auf *Venise by night* wurde sowohl für den Boden als auch für den Himmel ein ocker schimmerndes Siena als Grundierung benutzt (Abb. 851). Für das Inkarnat der Figuren hingegen verwendete Castelli ein magentafarben schimmerndes Rosa oder ein farblich nuanciertes Gelb. Ansonsten benutzte er für die Darstellung nackter Haut in aller Regel ein zartes Rosa, das manchmal so hell angelegt und so dünnflüssig aufgetragen wurde, daß es sich vom Weiß des Malgrunds nur als leichter Schimmer unterscheidet (z. B. Abb. 214 oder Abb. 258).

Oft wurden die Figuren auf den Bildern von Castelli hauptsächlich im Bereich der Schatten mit Rosa, Rot, Gelb oder Blau, manchmal auch mit Orange akzentuiert (z. B. Abb. 213, Abb. 317 oder Abb. 341). Lediglich dunkelhäutige Figuren wurden bisweilen mit einigen schwarzbraunen Tönen schattiert – etwa der Afrikaner auf dem Gemälde *Arabischen Nacht* (Abb. 611) oder das Porträt von Ron Smith (Abb. 608). Für dessen Farbgebung verwendete Castelli ein raffiniertes Kolorit, das in dieser spezifischen Konstellation auf keinem anderen seiner Gemälde jemals wieder zum Einsatz gelangte: Die lichtbeschienenen Partien des Körpers wurden in einer Mischung aus Rosa und Gelb mit einem Hauch von Ocker wiedergegeben, die einen charakteristischen hellen Hautton ergeben hat. Die dunklen Partien hingegen gab Castelli mit einem fast schwarzen Pariserblau wieder, das sich an seinen Nahtstellen zur hellen Hautfarbe zu einem dunkelgrau schimmernden Braun vermischt. Auch sonst gab Castelli dunkelhäutige Figuren mit dunklen Farben wieder: mit Schwarz und dunklem Ultramarin (z. B. Abb. 610), mit einem fast schwarzen Chromoxidgrün (z. B. Abb. 613) oder mit einem schwarz schattiertem Gelb (z. B. Abb. 615). Bisweilen erscheinen dunkelhäutige Figuren aber auch in einer völlig anderen Farbe, in Rot beispielsweise oder in Flieder, und wurden mit Schwarz flächig schattiert (z. B. Abb. 614) oder lediglich im Bereich ihrer Schatten mit dunklen Tönen (Schwarz, Chromoxidgrün, dunkles Ultramarin) farbig akzentuiert (z. B. Abb. 250). Braun indes, ein sattes Umbra oder etwa ein volltönendes Kastanienbraun, blieb aus dem farblichen Spektrum der Bilder von Luciano Castelli selbst auf Darstellungen dunkelhäutiger Bildfiguren ausgespart.

Wenn das Inkarnat nicht mit einem hellen Rosa wiedergegeben wurde oder – wie im Fall einiger japanischer Selbstporträts – überwiegend weiß geblieben ist und nur im Bereich der Schatten eine farbige Akzentuierung erfahren hat (z. B. Abb. 745 oder Abb. 760), übte sich Castelli im Binnenbereich der Figuren oft in einer farbintensiven monochromen Flächenmalerei. Dies gilt insbesondere für die Selbstbildnisse des Künstlers und die Porträts von Rainer Fetting in deren Rolle als Indianer (z. B. Abb. 792). Rosahäutige Figuren hingegen wurden kaum flächendeckend ausgemalt, sondern in aller Regel so, daß das Weiß des Bildgrunds immer wieder

deutlich zu sehen ist (z. B. Abb. 230 oder Abb. 277). Rosa als Hautfarbe versteht sich dabei als koloristische Ableitung vom natürlichen Inkarnat der menschlichen Haut. Auch Rot, gewissermaßen das zur Primärfarbe geläuterte Rosa, ist in diesem Sinne als koloristische Stilisierung des natürlichen Hauttons zu verstehen – zumal auf den Indianerselbstporträts, für die sich Castelli in seiner Rolle als „Rothaut“ tatsächlich rot bemalt hatte. Entsprechend dazu leitet sich das blaue Inkarnat des „Indianers Rainer“ von dessen blauer Körperbemalung ab. Oft entfernte sich Castelli auf seinen Bildern ganz bewußt vom natürlichen Hautton und gab seinen Figuren eine völlig andere Farbe: ein blaues Inkarnat beispielsweise (z. B. Abb. 341), ein gelbes (z. B. die links außen gezeigte Frau auf Abb. 250) oder ein bunt durchwirktes (Abb. 257). Dabei fungiert die Farbe als Ausdrucksträger. Sie hat keine deskriptive Funktion, sondern steht eher in wirkungspsychologischen Bedeutungszusammenhängen und besticht – gleich, ob monochrom eingesetzt oder als kontrastreich einander gegenübergestellte Konstellationen – in erster Linie durch ihre emotionale Eigenwertigkeit.

Mit den *Venise*-Bildern von 1984 hielten erneut eigenfarbige Fremdmaterialien Einzug in die Bilder von Luciano Castelli. Teile der von den Dompteuren geschwungenen Peitschen, vor allem aber ihre venezianischen Masken wurden jetzt (ähnlich wie zuvor einige Partien der Bilder aus der Zeit um 1973; z. B. Abb. 48) wieder mit Blattgold ausgeführt – jenem edlen Material, das in hauchdünn geschlagenen Folien auf die Bildfläche aufgetragen wurde und diesen Darstellungen trotz ihrer bisweilen martialischen Motivik einen edlen Glanz verleiht (z. B. Abb. 851 f). Zu dieser neuerlichen Verwendung von Blattgold wurde Castelli durch vergoldete oder mit goldenen Ornamenten verzierte venezianische Masken angeregt. Doch es waren auch andere Bilder, die er jetzt teilweise wieder mit Blattgold überzog, darunter insbesondere die *Chinesischen Selbstportraits* von 1986 (z. B. Abb. 888-890). Dort spielt das Edelmetall auf ostasiatische Vergoldungen an und auf die mit Blattgold oder Schlagmetall grundierten Bildflächen, die im Kunsthandwerk des Fernen Ostens verwendet wurden (vor allem auf japanischen und chinesischen Stellschirmen). So zeigt sich, daß der neuerliche Gebrauch von Blattgold als eigenständigem Farbwert nicht nur ästhetische Gründe hat, sondern als Hinweis auf die charakteristischen gestalterischen Erscheinungsformen in Venedig bzw. in Japan und China zugleich auch inhaltlich begründet ist.

Viele japanische und chinesische Porträts und Selbstporträts von 1986 wurden in den Farben Schwarz und Rot neben Rosa und Grau auf weißem Grund ausgeführt (z. B. Abb. 896 f). Diese Farben leiten sich, wie bereits auf den ersten japanischen Selbstporträts von 1980 (z. B. Abb. 745 oder Abb. 750), von der japanischen Landesfahne ab (rote Scheibe auf weißem Grund) und vom zurückhaltenden Kolorit der japanischen Tuschkmalerei bzw. der fernöstlichen Kalligraphie (schwarze Farbe auf weißem Grund oder Schwarz und Rot auf weißem Grund). Auf einigen chinesischen Selbstporträts dominiert der Kontrast von Schwarz und Ocker auf weißem Grund (z. B. Abb. 890 oder Abb. 893-895). Dort waren die Figuren von Castelli zum ersten Mal in einem Inkarnat zu sehen, dessen Farbe eher dem natürlichen Hautton eines hellhäutigen Menschen entspricht. Dabei wurden allerdings lediglich die nackten Oberkörper in jenem lichten Ocker oder in einem dünnflüssig aufgetragenen gebrannten Siena ausgeführt. Die Gesichter hingegen blieben, als wären sie gepudert, oft völlig weiß und wurden nur an wenigen Stellen grau oder schwarz schattiert. Eine zusätzliche koloristische Akzentuierung erfuhren die Bildfiguren durch die Rotfärbung ihrer Lippen, die jetzt in einem leuchtenden Karminrot erstrahlen.

Das Weiß der Gesichter ist auch für weitere Darstellungen japanischer oder chinesischer Figuren charakteristisch. Meist waren es Frauen, die Castelli auf bunt gestalteten Bildern zeigte – auf Bildern, die im wesentlichen dem Kanon von Gelb, Rot und Blau neben Cyan, Orange und Grün sowie Schwarz und Weiß verpflichtet sind (z. B. Abb. 400 f). Allerdings führte Castelli diese mit Öl- oder Kunstharzfarben gemalten Bilder nicht immer deckend aus, sondern manchmal auch mit flüssig verdünnten Farben, deren zarte Valeurs in aquarellhafter

Transparenz schimmern (z. B. Abb. 879 oder Abb. 883). Einige dieser Darstellungen tönen mit großflächig angelegten Farbfeldern in leuchtenden Kontrasten (z. B. Abb. 708), andere sind eher pinselzeichnerisch angelegt, wenngleich auch sie nicht selten in bunten Farben ausgeführt wurden (z. B. Abb. 641 oder Abb. 650).

1987 entwickelte sich das Kolorit der Bilder von Castelli recht heterogen. Es entstanden Darstellungen in der bekannten Buntheit – teils eher malerisch (z. B. Abb. 412), teils eher pinselzeichnerisch ausgeführt (z. B. Abb. 414) –, aber auch immer wieder solche Bilder, auf denen sich Castelli im wesentlichen auf den Kontrast von Schwarz und Weiß beschränkte (z. B. Abb. 218). Zu diesen unbunten Darstellungen kam Castelli durch seine Beschäftigung mit dem Porträt von Buster Keaton, den er der Schwarzweißästhetik der Filme aus den 20er und 30er Jahren entsprechend gleichermaßen in Schwarzweiß porträtierte (Abb. 692 ff). Auch setzte sich Castelli 1987 erneut mit seinem Selbstbildnis in der Rolle eines Hundes auseinander, den er gleich mehrfach auf dem selben Bildgeviert als Rudel darstellte und dabei sowohl auf seine jüngsten Erfahrungen mit der Schwarzweißmalerei und mit der neuerlichen Verwendung des Blattgoldes zurückgriff (z. B. Abb. 921) als auch auf die martialische Erscheinungswirkung der 1981 in Schwarz und Rot ausgeführten Selbstbildnisse des Künstlers in seiner Rolle als Hund (vgl. hierzu etwa Abb. 777 f).

Ab 1988 entstanden zahlreiche Frauenbilder, die nach Alida als Modell geschaffen wurden und auf denen die dunkelhäutige Frau in dunklen blauen (z. B. Abb. 415 und Abb. 419), oft aber auch in dunkelbraunen Farben dargestellt wurde (z. B. Abb. 408 ff). Auf den Doppelporträts mit Alida und Birgit wurde Alida manchmal mit dunkelbraunen, Birgit hingegen mit ockerfarbenen Tönen wiedergegeben, so daß sich zwischen dem dunklen und dem hellen Inkarnat der Figuren ein dialogischer Wechsel ergeben hat (z. B. Abb. 345 ff oder Abb. 420). Der Farbklang, in den solche Darstellungen getaucht sind, die Birgit an der Seite von Alida zeigen oder auf denen Alida alleine (bzw. im simultanen Miteinander mit sich selbst) zu sehen ist, besteht dabei in aller Regel aus dem Zusammenspiel von Gelb, Ocker und Rot nebst einigen schwarzen Akzenten auf manchmal vollständig mit Farbe bedecktem, manchmal in weiten Bereichen offen zutage tretendem weißen Grund (z. B. Abb. 418 oder Abb. 420) oder aus dem harmonischen Kontrast von Braun und Ocker (Abb. 423). Das bedeutet allerdings nicht, daß Castelli von nun an auf die Verwendung von blauen und grünen Farben verzichtete, wie etwa die Reihe *Alida vor Rapsfeld* (Abb. 457 f) oder die Collage *Vollmond* (Abb. 424) belegen. Überdies schuf Castelli auch einige schwarzweiße Alida-Porträts (z. B. Abb. 426 ff). Das Gros der jetzt geschaffenen Frauenbilder setzte sich koloristisch jedoch im wesentlichen tatsächlich aus den Farben Gelb, Rot und Ocker zusammen. Dies gilt nicht nur für diejenigen Darstellungen, die ab 1988 nach Birgit und nach Alida als Modell geschaffen wurden (z. B. Abb. 422), sondern auch für eine Reihe von 1989 und 1990 ausgeführten Frauenbildern nach dem Modell von Alexandra (z. B. Abb. 479 oder Abb. 483).

Rosa Inkarnate, wie sie 1988 auf den Büstenporträts von Alexandra manchmal noch zu sehen sind (Abb. 476), gab es auf den Bildern von Castelli später kaum mehr und blieben bis heute eher die Ausnahme (z. B. Abb. 1139). Stattdessen wurden die Figuren jetzt, sofern sie nicht weiß dargestellt bzw. farblich ausgespart geblieben sind (z. B. Abb. 491 f oder Abb. 519) oder mit blaugrünen Tönen ausgemalt wurden (z. B. Abb. 485 oder Abb. 509), überwiegend mit ockerfarbenen oder braunen Valeurs wiedergegeben (z. B. Abb. 489, Abb. 510 oder Abb. 521). Dies gilt nicht nur für die Darstellungen weiblicher Figuren, sondern für das Porträt von Männern gleichermaßen (z. B. Abb. 583). Gelbliche Ocker- und dunkle, bald auch rötlich schimmernde Brauntöne, ehemals aus den Bildern von Castelli weitgehend verbannt, sind ab 1987 zu einem festen Bestandteil des koloristischen Programms des Künstlers geworden. Diese Farben wurden insbesondere für die Wiedergabe menschlicher Figuren eingesetzt, teilweise aber auch im Zusammenhang mit den abstrakten Bildern aus der Reihe *Toska-*

na/Landschaft Gesicht (z. B. Abb. 1120 f) sowie auf einigen Pferdebildern von 1991 (z. B. Abb. 1060 oder Abb. 1091). Bei der Darstellung menschlicher Figuren kam es anfangs nur gelegentlich (z. B. Abb. 347 oder Abb. 411), ab 1990/91 dann immer häufiger zu dem gezielten Einsatz des Kontrastes von Schwarz und Braun, wobei es zunächst überwiegend dunkle Brauntöne waren, die Castelli zur schwarzen Farbe ins Verhältnis setzte (z. B. Abb. 489). Allmählich nahmen die braunen Farben immer hellere Werte an (z. B. Abb. 534 ff) und wandelten sich schließlich, ausgehend von den seit Sommer 1991 im Zusammenhang mit den Selbstbildnissen des Künstlers in seiner Aufmachung als spanischer Gaucho gewonnenen Erfahrungen mit gelber Farbe als Inkarnat (Abb. 946), ab 1992 vom lichten Ocker (Abb. 531) gar ins Gelbe (Abb. 1049), so daß der Kontrast der am Ende nur noch latent bräunlich schimmernden Farben zum Schwarz immer härter wurde, immer dramatischer. Vielfarbige Konstellationen hingegen waren dabei eher die Ausnahme (z. B. Abb. 498 oder Abb. 499).

Parallel zu den mit braunen Farben gestalteten Bildern schuf Castelli 1990/91 auch zahlreiche Büstenporträts, auf denen er zu bunt mit einander kombinierten reinen Farben zurückgefunden hat. Bildnisse von Carlo (z. B. Abb. 568 ff) und von Alexandra (z. B. Abb. 511 f) waren es, die Castelli neben dem Schwarz der Umrißzeichnung in strahlenden gelben, roten, blauen und hellblauen, manchmal zudem grünen Farben auf weißem Grund ausführte, wobei die bisweilen schwungvoll auf die Bildfläche geworfenen Pinselzüge nicht selten ein formalgestalterisches Eigenleben entwickelten, das sich von der Funktion der Beschreibung des Bildgegenstands zusehends befreit hat. Die Experimente des Künstlers mit der Technik der Fingerfarbenmalerei sollte kurze Zeit später ebenfalls in kraftvoll strahlenden bunten Farben erfolgen (z. B. Abb. 948 ff), wobei auch hier die bräunlich schimmernden Gelb- und Ockertöne grundsätzlich nicht mehr zum Einsatz gelangten, bestenfalls das strahlende Gelb.

Eine vorläufig letzte Verwendung erfuhr die Farbe Braun auf den kleinen Büstenselbstporträts von 1992, wo sie das weiß gepuderte Antlitz des in der Aufmachung eines japanischen Schauspielers gezeigten Künstlers als graubrauner Schimmer geheimnisvoll hinterfängt (Abb. 912 ff), vor allem jedoch auf den ab 1993 geschaffenen drehbaren Bildern, auf denen Castelli die Menschen vom Place Pigalle, darunter auch dunkelhäutige Männer und Frauen, in einem quirligen Durcheinander aus Farben und Formen motivisch mit einander kombinierte (z. B. Abb. 438-441). Die Farben, in denen diese Bilder ausgeführt wurden, konzentrieren sich im wesentlichen auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau, ferner auf ein mittleres Hellblau, manchmal ein sattes Grün oder ein helles Lindgrün, Lila sowie Schwarz und Weiß und ein sattes Kastanienbraun, das als Inkarnat afrikanischer Männer und Frauen nicht selten mit halb trockenem Pinsel aufgetragen wurde und sich auf der grob strukturierten Leinwand spröde abgerieben hat. Auch die Stadtansichten, die als drehbare Bilder parallel zu den Pigalle-Bildern entstanden sind, etwa das Triptychon *Budapest* (Abb. 1144), zeigen das auf kräftige Farben in starken Kontrasten konzentrierte Kolorit der Pigalle-Bilder, das jetzt statt um braune Töne dem Motiv von Architektur und Straßenfluchten entsprechend um graue Valeurs ergänzt wurde.

Nach diesen formfarblichen, gleichermaßen pinselrhythmisch wie koloristisch getragenen Explosionen aus den Jahren 1993 bis 1995 verabschiedete sich Castelli von jener quirligen Buntheit, durch die sowohl die Pigalle-Bilder als auch die Stadtansichten gekennzeichnet waren. Vorbereitet wurde der jetzt sich abzeichnende Wechsel durch einige schwarzweiße oder auf den Kontrast von Schwarz und Rot auf weißem Grund zurückgeführte Bilder, die den ab 1996 entstandenen Darstellungen im Hinblick auf die Farbwahl vorausgegangen sind (z. B. Abb. 308 oder Abb. 1131). Ab 1996 entstanden dann in systematischer Reihung farblich stark zurückgenommene Kompositionen, die im wesentlichen mit Schwarz und Weiß, manchmal zusätzlich mit Grau ausgeführt wurden. Auf diesen Bildern verzichtete Castelli entweder völlig auf den Gebrauch von bunten Farben (z. B. Abb. 443 f,

Abb. 620 oder Abb. 963) oder akzentuierte er die Darstellung bestenfalls sparsam mit einigen roten oder dunkelroten Elementen (z. B. Abb. 272 f).

Das Kolorit auf den Bildern von Luciano Castelli zeigt deutlich, daß sich der Künstler zwischen den verschiedenen Farbkonstellationen, zu denen er im Lauf der Entwicklung seines Œuvres gefunden hat, immer wieder hin und her bewegte. So ist sicherlich davon auszugehen, daß er nach seiner jüngsten Phase schwarzweißer bzw. schwarz-weiß-roter Bilder eines Tages erneut zu einer bunten Farbigkeit zurückfinden wird. Insgesamt lassen sich die Bilder von Castelli entsprechend ihrer charakteristischen farblichen Dispositionen in vier Gruppen unterteilen: (1) in jene Bilder, die mit zwar bunten, insgesamt jedoch weniger leuchtenden Buntstiften und Aquarellfarben ausgeführt wurden und auf denen Castelli bereits gegen Ende der 60er und anfangs der 70er Jahre zu dem Kontrast von Hellblau und Rosa als einem seiner bevorzugten Konstellationen gefunden hat; (2) mit dem Übergang vom Gebrauch der Aquarellfarbe zur Dispersions- und Kunstharzfarbenmalerei in die Gruppe der Bilder in deckend aufgetragenen, dabei kontraststark neben einander gesetzten bunten Farben, wobei Castelli sein Kolorit insbesondere auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau neben den Mischfarben Orange und Grün, später auch Lila, sowie die beiden Nichtfarben Schwarz und Weiß konzentrierte; (3) in die Gruppe der schwarz-weiß-roten Bilder, die koloristisch manchmal mit grauen oder rosa Valeurs ergänzt wurden und thematisch nicht selten im Zusammenhang mit erotischen oder mit japanischen und chinesischen Motiven stehen (ab Ende der 90er Jahre zunehmend auch in anderen thematischen Zusammenhängen); sowie (4) in die Gruppe der Schwarzweißbilder, die in einigen Fällen um graue Valeurs ergänzt oder mit wenigen Farben sparsam akzentuiert wurden.

Diese vier Gruppen, über die es gestalterische Variationen gibt und die manchmal fließende Übergänge zu einander bilden, bestimmen im wesentlichen das koloristische Programm der Gemälde von Luciano Castelli, wobei die erste Gruppe hauptsächlich das Frühwerk des Künstlers bis kurz vor seiner Übersiedelung nach Berlin charakterisiert und sich die Gruppen (2) bis (4) erst ab Ende der 70er Jahre herausgebildet haben. Interessant dabei ist die Tatsache, daß die Gruppen (2), (3) und (4) in zyklischen Entwicklungen sich intermittierend wiederholen und von Themenkreis zu Themenkreis immer wieder neue Erscheinungsformen ausbilden. Wollte man es begrifflich fassen, könnte man von einem „aquarellartigen Farbstil“ der Bilder von Castelli sprechen (1), aus seiner späteren Zeit dann von den „bunten“ (2), den „schwarz-weiß-roten“ (3) und den „schwarzweißen“ Bildern (4), wobei es durchaus geschehen konnte, daß ein und das selbe Motiv oder Darstellungen aus dem gleichen Themenbereich in verschiedenen Farbstilen ausgeführt wurden. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß sich die Farbstile nicht einer nach dem anderen herausbildeten, sondern daß sie sich oft parallel zu einander entwickelten und weiterentwickelt haben. Diese gestalterische Vielfalt ist charakteristisch für die Werke von Castelli und ein Kennzeichen zugleich für die Malerei der Postmoderne, deren Hauptvertreter sich nicht mehr auf einen einzigen unverwechselbaren Malstil festlegen wollten, sondern die oft völlig unterschiedliche Stilprinzipien verfolgten (vgl. hierzu etwa Sigmar Polke oder Gerhard Richter).

Eine Sonderstellung nehmen auf den Bildern von Castelli braune Farben ein, die beinahe ausschließlich in der Zeit von 1987 bis 1992 meist für den Bereich des Inkarnats der Figuren verwendet und manchmal auch auf einigen abstrakten Bildern in eigenständigen Konstellationen zum Einsatz gebracht wurden. Während die braunen Töne anfangs leicht gräulich schimmerten, spielten sie ab Ende 1987/Anfang 1988 oft ins Rötliche, später dann immer häufiger auch ins Gelbliche über. Erst gegen Mitte der 90er Jahre fand Castelli zu einem satten Kastanienbraun, mit dem er das Inkarnat afrikanischer Männer und Frauen wiedergegeben hat. Im Zusammenhang mit der Verwendung brauner Valeurs von einer eigenen farbstilistischen Gruppe zu sprechen, würde dem kolori-

stischen Programm der Bilder von Castelli allerdings nicht gerecht werden, denn allzu häufig ist ihre Verwendung an andere, gewichtigere farbstilistische Kennzeichen geknüpft.

Mit seinen diversen farbgestalterischen Ansätzen unterscheidet sich Luciano Castelli deutlich von den übrigen Vertretern der Malerei der *Neuen Wilden* in Berlin, als deren Hauptmeister Salomé, Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Elvira Bach zu nennen sind. Auch deren Stilsprachen durchliefen zwar jeweils eine ganz charakteristische Entwicklung, doch entfalteten sich ihre gestalterischen Ansätze nicht parallel zu einander, sondern im Sinne eines stilistischen Kontinuums nach und nach. So steht Castelli mit seinen parallel entwickelten heterogenen Farbstilen der Postmoderne näher als die übrigen Maler der *Neuen Wilden* und ging er, was die Vielfalt seiner gestalterischen Ansätze betrifft, deutlich weiter als sie.

5.2 Pinselführung und Duktus

Auch was die Pinselführung angeht, ist im Œuvre von Luciano Castelli zwischen dessen frühen Arbeiten und seinen reifen Werken zu unterscheiden, wobei der Entwicklung des Gebrauchs der Farbe eine Entwicklung der Pinselführung parallel lief, die nach anfänglicher Feinmalerei seit 1976/77 allmählich immer dynamischer wurde, sich im Lauf der 70er Jahre immer impulsiver entwickelte und erst in den späten 80er Jahren wieder zu etwas beruhigteren Ausdrucksformen gefunden hat, ehe sie um die Zeit der Jahrtausendwende insbesondere auf den auf Papier ausgeführten Arbeiten erneut zu explodieren begann.

Die frühesten, im aquarellhaften Farbstil ausgeführten Arbeiten aus der Zeit Ende der 60er Jahre werden von etwas ungelentk geführten, an naive Kinderzeichnungen erinnernden Konturen beherrscht und von einer diese Umrisse ziemlich akkurat einhaltenden Pinselführung, die angesichts der kleinen Bildformate keine gestischen Exaltationen erlaubt (Abb. 1). Manchmal mit farbigen Buntstiften, vor allem aber mit Pinseln von mittlerer Stärke wurden die mit Bleistift oder Buntstiften vorgezeichneten Motive sorgfältig ausgemalt, wobei sich die Bewegungsrichtungen des Pinsels meist an den Umrißlinien der Bildgegenstände und an deren charakteristischen Binnenstrukturen orientieren (Abb. 3). Wiewohl einige fleckig erscheinende Farbpfützen für gestalterische Unruhe sorgen und die wäßrig aufgetragenen Farben nicht selten zarte Übergänge zu einander ausbilden, erfolgte der Farbauftrag insgesamt doch eher flächig und ohne Rücksicht auf die Höhlungen und Wölbungen des Oberflächenreliefs der Bildgegenstände (Abb. 4). Hell-Dunkel-Variationen ergaben sich eher zufällig und ungeachtet der spezifischen plastischen Gegebenheiten des Motivs, nicht aber durch eine gezielte farbliche Differenzierung und nicht durch eine entsprechende Ausrichtung der Bewegungsrichtungen des Pinsels bzw. der Buntstifte.

Erst ab 1971 lassen sich auf den Bildern von Castelli ausdrückliche plastische Durchbildungen der Bildgegenstände beobachten, wobei deren dreidimensionale Erscheinung durch eine Aufhellung bzw. Intensivierung der verwendeten Farben erzeugt wurde (z. B. Abb. 19 oder Abb. 21). Natürlichen Verhältnissen entsprechen diese Modulationen der Helligkeitswerte allerdings nicht, was nicht weiter überrascht, denn die Motive, die Castelli damals auf seinen Bildern zeigte, existierten lediglich in seiner Phantasie und waren nicht an der sichtbaren Wirklichkeit zu studieren. So virtuell wie die Motive an sich, so virtuell war auch deren plastische Rekonstruktion. Erst auf den Porträts aus dem *Transformer*-Themenkreis sollte sich dies allmählich ändern. Wohl lassen sich auf diesen 1973 entstandenen Darstellungen noch immer stark flächig aufgetragene Farbwerte ausmachen – nicht nur dann, wenn Castelli mit Metallfolien oder Blattgold arbeitete (z. B. Abb. 50), sondern auch dann, wenn er zur gestalterischen Umsetzung von Kleiderstoffen und Accessoires metallisch glitzernde Glimmerfarben ver-

wendete (z. B. Abb. 52) –, doch dort, wo er seine Bilder mit Aquarellfarben und Gouachen ausführte, finden sich außer farblichen Hell-Dunkel-Variationen immer öfter auch solche Bewegungsrichtungen des Pinsels, die den organischen Strukturen der bezeichneten Oberflächen sowie dem Rhythmus ihrer Höhlungen und Wölbungen folgen. Dies trifft insbesondere auf die gestalterische Behandlung der Haare der Figuren zu, ferner auf die Verlaufsrichtungen der Falten und Verwerfungen ihrer Kleidungsstücke (z. B. Abb. 51 oder Abb. 53 f), auf die Höhlungen und Wölbungen der Gesichter (Abb. 51) sowie auf die Formung des Leibes (vgl. hierzu insbesondere den Verlauf der Pinselführung im Bereich des Rumpfes auf Abb. 48). Allerdings wurde die Farbe auf diesen Bildern so dünnflüssig aufgetragen, daß der Bewegungsfluß des Pinsels darin weitestgehend aufgegangen und für den Betrachter kaum mehr ablesbar geblieben ist. Sehr zaghaft also, doch gleichermaßen unaufhaltsam hat die Entwicklung der Pinselführung des Künstlers hin zu einer dynamischen Bewegtheit ihren Anfang genommen.

Die Bilder, mit denen Castelli die Befreiung seiner Pinselführung vorbereitete, waren die Selbstporträts von 1976. Nach anfänglich feinpinslerischen Ausarbeitungen, die nicht nur das Motiv an sich, sondern auch die Richtungsspuren des Pinsels unter den hauchzarten Farbschichten verschwimmen ließen (z. B. Abb. 85), ist auf den etwas später geschaffenen Bildern dieser Serie – interessanterweise wieder zunächst im Bereich der Haare – eine zunehmende Ablesbarkeit der Pinselführung und deren starke Rhythmisierung zu erkennen (z. B. Abb. 90 und Abb. 92). Diese latent ins Expressive überspielende Pinselführung geht mit einer Intensivierung der Farbe einher, die dadurch erzielt wurde, daß sie an den betreffenden Stellen weniger dünnflüssig und mit einer stärkeren Deckkraft aufgetragen wurde. Bei den Torsi des selben Jahres zeichnet sich eine ganz ähnliche Entwicklung ab. Dort waren es vor allem die weißen Lichtreflexe, die farblich etwas intensiver erscheinen und so ausgeführt wurden, daß sie den Bewegungsrhythmus des Pinsels mit einiger Deutlichkeit zu erkennen geben (Abb. 94). Ende 1976 war es das Zusammenspiel von Pinselführung und Kreidestrich, das die Bilder von Castelli charakterisierte und das die Handschrift des Künstlers in deutlich ablesbar gebliebenen, von den feinen Nuancen der früheren Bilder befreiten, stattdessen jetzt eher skizzenhaft ausgeführten Ausdrucksbewegungen zu erkennen gibt (z. B. Abb. 103). Dabei übte sich Castelli in einer zunehmend offenen, manchmal unvollendet erscheinenden Malweise, bei der die Arbeit mit dem Pinsel immer stärker durch zeichnerische Elemente mit Ölkreide ergänzt wurde (z. B. Abb. 102). Pinselführung und Kreidestrich weisen dabei einen expressiven, eilig über die Bildfläche geführten Duktus auf, der jetzt immer skizzenhafter und dynamischer wurde. Die Kreide wurden immer lapidarer aufgetragen und die Pinselführung verbreitete sich immer großflächiger auf dem Malgrund (Abb. 108). Auch die Pinselbewegungen selbst wurden kraftvoller und bewegter auf die Bildfläche gebracht (z. B. Abb. 105 oder Abb. 107). Die Pinsel, die Castelli dabei verwendete, waren um einiges breiter als früher, die Bewegungen, mit denen er sie über die Bildfläche führte, orientierten sich nicht mehr überwiegend an den Umrissen der Figuren, sondern zunehmend am natürlichen Oberflächenrelief ihrer nackten oder halbnackten Körper.

Die entscheidenden Schritte hin zur dynamisch bewegten, in expressiven Schwüngen eilig ausgeführten „wilden“ Malerei tat Castelli nach seiner Übersiedelung nach Berlin. Dort, wo er anfangs in der Fabrik von Claudia Skoda, später dann in den Räumen über der *Galerie am Moritzplatz* zum ersten Mal über ein geräumiges Atelier verfügte, konnte er ab 1978/79 nicht nur auf deutlich größeren Formaten arbeiten, sondern auch dem Fluß des Pinsels freien Lauf lassen. Ungehemmt und ohne die Zwänge der räumlichen Enge konnte er seine Lust an der gestisch bewegten Ausdrucksmalerei entfalten. Die Porträts von Irene, der damaligen Freundin des Künstlers, die mitverantwortlich dafür war, daß Castelli überhaupt nach Berlin gezogen ist, markieren den Auftakt zu dieser neuen, immer freier sich entladenden Ausdrucksmalerei (Abb. 114 f). Kraftvoll und mit energetischem Schwung ergossen sich die Pinselzüge als impulsive Eruptionen über die Bildfläche: grob, skizzenhaft

und expressiv, aber dennoch treffsicher und so, daß die Bildfigur – d.h. die wichtigsten physiognomischen Merkmale ihres äußeren Erscheinungsbildes, aber auch die Licht-Schatten-Verhältnisse sowie die Höhlungen und Wölbungen ihres natürlichen Oberflächenreliefs – in sich schlüssig und überraschend porträtgenau wiedergegeben wurde. Mit breiten Pinseln bearbeitete Binnenflächen begannen aufzubrechen und das Weiß des Malgrunds als eigenständigen Farbwert zutage treten zu lassen. Die vormals strikt eingehaltenen Konturen galten jetzt nur noch als grobe Anhaltspunkte. Pinselzeichnerische *Pentimenti* überlagern die manchmal mit (schwarzer) Ölkreide, manchmal mit schmalen Pinsel ausgeführten Umrisse und reichen nicht selten bis weit in die benachbarten Regionen hinein.

Die gestalterische Behandlung des Hintergrunds dieser ab 1978 entstandenen Gemälde erfolgte anfangs mit breiten Pinseln in bewegungsrhythmisch gegenüber der Bildfigur deutlich beruhigter Flächigkeit. Manchmal tauschte Castelli für die Darstellung des Hintergrunds den Pinsel gegen eine Spraydose aus und ergänzte er die flachen Hintergründe mit gezielt aufgetragener Sprühfarbe (z. B. Abb. 115 oder Abb. 715). Die Figuren selbst – Porträtbüsten zumeist, später dann immer öfter auch Halb- und Dreiviertelfiguren – wurden mit breiten Pinseln in groben Zügen farbig akzentuiert: in einer skizzenhaften Spontanmalerei ohne farbliche Übergänge und ohne gegenseitige Überlagerungen, oft so, daß das Weiß des Malgrunds nach dem Prinzip des *non finito* offen hervorscheint. Die Bewegungsrichtungen des Pinsels haben dabei zwei Orientierungsgrößen: in der unmittelbaren Nähe zu den Konturen den Richtungsverlauf der jeweiligen Umrißlinien und in den weiter innen gelegenen Binnenbereichen die Höhlungen und Wölbungen der betreffenden Körperoberflächen. Die Pinselführung erfolgte zügig und in gestisch bewegten Rhythmen. Nicht selten hinterließ der farbtriefende Pinsel zahlreiche Tropfspuren und Rinnsale, die Castelli absichtlich stehen ließ und als expressive Ausdrucksträger in seine gestalterische Behandlung einbezog.

Die rasch ausgeführte, in eiligen Bewegungen schwingvoll auf die Bildfläche gebrachte Spontanmalerei ließ keine Korrekturen zu. Sie mußte auf Anhieb sitzen, andernfalls war das Gemälde verdorben. Dies gilt insbesondere für die frühen Werke dieser „wilden“ Phase, die teilweise noch mit Aquarell- (z. B. Abb. 114), überwiegend jedoch mit Dispersionsfarben, mitunter auch in einer Kombination aus Dispersionsfarben und Lacken aus der Spraydose (z. B. Abb. 115) ausgeführt wurden, mit Farben also, die sich nur schwer oder überhaupt nicht übermalen oder entfernen ließen und die nur dann befriedigende Ergebnisse zeitigten, wenn sie mit dem ersten Pinselschlag genau dorthin gelangen, wo sie hingehören. Es klingt wie ein Widerspruch, charakterisiert jedoch die Malweise von Luciano Castelli ziemlich genau: rasch, zügig und spontan zu arbeiten, dabei besonnen vorzugehen und jeden einzelnen Pinselschlag vor seiner Ausführung exakt zu kalkulieren. Dies trifft auf die frühesten Bilder der „wilden“ Phase von Luciano Castelli zu, aber auch auf seine späteren Werke, bei denen die Pinselführung förmlich zu explodieren scheint. Zu den stärksten Leistungen des Künstlers im Stil dieser neuen Malerei zählen sicherlich die 1979 geschaffenen Doppelporträts mit Luciano an der Seite von Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere* (Abb. 715).

Das Changieren zwischen dem expressiven Duktus der mit gestischer Wucht auf die Bildfläche geklatschten Spontanmalerei und einer wohlüberlegten Pinselführung ist es, das die Bilder von Castelli von nun an charakterisieren sollte. Bei der gestisch befreiten Pinselführung, die oft zu überraschend porträtgenauen Wiedergaben der abgebildeten Personen führte, handelte es sich allerdings keineswegs um eine geschmäckerliche Attitüde. Vielmehr war sie ein unmittelbarer gestalterischer Ausdruck des Lebensgefühls, das Castelli in Berlin stärker noch als während seiner Jahre in Luzern ergriffen hat und das mit den subkulturellen Strömungen von New Wave und Punk zu tun hatte. So laut, so roh und so spannungsvoll wie die Atmosphäre in den Szenetreffs der Berli-

ner Subkultur gewesen ist, so volltönend, so hart und so energiegeladen waren die Bilder, die 1978 und 1979 entstanden sind. Impulsivität und Bewegungsdrang waren es, die Castelli zu der gestalterischen Befreiung seiner bildnerischen Mittel geführt haben, ein ausgeprägtes Bedürfnis nach künstlerischer Freiheit und ein nicht zu unterschätzendes Maß an Aggressionslust, eine gehörige Portion Freude dabei, die bürgerliche Gesellschaft mit seinen Bildern wie mit einem Farbbeutel zu attackieren. Der Pinsel des Künstlers wurde gewissermaßen zu seinem Stichel.

Waren die Hintergründe 1978 noch überwiegend kompakt ausgemalt (Abb. 114 f), wurden sie im Lauf des Jahres 1979 aufgebrochen und strukturell immer stärker aufgelöst. Diese „Auflösungen“ konnten abstrakt erfolgen und bewegungsrhythmisch getragen sein (z. B. Abb. 117). Oft waren sie allerdings trotz ihrer abstrakten Erscheinung tatsächlich gegenständlich gebunden und bezogen sich auf das Motiv einer an der Wand befestigten Lackfolie (z. B. Abb. 715) oder eines drapierten Stoffbehangs (z. B. Abb. 747). Bisweilen zitierten die vermeintlich abstrakten Rhythmen des Hintergrunds aber auch architektonische Elemente – etwa jene schmalen Metallsäulen, die als (weiß lackierte) Eisenträger das große Atelier in dem ehemaligen Fabrikgebäude am Moritzplatz unterteilten, oder ein jalousienverhangenes Fenster (Abb. 319) – oder aber die im Atelier des Künstlers an die Wand gemalten Scheinkulissen, vor denen die Bildfiguren im Rollenspiel wie bei einer Theateraufführung dem Betrachter vor Augen treten (z. B. Abb. 750 oder Abb. 775).

Die pinselrhythmisch ausgeführten, dabei von einer immer reineren Farbigkeit und von einer immer intensiveren Erscheinungswirkung getragenen Auflösungen betrafen den Hintergrund und den Binnenbereich der Figuren gleichermaßen. Dabei waren die Binnenbereiche der Figuren pinselrhythmisch, farblich und strukturell oft deutlich anders gestaltet als die Bereiche des Hintergrunds (z. B. Abb. 225). Manchmal waren die Binnenstrukturen der Figuren den Strukturen im Hintergrund allerdings auch sehr ähnlich, so daß sich die motivische Unterscheidbarkeit zwischen Figur und Grund weniger farb- und pinselrhythmisch, stattdessen vor allem über die Umrißlinien ergeben hat, wobei es oft einigen Abstand zu den betreffenden Gemälden braucht, um deren gegenständliche Zusammenhänge identifizieren zu können (z. B. Abb. 117 oder Abb. 767).

Der Duktus der Gemälde von 1981 wirkt im Vergleich zur Pinselführung der Bilder aus den Jahren 1978 bis 1980 weniger dynamisch, doch dieser erste Eindruck täuscht. Die Formate sind jetzt noch größer geworden, die Pinsel, mit denen Castelli diese Bilder ausführte, noch breiter und die Bewegungen, mit denen der Pinsel über die Bildfläche geführt wurde, noch gestischer und noch ausufernder dabei. Nicht immer wurde der Pinsel mit jener Wucht auf die Malfläche geklatscht, mit der Castelli zuvor seine Bilder traktierte. Auch scheinen die Gemälde aus der Zeit anfangs der 80er Jahre etwas bedächtiger ausgeführt worden zu sein: nicht gar so zügig, nicht gar so spontan und nicht mit jener impulsiven Verve, die für die Gemälde von 1978 und 1979 noch charakteristisch war. Statt fulminanter Einschläge mit davonspritzenden Farbklecksen und tiefenden Rinnsalen und statt manchmal dolchartig auslaufender Enden zeigen die Ansätze und die Enden der jetzt solitär auf die Bildfläche gebrachten Pinselzüge scharfkantige Grade, die zu erkennen geben, daß die Farbe an ausgewählten Stellen mit überlegter Bestimmtheit in zuvor festgelegter Länge und in vorherbestimmter Bewegungsrichtung aufgetragen wurde (z. B. Abb. 765). Das bedeutet umgekehrt aber nicht, daß Castelli nun grundsätzlich auf eruptive Exaltationen des Pinsels verzichtet hätte. Solche dynamische Bewegungsausbrüche tauchen auf den Bildern von Castelli immer wieder auf – sporadisch zwar, wie etwa in den weißen Faltenlinien auf dem Kimono von Salomé in Abb. 766 zu sehen, doch durchaus als konstante Größe.

Was die Verlaufsrichtungen der Pinselzüge angeht, so orientierten sich diese nach wie vor (und schließlich bis heute) an den Umrißlinien und am Oberflächenrelief des jeweiligen Motivs. Im Hintergrund waren es die

Formatgrenzen, an denen sich die Bewegungsrichtungen des Pinsels in deren Nähe zunehmend orientieren, hingegen in der Nachbarschaft zu den meist figürlichen, manchmal auch (kulissen-)landschaftlichen oder innenräumlichen Motiven an sich an deren Umrißlinien (z. B. Abb. 257, Abb. 811 oder Abb. 1130). Diese grundsätzliche bewegungsrhythmische Orientierung der Verlaufsrichtungen des Pinsels sind zu einem festen gestalterischen Bestandteil der Bilder von Luciano Castelli geworden und damit zu einem seiner charakteristischen Stilmerkmale, das sich in unterschiedlichen Ausprägungsgraden durch die 80er Jahre hindurch bis weit in die 90er Jahre erhalten hat (vgl. hierzu etwa Abb. 352, Abb. 583 oder Abb. 883).

In unregelmäßigen Abständen pflegte Castelli im weiteren Verlauf der 80er Jahre einen bald überwiegend flächig beruhigten (z. B. Abb. 54), bald von pinselzeichnerischen Elementen getragenen Malstil (z. B. Abb. 760). Bisweilen wurden auch beide Gestaltungsprinzipien mit einander kombiniert (z. B. Abb. 341, Abb. 613 oder Abb. 834). Welchen Malstil Castelli für welche Bilder verwendete, hing in erster Linie von deren inhaltlichen Aspekten ab. Darstellungen, die von der animalischen Trieblust der Bildfiguren erzählen, aber auch Darstellungen, die in japanischen oder chinesischen Bedeutungszusammenhängen stehen, sowie Darstellungen mit erotischen Konnotationen wurden oft in gestisch bewegter, mit eruptiver Kraft auf die Bildfläche geklatschter Malweise ausgeführt (z. B. Abb. 214, Abb. 489, Abb. 757 oder Abb. 777). Darstellungen hingegen von eher verträumter oder romantischer Stimmung sowie Darstellungen mit symbolistischem Charakter erfolgten überwiegend in bewegungsrhythmisch beruhigter Malweise (z. B. Abb. 351, Abb. 521, Abb. 792 oder Abb. 837). Man könnte in Anlehnung an das von Schelling geprägte, von Hegel übernommene und von Nietzsche tradierte Begriffspaar von einem „dionysischen“ und einem „apollinischen“ Malstil sprechen, wobei der dionysische (hier: gestisch bewegte rauschhafte) Malstil auf solchen Bildern zur Anwendung gelangte, auf denen der Künstler sinnliche, trieblastige, „allzumenschliche“ und „rauschhaft dem Leben hingegebene“ Themen behandelte³⁸³, und der apollinische (hier: flächig beruhigte) Malstil auf solche Darstellungen angewendet wurde, die gemäßigte, nach Harmonie strebende, idealisierte oder idealische Themen zum Inhalt haben. Es erübrigt sich beinahe darauf hinzuweisen, daß Castelli insgesamt eher dem Prinzip des Dionysischen verpflichtet war als dem des Apollinischen, doch gab es insbesondere gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre auch eine überraschend lange Phase, in der das Prinzip des Apollinischen, nämlich eine pinselrhythmisch gemäßigte, überwiegend flächig beruhigte Malweise gegenüber der gestisch bewegten Pinselführung nach dem Prinzip des Dionysischen überwogen hat (z. B. Abb. 347, Abb. 423 oder Abb. 532). Manche sahen in diesen stilistisch gemäßigteren Bildern das Ende der „wilden“ Malerei, doch wer glaubte, daß mit ihnen der ruhiger gewordene Altersstil von Castelli begonnen habe, mußte sich angesichts der erneut vom expressiven Gestus getragenen Ausdrucksmalerei der Bilder aus der Zeit des weiteren Verlaufs der 90er Jahre und anfangs des neuen Millenniums eines Besseren belehren lassen (vgl. hierzu etwa Abb. 269 f oder Abb. 966). Luciano Castelli war, ist und bleibt in erster Linie ein Maler der dynamisch bewegten, in energetischen Schwüngen kraftvoll auf die Bildfläche geklatschten „wilden“ Ausdrucksmalerei – im Farbgestalterischen und im Pinselrhythmischen gleichermaßen.

³⁸³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872; ders., *Menschliches – Allzumenschliches*, 1878.

5.3 Farbe als Material

Die Farbmaterialien, die Castelli für die gestalterische Behandlung seiner Bilder wählte, lassen sich im wesentlichen in drei Gruppen unterscheiden: in die der Aquarellfarben, in die der Dispersions- und Kunstharzfarben und in die der Ölfarben.

Die Technik der Aquarellmalerei benutzte Castelli von Anfang an bis in unsere Tage. Zunächst verwendete er hierfür dünnflüssig angerührte Wasserfarben, mit denen er seine Zeichnungen aus Bleistift oder Buntstiften kolorierte oder die er mit der Technik der Collage kombinierte (vgl. hierzu etwa Abb. 1 oder Abb. 4). Teilweise verwendete Castelli bereits 1969 allerdings auch metallisch funkelnde Glimmerfarben (z. B. Abb. 2). Häufiger hingegen und mit deutlich größerer Flächenausdehnung gelangte die Glimmerfarbe auf den Porträts von 1973 zum Einsatz, wo sie mit der Aquarellmalerei und mit Blattgoldapplikationen kombiniert wurde (z. B. Abb. 52 f). Bald schon wurde die Glimmerfarbe durch andere glänzende Materialien sowie durch die Applikation irisierender oder flauschiger Werkstoffe ersetzt (z. B. Abb. 48 oder Abb. 50). Reine Aquarellbilder, die ausschließlich mit Wasserfarben ausgeführt wurden, schuf Castelli anfangs seines künstlerischen Schaffens nicht. Stets brachte er die Aquarellmalerei mit zeichnerischen Elementen in Verbindung, die sich zumindest aus einigen Bleistiftlinien oder aus einigen in die noch nasse Farbe gekratzten Strukturen ergeben haben (z. B. Abb. 18 oder Abb. 22 f). Dies änderte sich erst 1976, als Castelli auf einer Reihe von Selbstbildnissen Hunderte von Farbschichten transparent über einander legte und das Porträt wie eine Vision aus einem diffusen Farbnebel hervorscheinen ließ (Abb. 85 ff). Mit Blei- oder Buntstiften ausgeführte Konturen oder sonstige gestalterische Akzentuierungen hätten den charakteristischen Effekt der halluzinogenen Erscheinungswirkung dieser Darstellungen durch eine Konkretisierung des Bildgegenstands zunichte gemacht. Daher war es sinnvoll, diese Bilder in reiner Aquarellmalerei auszuführen und nicht durch weitere gestalterische Zutaten in ihrer virtuellen Präsenz zu intensivieren. Allerdings währte der Ausflug des Künstlers in die reine Aquarellmalerei nicht lange. Bereits gegen Ende 1976 hatte Castelli zu einer neuen Kombinationstechnik gefunden, wobei er jetzt die dünnflüssig aufgetragenen Aquarellfarben mit kalkhaltigen Pastell- oder fetthaltigen Ölkreiden überarbeitete (z. B. Abb. 102 f).

Ab 1977 drängte es Castelli zur Vergrößerung der Bildformate und zu einer Intensivierung des Kolorits. Farbe großflächig und in gleichbleibender Leuchtkraft auf der Malfläche verteilen zu können, bedurfte es anderer Substanzen als der aus kleinen Steinen gewonnenen Aquarellfarbe. Castelli brauchte Farben, die in großen Mengen anzurühren waren, die über eine intensive Leuchtkraft verfügen und die dem Maler während des Arbeitszeit genug lassen, auch über weite Bildbereiche hinweg möglichst gleichmäßig verteilt zu werden, ohne vorher auf dem Bildträger oder in der Rührschüssel anzutrocknen. Dies zu bewerkstelligen, ging Castelli 1977 dazu über, Pigmente in Kunstharz zu binden und diese Farben mit der Aquarellmalerei (z. B. Abb. 110) oder mit der Zeichnung in Ölkreide zu kombinieren (z. B. Abb. 108). Auch mit Dispersionsfarben begann der Künstler jetzt zu experimentieren, die von hoher Deckkraft waren und durch die Zähigkeit ihrer Konsistenz charakteristische malerische Effekte hervorbrachten (Abb. 114 f). Mit dem Wechsel von der transparent schimmernden Aquarellfarbe zur deckenden Dispersions- und Kunstharzfarbe, der sich 1977 und 1978 vollzog, ist es Castelli möglich geworden, großformatige Bildflächen mit breiten Pinseln zu bearbeiten und allmählich jene gestisch befreite Malerei hervorzubringen, die man ihres expressiven Ausdrucks wegen als Malerei der *Neuen Wilden* bezeichnen sollte.

1979 war Castelli vollständig zur Kunstharzfarbe übergegangen. Anders, als die im trockenen Zustand leicht brüchig werdende Dispersionsfarbe, war sie elastisch genug, sowohl auf saugenden Nesselleinwänden als auch auf glatten Papieren aufgetragen zu werden, ohne vorzeitige Rißbildungen oder ein alsbaldiges Abblättern

zu riskieren. Gerade zum Arbeiten auf großen und übergroßen Formaten war die Kunstharzfarbe bestens geeignet, so daß jetzt jene monumentale Bilder entstehen konnten, die heute zu den frühen Hauptwerken des Künstlers zählen (z. B. Abb. 134, Abb. 715 oder Abb. 774). Nur noch selten wurde die Kunstharzfarbe mit Aquarellfarben, manchmal auch mit Sprayfarben kombiniert (z. B. Abb. 197). Eher kombinierte Castelli die Kunstharzfarbe mit zeichnerischen Elementen aus bunten Ölkreiden (z. B. Abb. 318). Meist war es jedoch eine reine, mit keinen anderen Materialien kombinierte Kunstharzfarbenmalerei, mit der Castelli jetzt seine meist großformatigen Gemälde ausführte (z. B. Abb. 593, Abb. 721 oder Abb. 745). Anfangs der 80er Jahre experimentierte Castelli gelegentlich auch mit Acrylfarben (z. B. Abb. 225), die zwar wasserlöslich sind, jedoch eine noch höhere Elastizität als die Kunstharzfarbe besitzen. Bisweilen kehrte er zur Verwendung von Dispersionsfarben zurück (z. B. Abb. 767 oder Abb. 834), die sich leicht verarbeiten ließen und manchmal eher pinselzeichnerisch zum Einsatz gebracht wurden (z. B. Abb. 811). Von solchen gelegentlichen Ausflügen in die Verwendung anderer Farbsubstanzen abgesehen blieb Castelli zunächst bei der Malerei mit Kunstharzfarben, die er auf Leinwand oder auf Papier ausführte.

Ab 1983 entstanden erste Arbeiten in Öl. Diese Gemälde wurden meist auf Leinwand ausgeführt (z. B. Abb. 613), manchmal aber auch auf Papier, wobei Castelli in aller Regel baumwollhaltige Bögen verwendete, die hinsichtlich der Farbaufnahme über ähnliche Eigenschaften verfügen, wie die aus Leinen, Nessel oder Baumwolle gewobenen Leinwände (z. B. Abb. 230). Doch nicht nur das Arbeiten auf Papier ist außergewöhnlich für die Ölbilder von Luciano Castelli, auch der Farbauftrag an sich weist einige charakteristische Besonderheiten auf. Anders nämlich, als es in der expressionistischen oder neoexpressionistischen Ölmalerei des 20. Jahrhunderts üblich war, in der gegenständlichen wie in der abstrakten gleichermaßen, trug Castelli die zähe Paste nicht in dicken Lagen auf. Auch verrieb er sie nicht – was sich aufgrund seiner Erfahrungen aus der Aquarellmalerei durchaus angeboten hätte – in einer transparent sich überlagernden Schichtenmalerei. Vielmehr rührte er die Ölfarbe in solchen Konsistenzen an, die flüssig genug waren, mit dem Pinsel in lockeren Bewegungen auf großen Flächen verstrichen zu werden, ohne dabei ihre Deckkraft zu verlieren. Das ölfarbenspezifische Problem des langwierigen Trocknens konnte Castelli durch die Beimischung von Trockenbeschleunigern ausgleichen, so daß der Künstler in der Ölfarbe einen adäquaten Ersatz für die in ihrer Beständigkeit doch eher problematischen Kunstharz- und Dispersionsgemische gefunden hat. In ihrer spezifisch aufbereiteten Konsistenz ermöglichten die Ölfarben Castelli eine offene Malweise, die in ihrer Pinselführung und in ihrem Farbauftrag dem Arbeiten mit Kunstharzfarben oder mit Dispersionsgemischen ziemlich ähnlich war. Was den Künstler an der Ölmalerei am meisten interessierte, war nicht eine gebrauchstechnisch begünstigte Änderung seines Malstils, sondern war eine Optimierung der Haltbarkeit seiner Bilder und eine höhere Strapazierfähigkeit.

Seit 1984 wurde die Ölfarbe von Castelli immer häufiger verwendet. Sie wurde sowohl auf Leinwand als auch auf baumwollhaltigem Papier zum Einsatz gebracht und gestalterisch oft mit einer Umrißlinienzeichnung aus schwarzen oder farbigen Ölkreiden kombiniert (z. B. Abb. 865). Ebenso häufig benutzte Castelli allerdings auch die etwas weniger aufwendig zu verarbeitende Kunstharzfarbe, die er ihrer unkomplizierten Handhabung wegen sowohl auf Papier als auch auf Leinwand zum Einsatz brachte. Auch die Aquarellmalerei verlor der Künstler nie ganz aus den Augen. Insbesondere in der zweiten Hälfte der 90er Jahre entdeckte er die jetzt nicht mehr aus Steinen angerührte, sondern aus der Tube entnommene und mit breiten Pinseln oder mit der Rollwalze in großen Bewegungen verstrichene Aquarellfarbe aufs neue (Abb. 1132 f), wobei er danach strebte, dieser Technik neue ästhetische Qualität zu verleihen (Abb. 966). Selbst das Arbeiten mit Sprühlack, mit dem Castelli Ende der 70er Jahre verschiedentlich experimentierte, spielte auf einigen Bildern wieder eine entscheidende

Rolle (z. B. Abb. 965), so daß für die zweite Hälfte der 90er Jahre und für den Beginn des neuen Millenniums alles in allem eine maltechnische Vielfalt zu beobachten ist, die charakteristisch ist für des Künstlers Suche nach einer Erneuerung seiner Bildsprache. War das Frühwerk von Luciano Castelli durch eine kontinuierliche stilistische und maltechnische Entwicklung gekennzeichnet, so ist für das reife Werk des Künstlers ein paralleles Nebeneinander unterschiedlicher stilistischer und maltechnischer Merkmale charakteristisch.

5.4 Bildträger

Anfangs arbeitete Castelli ausschließlich auf Papier. Die gemalten Tagebücher entstanden auf den glatten Seiten zweckentfremdeter Fotoalben (Abb. 1 ff), die anfangs der 70er Jahre geschaffenen Arbeiten wurden auf glatten Papieren von mittlerer Stärke ausgeführt. Oft handelt es sich dabei um eher kleine (z. B. Abb. 22), manchmal sogar sehr kleine Formate (z. B. Abb. 17 f), die bisweilen zu etwas größeren Bögen zusammengesetzt wurden (z. B. Abb. 19 oder Abb. 21). 1973 waren es in aller Regel Papiere im Format von 65 x 50 cm, die Castelli einzeln bearbeitete (z. B. Abb. 50) oder zu zweien, zu vieren bzw. zu sechst in größere Formate verwandelte (Abb. 52 ff).

Gegen Mitte der 70er Jahre wechselte Castelli zum Format von 100 x 70 cm (z. B. Abb. 90 oder Abb. 102). Auch bei diesen Blättern handelt es sich um glatte, durch „naß in naß“ übereinander gelegte Farbschichten bisweilen in ihrer Oberfläche filzig aufgeraute Papiere von mittlerer bis schwerer Qualität (200 bis 280 gr./m²). Dabei entdeckte der Künstler das baumwollhaltige Papier der italienischen Firma *Fabriano*, das sich sowohl zeichnerisch als auch malerisch bearbeiten ließ und von Castelli wegen seiner weichen Oberfläche, die satt die Farbe aufzunehmen vermag, bis heute am häufigsten verwendet wird. Oft bearbeitete er die 100 x 70 cm großen Papiere einzeln, ab 1977 aber auch als zusammengesetzte Bögen, mit denen er die Größe seiner Bilder verdoppelte (z. B. Abb. 110 oder Abb. 115). Mitunter wechselte Castelli von den weichen Fabriano-Papieren zu glatten Bögen, zumal wenn er auf monumentalen Formaten arbeitete, die es in diesen Größen als handgeschöpfte oder „weiche“ Qualitäten nicht gibt (z. B. Abb. 788). Wenn es ihm möglich war, und sei es als Bestellung aus dem Fernen Osten, ließ sich Castelli als Sonderanfertigung große Rollen liefern, die er nach belieben zuschneiden, bearbeiten und unter große Plexiglasscheiben rahmen konnte.

Ab 1979 entdeckte Castelli im Zusammenhang mit dem Wechsel von der Aquarell- und Deckfarbenmalerei zur Malerei mit Dispersions- und Kunstharzfarben die großformatige Leinwand als Bildträger, wobei er schon früh dazu überging, besonders große Formate auf zwei (z. B. Abb. 134) oder vier Leinwände aufzuteilen (z. B. Abb. 593) und mittels rückseitiger Schraubenkonstruktionen bündig an einander zu fügen. Die Gründe für diese Zwei- oder Vierteilung großer Formate sind in erster Linie pragmatischer Art und liegen vor allem darin, daß die großen Bilder, auf zwei oder vier Leinwände verteilt, bequemer zu bemalen, leichter zu transportieren, einfacher aufzuhängen und platzsparender einzulagern sind. Auch lassen sich – obwohl die einzelnen Leinwände noch immer die stattliche Größe von 140 x 160 cm oder gar 240 x 200 cm aufweisen – weniger monumentale Formate gleichmäßiger bespannen, ohne Faltenbildungen zu riskieren und ohne Gefahr zu laufen, daß sich der bespannte Holzrahmen infolge des großen Drucks im Lauf der Zeit unschön verformt. Überdies gab es für das Zusammensetzen der monumentalen Gemälde aus zwei oder vier Teilstücken auch ästhetische Gründe, die mit des Künstlers bereits in seinen frühen Jahren geübter Praxis des zusammengesetzten Bildes und der daran entwickelten Sehgewohnheiten zu tun haben (vgl. hierzu etwa Abb. 21) sowie mit der Betonung der Ausschnitthaftigkeit der

Szene, die dem Betrachter wie ein schnappschußartiger Augenblick erscheinen soll, dessen flüchtiger Charakter durch die Zwei- oder Viergeteiltheit des Bildes sowie durch die jähren Überschneidungen des Motivs durch die seitlichen Bildränder wahrnehmungspsychologisch intensiviert wird.

Anfangs arbeitete Castelli, wenn er Leinwand benutzte, auf den beigefarbenen Naturfasern eines fein gewobenen Nesselstoffs, den er ohne Grundierung *alla prima* bemalte – manchmal so, daß die Nesselleinwand in ihrem milden Beige als eigenständiger Farbwert zutage tritt (z. B. Abb. 593), manchmal so, daß sie beinahe vollständig mit Farbe bedeckt wurde (z. B. Abb. 134). Erst auf seinen japanischen Bildern, auf denen er das Kolorit im wesentlichen auf den Kontrast von Schwarz und Rot auf weißem Grund beschränkte, ging Castelli dazu über, den Nesselstoff weiß zu grundieren (z. B. Abb. 745 oder Abb. 750). Auch benutzte er jetzt erstmals mit einer weißen Kreideschicht bedeckte Industrieleinwände, die er ebenfalls nur grob bemalte und so, daß das Weiß als eigenständiger Farbwert deutlich zu sehen ist (z. B. Abb. 719). Dabei verwendete Castelli die Leinwand als Bildträger grundsätzlich kaum anders als das weiße Papier, mit dem Unterschied jedoch, daß er auf Leinwand in größeren Formaten arbeiten konnte, als es auf Papier möglich gewesen ist (vgl. hierzu auch Abb. 149 und Abb. 318). Durch die 80er und 90er Jahre hindurch und schließlich bis in unsere Tage verwendete Castelli beide Leinwandarten parallel zu einander: die fein strukturierte, beige bis bräunlich schimmernde und von weicherer Konsistenz beschaffene Nesselleinwand (z. B. Abb. 411, Abb. 510 oder Abb. 757) und die etwas grober strukturierte, durch den Kreidegrund und die stärkeren Baumwollfasern härter beschaffene weiße Leinwand (z. B. Abb. 495, Abb. 793 und Abb. 865), wobei die Verwendung der weiß grundierten Baumwolleleinwand gegenüber der Verwendung von roh belassenen Nesselleinwänden deutlich überwiegt.

Die Leinwände, auf denen Castelli arbeitete, waren bereits von Anfang an ziemlich groß. Sie waren nicht selten über zwei Meter hoch und bis zu vier Meter breit. Dabei bevorzugte er 240 x 200 cm große Leinwände, die er bald quer-, bald hochformatig benutzte (z. B. Abb. 745 oder Abb. 747) und bisweilen zu zweien auf die monumentale Größe von 240 x 400 cm verdoppelte (z. B. Abb. 721). Das Format von 200 x 400 cm ergab sich aus zwei quadratischen Leinwänden von jeweils 200 x 200 cm (z. B. Abb. 134), die Größe von 280 x 320 cm aus vier querformatig zusammengefügt Leinwänden von je 140 x 160 cm (z. B. Abb. 99, Abb. 719 oder Abb. 779). Weniger große Formate benutzte Castelli erst ab 1981, als er einige quadratische Bilder in den Maßen 190 x 190 cm schuf (z. B. Abb. 225 oder Abb. 766) oder einige Indianerbilder auf dem Querformat 160 x 200 cm ausführte (z. B. Abb. 792 oder Abb. 795). Das Gemälde *Dog 2* von 1981 war mit seinen 160 x 140 cm eine eher „kleine“ Arbeit (Abb. 776). Zu dem handlichen Format von 100 x 80 cm gelangte Castelli erst ab 1983 (z. B. Abb. 613 und Abb. 615). Allerdings benutzte er dieses Maß bis heute nicht gar so häufig und eher für solche Bilder, die für private Interessenten bestimmt sind (z. B. Abb. 414, Abb. 708 oder Abb. 865).

190 x 190 cm, 160 x 200 cm, 200 x 200 cm und 240 x 200 cm, ab 1986 bisweilen auch 160 x 140 cm und ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre immer öfter 250 x 200 cm waren die Maße, in denen Castelli seine manchmal hoch-, manchmal querformatig genommenen Leinwände, für gewöhnlich ausführte. Abweichungen von diesen Standards gab es zwar durchaus, waren jedoch eher selten (z. B. Abb. 614 oder Abb. 837). Sie kamen dadurch zustande, daß Castelli nicht auf industriell vorgefertigte Leinwände zurückgegriffen, sondern sie seinen kompositionsästhetischen bzw. ikonographischen Ansprüchen entsprechend zugeschnitten und aufgespannt hat. Gegen Ende der 80er, vor allem aber anfangs der 90er Jahre begegnet man solchen nicht genormten, dem betreffenden Gemälde individuell angepaßten Formaten immer öfter, die manchmal eher kleineren Maßes sein konnten (z. B. Abb. 410), oft aber auch von monumentaler Größe waren (z. B. Abb. 352, Abb. 498 f oder Abb. 1049). Dabei ist zu beobachten, daß die großformatigen Bilder nur noch selten aus zwei oder mehr Leinwänden zu-

sammengesetzt wurden (z. B. Abb. 422 f). Stattdessen bestehen sie jetzt meist aus einem einzigen Stück. Dies war möglich geworden, da Castelli beim Bespannen seiner Leinwände mittlerweile die Unterstützung professioneller Gehilfen in Anspruch genommen hat. Auch unterhielt er inzwischen geräumige Lager, die selbst übergroße Formate aufzunehmen vermochten, und beauftragte er zur Belieferung seiner Ausstellungen renommierte Kunsttransporteure, für die der Umgang mit monumentalen Leinwänden tägliche Praxis war. Gegenüber den späten 70er und frühen 80er Jahren hatten sich die Arbeitsbedingungen für Luciano Castelli deutlich verbessert, so daß er jetzt ohne weiteres auf großen Formaten arbeiten konnte und dies, wann immer er es für angebracht hielt, auch tat.

Leinwand und Papier waren im wesentlichen das Trägermaterial, auf dem Castelli seine Gemälde – seien sie „malerisch“ oder seien sie eher „pinselzeichnerisch“ ausgeführt – geschaffen hat. Manchmal ersetzte er das Papier durch feste Kartons (z. B. Abb. 291, Abb. 479 oder Abb. 946), im Zusammenhang mit den chinesischen Porträts und in Anlehnung an die Ästhetik ostasiatischer Bilder mitunter auch durch transparent schimmerndes Pergamentpapier (z. B. Abb. 650). 1990 entdeckte er für seine Skulpturenbilder rostiges Eisenblech als Bildträger (Abb. 1085), vor allem aber das rohe bräunliche Packpapier (z. B. Abb. 1038 f), das er später auch in anderen motivischen Zusammenhängen gelegentlich verwendete (z. B. Abb. 270) und gegen Ende der 90er Jahre durch auseinandergefaltete Paketkartons ersetzte (z. B. Abb. 443 f oder Abb. 1137). „Papier“ ist also ein dehnbarer Begriff im Œuvre von Luciano Castelli und umfaßt sehr unterschiedliche Qualitäten, während als „Leinwand“ keine anderen Materialien als die weiche Nesselleinwand oder der etwas härtere, weiß grundierte Leinen- oder Baumwollstoff verwendet wurde.

Zu erwähnen sind im Zusammenhang mit den Bildträgern noch die Wandmalereien, die Castelli als Kulisse an seiner Atelierwand ausführte, die jedoch stets nur vorübergehend existierten und lediglich nach fotografischen Überlieferungen studiert werden können. Sie mußten im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausgespart bleiben und werden, ebenso wie die druckgraphischen Arbeiten des Künstlers, die sich im wesentlichen auf die beiden Techniken Lithographie und Monotypie beschränken, an anderer Stelle zu untersuchen sein (Abb. 429 und Abb. 1134). Hier muß der Hinweis genügen, daß die ephemeren Wandmalereien ebenso wie die Druckgraphiken von Luciano Castelli oft sehr „malerisch“ ausgeführt wurden und ikonographisch wie gestalterisch den Arbeiten auf Papier, manchmal auch den Arbeiten auf Leinwand sehr ähnlich sind.

Insgesamt, so läßt sich zusammenfassen, ist Luciano Castelli in erster Linie ein Maler des Tafelbildes: des auf einen Spannrahmen aufgezogenen Leinwandgemäldes oder des unter Glas gefügten Papierbildes. Von den bemalten Objekten seiner Anfangszeit (z. B. Abb. 16) hatte sich Castelli bereits zu Beginn der 70er Jahre verabschiedet. Seine Bilder verlangen eine glatte Wand, an der sie anzubringen sind, und einigen räumlichen Abstand, aus dem heraus sie in ihren monumentalen Größen betrachtet werden können. In seinen Ansichten darüber, worauf ein Gemälde auszuführen sei und wie es dem Betrachter präsentiert werden müsse, war und ist Luciano Castelli durchaus traditionell. In der Wahl seiner Motive hingegen war er stets ausgesprochen erfinderisch und in der stilistischen Behandlung seiner Bilder einfallsreich und innovativ.

5.5 Farbe und Malgrund

Ähnlich wie sich das Kolorit und die Pinselführung auf den Bildern von Luciano Castelli im Lauf seines Œuvres verändert haben, veränderte sich in den verschiedenen Phasen seines künstlerischen Schaffens auch das Verhältnis zwischen Farbe und Malgrund. Die Rede ist in diesem Abschnitt von der quantitativen Verteilung der Farbe auf der Bildfläche und von der Bedeutung des Malgrunds als eigenständigem Farbwert.

Die Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern verhalten sich in dieser Hinsicht noch ziemlich heterogen. Es gibt Abbildungen, auf denen der Künstler danach strebte, die Bildfläche möglichst vollständig mit Farbe zu bedecken (z. B. Abb. 3 untere Hälfte) und solche, auf denen er überwiegend zeichnerisch tätig war und die Farbe lediglich partiell auf dem Papier verteilte (z. B. Abb. 1 oder Abb. 4). Ähnlich verhält es sich auch auf den Aquarellen der frühen 70er Jahre, auf denen die Farbe manchmal das ganze Blatt bedeckt (z. B. Abb. 23), manchmal aber auch nur den Bildgegenstand an sich ausfüllt, während der Hintergrund farblich ausgespart geblieben ist (z. B. Abb. 18 f). Auf den mit Aquarell, Glimmerfarben, Blattgold und/oder bunten Metallfolien ausgeführten Transformer-Porträts von 1973 wurden lediglich die Figuren flächendeckend mit Farbe ausgemalt bzw. mit farbigen Materialapplikationen ausgestattet, während der Hintergrund ohne weitere gestalterische Behandlungen völlig weiß geblieben ist (z. B. Abb. 48 ff). Im Fall des Bildes *Lucille auf Rücken* (Abb. 49) verhält es sich gar so, daß die Figur auf einem gesonderten Blatt ausgeführt, entlang ihrer Silhouette ausgeschnitten und anschließend als Collage auf einen weiß gebliebenen Papierbogen aufgeklebt wurde, was den Kontrast zwischen der flächendeckenden Malerei im Binnenbereich der Figur und der gestalterisch ausgesparten Umgebung intensiviert. Der weiß gebliebene Malgrund versteht sich auf diesen Bildern nicht als räumlich gemeinter „Hintergrund“ (etwa als Wand oder als Bodenfläche), sondern als eine Art raumlose, gegenständlich unbesetzt gebliebene Umgebung, welche die Bildfigur aus ihren realweltlichen Zusammenhängen herauslöst und dem Betrachter als isoliertes, in ihrer Vereinzelung ganz aus sich selbst heraus wirkendes und durch sich selbst gültig gewordenes, in diesem Sinne „autonomes“ Bildobjekt präsentiert.

Als Castelli 1976 nach seinen Ausflügen in den Bereich der Fotografie erneut eine Reihe von Aquarellbildern ausführte, hatte sich diese Auffassung von der aus ihren realweltlichen Verhältnissen herausgelösten Bildfigur sowohl im Motivischen als auch im Gestalterischen geändert (z. B. Abb. 85 f oder Abb. 94). Die in Hunderten von halb transparent einander überlagernden Farbschichten ausgeführten Torsi und Büstenselbstporträts zeigen das Selbstbildnis von Castelli vor einem zwar gegenständlich nicht näher definierten, doch als räumliches Kontinuum verstandenen Hintergrund (motivischer Aspekt) und bedecken die Malfläche bis zu ihren Formatgrenzen vollständig mit Farbe (gestalterischer Aspekt). Dabei wurden die Papiere so sehr mit Farbe getränkt, daß sie allmählich aufweichten und eine faserig aufgeraute Oberfläche ausgebildet haben, deren samtige Konsistenz dem in seiner zarten Farbigkeit wie durch einen Nebelschleier gesehenen Bildmotiv eine irrealere, sphärische, in diesem Sinne visionäre Erscheinungswirkung verleiht. Im Lauf der Entwicklung dieser Bilder läßt sich eine zunehmende strukturelle Auflösung der Pinselführung beobachten, aber auch ein allmähliches Aufbrechen der Farbe, die zumindest in einigen Randbereichen den darunter weiß gebliebenen Malgrund hervortreten läßt und auf diese Weise das dem Betrachter vor Augen geführte Motiv als „lediglich“ gemalte Bildwirklichkeit dekurviert (Abb. 92).

Die gegen Ende 1976 entstandenen, gestalterisch zunehmend vergrößert ausgeführten und in ihrem expressiven Duktus die gestische Befreiung der Pinselführung vorbereitenden Selbstbildnisse – Büstenselbstporträts und durch den verengten Bildausschnitt zum Torso verkürzte Figurenbilder – zeigen das Porträt von Luciano Castelli vor gestalterisch ausgespartem raumlosem Hintergrund (z. B. Abb. 102 f). Solche weißgrundige Dar-

stellungen gab es auch 1977 (z. B. Abb. 105), dazwischen aber auch immer wieder solche Bilder, auf denen der Malgrund bis zu den Rändern vollständig mit Farbe bedeckt wurde (z. B. Abb. 108 oder Abb. 110). Es zeigt sich, daß Castelli in seinen Luzerner Jahren zwischen einer den Bildgrund vollständig mit Farbe bedeckenden Gesamtflächenmalerei und der nur partiell ausgeführten Teilflächenmalerei ständig hin und her wechselte.

Auf den in Berlin entstandenen Arbeiten sollte es diese Dichotomie der Gestaltungsprinzipien in deren kategorialen Unterscheidbarkeit nicht mehr geben. Dort brach, sofern es sich nicht um gestalterisch ohnehin weitläufig ausgespart gebliebene Bilder handelt, die vormals den Bildgrund vollständig bedeckende Gesamtflächenmalerei sukzessive auf und ließ das Weiß des Malgrunds in unterschiedlichen Ausprägungsgraden (und in unterschiedlichen Flächenausdehnungen) jetzt ebenfalls deutlich hervorscheinen. Den Übergang zu dieser zunehmend offenen Malweise markieren die Irene-Porträts Abb. 114 und Abb. 115, auf denen das Weiß des Malgrunds sowohl im Bereich des Gesichts und des Dekolletés als auch im Hintergrund verschiedentlich zutage tritt. Je nachdem, wo es auf diesen Bildern erscheint, hat es unterschiedliche Funktionen: Im Hintergrund jenseits der gestalterischen Behandlung betont es den Materialcharakter des auf Papier ausgeführten Gemäldes an sich, im Binnenbereich des Hintergrunds dient es als eigenständiger Farbwert (siehe hierzu etwa die weiße Schrift auf der Plakatwand im Hintergrund des Gemäldes Abb. 114) und im Binnenbereich der Figur ist es im Sinne der Darstellung reflektierten Lichts als „Weißhöhung“ zu sehen. In Anlehnung an diese drei Funktionen könnte man (1) von einer substantiellen Aussparung des Malgrunds sprechen, (2) von einer substituierenden Aussparung, die im Sinne eines farblichen Eigenwerts koloristisch gemeint ist, und (3) von einer durch die jeweiligen Lichtverhältnisse bedingten, also im engeren Sinne motivisch begründeten gestalterischen Aussparung des Malgrunds. Seit den Irene-Bildern sind auf fast allen Darstellungen, die Castelli von nun an ausführte, gestalterische Aussparungen des Malgrunds anzutreffen. Manchmal erfüllen sie eine, manchmal zwei, manchmal aber auch alle drei der hier genannten Funktionen in einem. Betrachten wir hierzu etwa die 1979 entstandenen Doppelporträts von Luciano an der Seite von Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere*:

Das Gemälde *Berlin Night* (Abb. 715) wurde im Hintergrund auf der weißen Nesselleinwand mit amorphen Strukturen versehen, die überwiegend in schwarzer Farbe teils mit dem Pinsel, teils mit der Spraydose aufgetragen wurden und zwischen den einzelnen Farbspuren den darunter weiß gebliebenen Malgrund flächig hervortreten lassen. Die gestalterische Aussparung erfüllt hier zwei Funktionen – nämlich die, das Gemälde als ästhetisches Oberflächengebilde für sich wirken zu lassen, und zugleich die, als farbiger Eigenwert die amorphen Strukturen in einem harten Kontrast hell zu hinterfangen. Im Bereich der langarmigen schwarzen Handschuhe der porträtierten Bildfiguren und ihrer schwarzen Hosen fungieren die partiellen Aussparungen des Malgrunds hingegen als Lichtreflexe. Sie verleihen den Kleidungsstücken einen lackledern glänzenden Schimmer. Die gestalterischen Aussparungen im Binnenbereich der Oberkörper indes wirken im Sinne des Lokalkolorits als farbiger Eigenwert. Schattige Partien wurden in einem zarten Rosa wiedergegeben, lichtbeschienene Stellen mit zusätzlich aufgetragenem Weiß „gehört“. Die helle Fläche der Nesselleinwand steht farblich zwischen diesen beiden Polen des Schattigen und des Lichtbeschienenen, so daß sich im Binnenbereich der Figuren insgesamt eine plastische Erscheinungswirkung ergeben hat, welche die Höhlungen und Wölbungen ihres natürlichen Oberflächenreliefs und die realwirklichen Lichtverhältnisse, denen die Porträtierten ursprünglich ausgesetzt waren, trotz der expressiven Pinselführung verblüffend naturgetreu wiedergibt. So greifen auf diesem Gemälde im Hinblick auf die partielle gestalterische Aussparung des Malgrunds letztlich alle drei oben genannten Aspekte: der des substantiellen Materialcharakters des Bildes, der des Luminösen und der des durch den Malgrund an sich vorgegebenen eigenständigen Farbwertes.

Das Diptychon *Luciano und Salomé – day and night* (Abb. 721) zeigt gestalterische Aussparungen der weiß grundierten Nesselleinwand lediglich auf der linken Tafel und dort ausschließlich im Binnenbereich der Figuren. Dabei wirken diese Aussparungen wieder als eigenständiger Farbwert, der sich im Einklang mit den übrigen Partien dieses Gemäldes aus der Fläche heraus definiert. So dienen die gestalterischen Aussparungen der weiß grundierten Nesselleinwand hier keineswegs der Betonung der Materialhaftigkeit des Malgrunds, auch nicht der Darstellung motivisch gegebener Licht-Schatten-Verhältnisse, sondern der Erzeugung eines farbästhetischen Gesamteindrucks, dem sie als koloristischer Eigenwert eine neutrale Grundlage bieten. Auf dem Gemälde *I love Salmunella* (Abb. 134) hingegen wirken die ausgesparten Partien der roh belassenen, graubeige schimmernden Nesselleinwand tatsächlich wie gestalterische Auslassungen, die im Hintergrund in unmittelbarer Umgebung zu den roten Farbtupfen wie Lichtreflexe erscheinen, im Binnenbereich der Figuren jedoch vor allem zur Betonung der Materialbeschaffenheit des Gemäldes verwendet werden und im Sinne eines impliziten male-reitheoretischen Exkurses der Veranschaulichung des substantiellen Charakters von Farbe auf Leinwand dienen: Ein Gemälde ist nicht nur eine motivisch begründete Darstellungsgelegenheit, sondern auch und gerade die in rhythmisch bewegtem Duktus erfolgte, dabei gegenständlich begründete Verteilung von Farbe auf Malgrund.

Die offene Malweise nach der Art des *non finito* wurde von Castelli zum Stilprinzip erhoben und blieb es in unterschiedlichen Ausprägungsgraden bis Ende der 80er Jahre. Selbst auf solchen Gemälden, auf denen sich Castelli eines vermeintlich flächendeckenden Malstils befleißigte, tritt zumindest an einigen wenigen Stellen – sei es im Hintergrund oder sei es innerhalb der Bildfigur – immer wieder das Weiß des Malgrunds hervor (vgl. hierzu etwa Abb. 341, Abb. 400, Abb. 418 oder Abb. 608). Diese Tendenz ist sogar auf den Gemeinschaftsbildern mit Rainer Fetting zu beobachten, der seinerseits stark dazu neigte, den Bildgrund dick mit Farbe zuzustreichen und der Castelli alleine schon durch das Argument der gestalterischen Annäherung hätte dazu überreden können, seine Bildhälften gleichermaßen vollständig mit Farbe zu bedecken. Doch auch dort tritt in den von Castelli ausgeführten Teilen immer wieder das Weiß des Malgrunds deutlich zutage (z. B. Abb. 175).

Am ausgeprägtesten ist die Neigungen zur partiell offen gelassenen, in weiten Bereichen gestalterisch un-behandelt gebliebenen Malfläche freilich auf denjenigen Arbeiten ausgefallen, auf denen der Duktus in einzeln ablesbare Pinselzüge aufgelöst wurde und auf denen die Pinselführung mehr den Charakter des Zeichnerischen als den des Malerischen angenommen hat (z. B. Abb. 218, Abb. 319 oder Abb. 760). Dabei konnte es durchaus geschehen, daß solche pinselzeichnerisch rhythmisierte Arbeiten mit kompakt ausgemalten Teilflächen kombiniert wurden, wobei diese Teilflächen manchmal als gegenstandsübergreifende Untermalung ausgeführt wurden (z. B. Abb. 318), häufiger jedoch im Hintergrund anzutreffen sind, und zwar sowohl als farbig ausgeführte Kompartimente (z. B. Abb. 897) als auch als beinahe vollständig ausgemalte Gesamtflächen (z. B. Abb. 921). Gegen Ende der 80er Jahre betreffen kompakt ausgemalte Teilflächen mitunter auch den Binnenbereich der dargestellten Figuren (z. B. Abb. 408). Was die Funktion der gestalterischen Aussparung des Malgrunds angeht, begegnet man auf den Arbeiten der 80er Jahre, aber auch auf denen der 90er, allen drei oben genannten Funktionen in unterschiedlichen Ausprägungsgraden wieder: der Funktion der Betonung der materiellen Bildsubstanz bei gleichzeitiger Hervorhebung des Aspekts des Pinselgestalterischen (z. B. Abb. 479, Abb. 757 oder Abb. 837), der koloristischen Funktion im Sinne eines eigenständigen Farbwerts als Ersatz für eine an entsprechender Stelle zu erwartende (helle) Farbe (z. B. Abb. 765, Abb. 865 oder Abb. 888) und der Funktion der Andeutung der gegebenen Licht-Schatten-Verhältnisse, wobei die gestalterisch ausgesparten Partien die lichtbeschienenen Stellen der Bildfigur bzw. die Lichtreflexe ihres organischen Oberflächenreliefs wiedergeben (z. B. Abb. 213, Abb. 489 oder Abb. 896).

Vollständig ausgemalten, ohne Fehlstellen über die gesamte Bildfläche hinweg mit Farbe bedeckten Gemälden begegnet man bei Castelli nach einigen frühen Werken von 1972 (z. B. Abb. 23), nach seinen Aquarellen von 1976 (z. B. Abb. 85) und nach seinen flächendeckend ausgeführten Bildern von 1977 (z. B. Abb. 110) erst wieder Ende der 80er/anzfangs der 90er Jahre – und zwar auf den symbolistisch gemeinten, pinselrhythmisch wie farbgestalterisch gegenüber den „wilden“ Bildern aus den frühen und hohen 80er Jahren deutlich beruhigten Darstellungen aus den Serien *Schrottplatz* (Abb. 345 ff und Abb. 351), *Der Tag* bzw. *Die Nacht* (Abb. 422 ff) und den gleichermaßen symbolistisch gemeinten Darstellungen *Toskana Landschaft* (Abb. 352 f) sowie auf einigen abstrakten Bildern aus der Reihe *Toskana Landschaft/Gesicht* (z. B. Abb. 1116-1818 und Abb. 1120 f). Zwar gibt es auf diesen Bildern an manchen Stellen einen bisweilen so dünnflüssig erfolgten Farbauftrag, daß die Malfläche transparent durch die Ölfarbe hindurch schimmert (z. B. Abb. 1120), doch eine „aktive“ Einbindung des Malgrunds in die gestalterische Behandlung des kompositorischen Ganzen findet auf diesen Werken nicht mehr statt. Der Malgrund selbst ist auf diesen Bildern mit seinen charakteristischen Merkmalen zu einer austauschbaren Grundfläche geworden und hat, was die ästhetische Gesamterscheinung angeht, nur noch passive Trägerfunktion.

Nach diesem Ausflug des Künstlers in den Bereich der pinselrhythmisch beruhigten, den gesamten Malgrund mit Farbe zudeckenden Flächenmalerei blieben vollständig ausgemalte Bilder eher die Ausnahme. Wer Ende der 80er Jahre und anfangs der 90er Jahre glaubte, Castelli wäre unwiderruflich zum Flächenmaler geworden, wurde spätestens durch die ab 1993 entstandenen *Revolving Paintings* (z. B. Abb. 437 ff) und durch die drehbaren Städtebilder (Abb. 1144) eines Besseren belehrt. Auf ihnen, wie auf vielen anderen Werken ab Anfang der 90er Jahre auch, kehrte Castelli zur skizzenhaft offenen, weite Bereiche des Bildgrunds von der Farbe unberührt lassenden Malweise zurück. Dabei spielte das Weiß des Malgrunds im Sinne einer materialgerechten Hervorhebung der Bildsubstanz für die ästhetische Gesamterscheinung der betreffenden Darstellungen eine zentrale Rolle. Dies gilt für fast alle Werke, die Castelli während der 90er Jahre schuf und scheint auch für die Bilder aus der Zeit anfangs des neuen Millenniums charakteristisch geblieben zu sein (z. B. Abb. 959, Abb. 966 oder Abb. 1139). Seither ist der pinselzeichnerisch offene, skizzenhafte und weite Bereiche des Bildgrunds gestalterisch unbehandelt lassende Malstil ein fester Bestandteil der Bilder von Luciano Castelli geworden. Spätestens seit den *Revolving Paintings* ist dieses Stilprinzip ein typisches Erkennungsmerkmal seiner bildnerischen Arbeiten geworden.

5.6 Entwicklung und Funktion der Kontur

Es war bereits für die frühen Bilder von Luciano Castelli charakteristisch, daß die Gegenstände und Figuren mit einer schmalen Kontur aus Bleistift- oder Buntstiftlinien ausgestattet waren (Abb. 1 ff und Abb. 17 ff). Seine Erstlingswerke verstand Castelli, obschon auf ihnen Farbe eine wichtige Rolle spielt, als kolorierte Handzeichnungen. Dabei erfüllten die Umrißlinien eine beschreibende Funktion, die das Motiv im wesentlichen durch dessen Konturen definiert – d.h. über die Silhouette der Bildgegenstände und über die Umrisse ihrer wichtigsten Binnenelemente. Typische Oberflächenstrukturen oder charakteristische Materialbeschaffenheiten der Bildgegenstände und ihrer Stofflichkeit waren dabei von untergeordnetem Interesse. Sie traten erst ab 1973 in Erscheinung, als Castelli, angeregt durch die Malerei des Fotorealismus und durch die Bilder von Franz Gertsch, in feinpinslerischer Schichtenmalerei einige Selbstbildnisse und Porträts seiner Freunde aus Luzern schuf, auf de-

nen er sich um eine adäquate gestalterische Umsetzung der Kleidungsstücke, der Haare und der geschminkten Gesichter bemühte (Abb. 48-56). Auch auf diesen Bildern wurden die Figuren mit Bleistift vorgezeichnet: in schmalen Linien allerdings und mit harten Stiften, die nur einen zarten Schimmer auf der Bildfläche hinterlassen haben und von den bunten Aquarellfarben nicht selten so überlagert wurden, daß sie am Ende nur noch schwach zu sehen sind. Erstmals wurden jetzt einige Umrißlinien zumindest partiell mit dem Pinsel nachgezeichnet und erscheinen entlang der Konturen einige akzentuierende hellgraue oder beige Schatten (z. B. Abb. 52).

Daß die mit Bleistift ausgeführte Vorzeichnung unter der Aquarellfarbe völlig verschwunden ist, geschah auf den Figurenbildern von 1973 allerdings nur selten (Abb. 49 f). In diesem Fall wurde die beschreibende Funktion der Umrißlinien durch entsprechende Hell-Dunkel-Modulationen der Aquarellfarbe ersetzt. Die Bildfiguren definieren sich dabei nicht mehr über ihre Konturen, sondern über den farbgestalterisch erfolgten Wechsel der Höhlungen und Wölbungen des natürlichen Oberflächenreliefs ihres Körpers, also über ihre plastische Qualitäten. Auf den Selbstbildnissen von 1976 hat sich diese Tendenz zur „Umrißlinienlosigkeit“ der Bildfigur weiter verstärkt, mehr noch: wurden die Silhouetten der Bildfigur aufgeweicht und die Umrisse der binnengliedernden Elemente so stark verunklärt, daß sich Unschärfen ergeben haben, welche die Bildfigur in deren physischer Präsenz zu entmaterialisieren scheinen (Abb. 97-94). Das Porträt des Künstlers hat damit begonnen, sich in einen diffusen Nebelschleier aufzulösen.

Im Anschluß an diese nebulösen, gestalterisch entmaterialisierten Selbstbildnisse von 1976 kam Castelli allerdings ziemlich rasch wieder zu konturgestützten, das Motiv durch seine Umrisse definierenden Darstellungen zurück, wobei die Konturen jetzt mit druckstark geführtem weichem Bleistift (z. B. Abb. 105) und erstmals auch mit schwarzer Ölkreide ausgeführt wurden (z. B. Abb. 107). Dabei hat die Umrißlinienzeichnung eine starke optische Betonung erfahren und als gestalterisch verselbständigter ästhetischer Ausdruckswert begonnen, ein von der Funktion des „bloß“ Deskriptiven befreites Eigenleben zu führen. Zur beschreibenden Funktion der in eiligen Zügen gestisch auf die Bildfläche gebrachten Umrißlinienzeichnung kam nun die Funktion des expressiven Ausdrucks hinzu. Aus der einstmals gegenstandsbeschreibenden Vorzeichnung ist ein bildnerisches Mittel mit eigenständigen ästhetischen Qualitäten geworden (Abb. 108). Fortan spielte die Kontur für die gestalterische Behandlung der Bilder von Luciano Castelli eine gewichtige Rolle. Sie konnte, was allerdings eher selten geschah, in bewegungsrhythmisch beruhigter Form ausgeführt werden und steht in einem deskriptiven, den organischen Aufbau der Figur wiedergebenden Funktionszusammenhang (z. B. Abb. 110) oder erfolgte in gestisch befreiter Skizzenhaftigkeit mit einer über die bloße Beschreibung des Bildgegenstands hinausgehenden Ausdrucksfunktion (z. B. Abb. 114).

Ab 1979 ersetzte Castelli die mit Ölkreide ausgeführte Umrißlinienzeichnung durch breiter angelegte, jetzt mit dem Pinsel auf die Bildfläche gebrachte Konturen, welche die Umrisse der Figuren sowie die wichtigsten organischen oder kostümlichen Elemente ihrer Binnenbereiche wiedergeben (z. B. Abb. 715). Bei diesen pinselzeichnerisch akzentuierten Umrißlinien handelt es sich allerdings keineswegs um eine den Bildgegenstand definierende Vorzeichnung, sondern um eine abschließend ausgeführte gestalterische Überarbeitung, welche die eingangs mit Kohle oder mit Ölkreide ausgeführte Vorzeichnung wiederholt und den Bildgegenstand – Porträts in aller Regel bzw. menschliche Figuren – im Sinne einer Rahmung von dem farbig gestalteten Hintergrund unterscheidet (z. B. Abb. 134). Dabei waren es nicht immer breitpinselig und deckend aufgetragene Konturen, die von nun an zu sehen waren. Manchmal wurden sie auch als eher schmale Grade ausgeführt, in zeichnerisch fließenden Bewegungen dabei und bisweilen mit halb trocken über die Bildfläche gezogenem Pinsel (z. B. Abb. 319). Manchmal wurden die Konturen nicht als geschlossene Umrisse wiedergegeben, sondern als lediglich partielle

Wiederholung der zuvor mit Ölkreide ausgeführten Vorzeichnung (z. B. Abb. 747). Auf andern Bildern hingegen, die daher eher wie große Pinselzeichnungen anmuten, sind es ausschließlich oder zumindest überwiegend die Konturen selbst, mit denen der Bildgegenstand wiedergegeben wurde (z. B. Abb. 414, Abb. 593 oder Abb. 757).

Für welche Art der gestalterischen Ausführung der Umrißlinien sich der Künstler auch immer entschieden hat (eine eher zeichnerische oder eine eher malerische, eine breitpinselig angelegte oder eine schmal gezogene, eine mit flüssiger Farbe deckend ausgeführte oder eine als halb trockener Farbabrieb auf die Bildfläche gebrachte, eine mit dem Pinsel aufgetragene oder eine mit Bleistift, mit Buntstiften oder mit Ölkreide skizzierte), stets spielte die Kontur – abgesehen von den Aquarellen aus dem Jahr 1976 – für die ästhetische Gesamtwirkung der Werke von Luciano Castelli eine entscheidende Rolle. Eine überwiegend oder ausschließlich deskriptive, in diesem Sinne sowohl darstellungsvorbereitende als auch gegenstandsbeschreibende Abbildfunktion hatte sie lediglich Ende der 60er und anfangs der 70er Jahre. Ansonsten erfüllt sie bis heute meist zwei Aufgaben in einem: die der Beschreibung des Bildgegenstands an sich und die eines nicht selten ästhetisch begründeten, bisweilen als seismographische Entladung der inneren Gestimmtheit des Künstlers auf die Bildfläche gebrachten expressiven Ausdrucks (z. B. Abb. 966). Das Kolorit der Bilder von Luciano Castelli hat sich gegenüber dem natürlichen Vorbild seiner Motive bisweilen deutlich verselbständigt, die Umrißlinienzeichnung hingegen blieb in aller Regel überraschend nahe an den formalen Gegebenheiten des Bildgegenstands orientiert. So sind es oft vor allem die Umrisse, die dem Motiv seine gegenständliche Identifizierbarkeit verleihen und den Figuren ihre nicht selten erstaunlich porträtgenau erfaßte Wiedererkennbarkeit.

5.7 Perspektive und Bildraum

Anders als die Pinselführung und die Farbe, die im Œuvre von Luciano Castelli diversen Entwicklungen ausgesetzt waren, stellen die perspektivischen Anlagen und die räumlichen Verhältnisse seiner Bilder ziemlich konstante Größen dar. Dabei hat Castelli nach den vielteiligen Darstellungen der gemalten Tagebücher bereits ziemlich früh zu der konzentrierten Darstellung eines einzigen Bildgegenstands gefunden: eines in motivischer Isolierung vereinzelt wiedergegebenen Gebrauchsgegenstandes (Abb. 17 ff), einer aus ihrem realweltlichen Erscheinungszusammenhang herausgerissenen Bildfigur (z. B. Abb. 48 ff) oder bestenfalls zweiteiligen Figurengruppe (z. B. Abb. 53 ff). Diese solitär gezeigten Motive weisen einige ikonographietypologische Merkmale auf, deren Entwicklung sich bereits auf den Darstellungen der gemalten Tagebücher abgezeichnet hat. Zu diesen Merkmalen zählen etwa das Drängen des Bildgegenstandes in den unmittelbaren Vordergrund der jeweiligen Bildwerke und das Fehlen tiefenräumlicher Effekte. Sofern der Hintergrund anfangs der 70er Jahre überhaupt eine gestalterische Behandlung erfahren hat, wirkt er wie eine gleichermaßen in vorderer Ebene angesiedelte bildflächenparallele Folie ohne räumliche Tiefe (Abb. 21 und Abb. 23). Diese Tendenz zum flachen Bühnenraum mit folienartigem Hintergrund, dem der Bildgegenstand vorgeblendet zu sein scheint, zeichnete sich latent bereits auf einigen Bildern der gemalten Tagebücher ab, auf denen die innenräumlichen bzw. freilandschaftlichen Verhältnisse der Bildfiguren ungeachtet realweltlicher Gegebenheiten eigenartig gerafft erscheinen und so, als handele es sich bei ihnen nicht um begehbare Raumzonen mit wirklichkeitsgetreu erfaßten perspektivischen Abständen, sondern um eine in die Fläche gekippte Scheinkulisse ohne echte tiefenräumliche Entfaltungen (z. B. Abb. 3 oben).

Schon auf seinen frühesten Arbeiten zeigte Castelli die von ihm als Motiv gewählten Gegenstände oder Figuren im unmittelbaren Vordergrund. Ab 1972 verzichtete er – auch dies wurde auf einigen Bildern der gemalten Tagebücher bereits vorbereitet (z. B. Abb. 5) – meist vollständig auf eine gestalterische Behandlung des Hintergrunds (Abb. 17 ff). Stattdessen zeigte er seine Bildgegenstände jetzt vor einer leer gebliebenen weißen Fläche, die nicht selten wie ein raumloses Nichts erscheint. Dies trifft auch für seine Porträts und Selbstporträts von 1973 zu (z. B. 46 ff). Der Blick des Betrachters soll sich ganz auf die Figur an sich konzentrieren und durch keine Nebenmotive abgelenkt werden – nicht einmal durch einen monochrom bemalten Hintergrund, der die gestalterischen Feinheiten der mit zarten Aquarellfarben ausgeführten Bilder in ihrer Erscheinungswirkung durchaus hätte zunichte machen können. Erst auf den Aquarellen von 1976 ging Castelli dazu über, den bis dahin ausgespart gebliebenen Hintergrund farbig zu gestalten, wobei dieser Hintergrund als eher flache Raumzone wirkt, vor der die Bildfigur als Torso oder als Büste erscheint (Abb. 84-94). Das bedeutet nicht, daß sich Castelli jetzt endgültig vom weißen, motivisch ausgesparten Hintergrund verabschiedet hat, wie etwa die wenig später entstandenen Selbstbildnisse, Torso-Darstellungen und Figurenbilder belegen (z. B. Abb. 102 f oder Abb. 107). Allerdings wirken auch diese gestalterisch ausgesparten Hintergründe eher wie eine hinter der Figur aufragende Wandfläche. Gleiches gilt für die Darstellungen farbig hinterfangener Bildfiguren, die sich in einer verhältnismäßig flachen Raumzone mit bildflächenparallelem Abschluß aufzuhalten scheinen (z. B. Abb. 108 oder Abb. 114 f). Unter der Verwendung leuchtender Pigmentfarben mit hoher Deckkraft schuf Castelli bisweilen auch Darstellungen mit einem einheitlich ausgemalten Hintergrund ohne räumliche Bedeutung (z. B. Abb. 110) oder Bilder mit einem regelmäßig ornamentierten (z. B. Abb. 105) bzw. in amorphe Strukturen aufgelösten Hintergrund (z. B. Abb. 715). Trotz fehlender räumlicher Angaben suggerieren auch diese Gestaltungen, daß es sich um eine unmittelbar hinter der Figur aufragende Wandfläche handelt.

Die Wand im Hintergrund konnte überwiegend flächig gestaltet sein (Abb. 134) oder als stoffbehängene Folie wiedergegeben werden (z. B. Abb. 747), sie konnte als motivisch besetzte Scheinkulisse einen räumlich weiterführenden szenischen Ausschnitt zeigen, der infolge der Vermeidung tiefenräumlicher Effekte trotzdem wie eine flache Wandfolie wirkt (z. B. Abb. 775), oder mit verschiedenen Farben als optisch in den Vordergrund drängende Flächen ausgeführt werden, die den Betrachter über die räumlichen Verhältnisse der Figur weitgehend im unklaren lassen (z. B. Abb. 54). Auch ein motivisch sparsam besetzter, in lapidarer Schlichtheit nur fragmentarisch skizzierter und daher in seiner gegenständlichen Bedeutung nur schwer zu identifizierender Hintergrund ist auf den Bildern von Castelli gelegentlich zu sehen (z. B. Abb. 197), nach wie vor aber auch immer wieder eine gestalterisch unbehandelt gebliebene weiße Bildfläche als Hintergrund (z. B. Abb. 317). Auf all diesen Darstellungen sind die Bildfiguren stets im unmittelbaren Vordergrund wiedergegeben und kaum mehr als zwei bis drei Schritte entfernt von der bildflächenparallel angeordneten Wandfläche, auf die sie nicht selten einen kräftigen Schlagschatten werfen (z. B. Abb. 608 oder Abb. 760). Ein ausgedehnter Mittel- oder weit in die Tiefe reichender Hintergrund gibt es auf den Bildern von Castelli indes nur selten. Alles auf seinen Darstellungen drängt in die vorderste Ebene und wird durch die dahinter aufragende Wandfläche hinterfangen (z. B. Abb. 243, Abb. 750 oder Abb. 765). Ausgenommen von diesem bühnenartigen Raumprinzip sind bestenfalls Arbeiten mit gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund oder mit freilandschaftlicher Umgebung, wobei allerdings oft der Eindruck entsteht, daß auch dort die entfernter gelegenen Raumzonen nicht wirklich weit von der vordersten Bildebene entfernt sind (z. B. Abb. 175, Abb. 239, Abb. 614 oder Abb. 792). Am ehesten ist eine weitläufig sich entfaltende Tiefenräumlichkeit auf dem großen Gemälde *Venise by night* zu beobachten, wo am oberen Bildrand die Silhouette von Venedig zu erkennen ist (Abb. 851).

Durch die 80er Jahre hindurch behielt Castelli, sofern er auf die gestalterische Behandlung des Hintergrunds nicht vollständig verzichtete, dieses Prinzip des im Vordergrund angesiedelten, knapp hinter der Bildfigur durch eine aufragende Wandfolie abgeschlossenen Bühnenraums bei, der in aller Regel bildflächenparallel verläuft und motivisch besetzt, ornamental gestaltet oder als Farbfeld ausgemalt wurde (z. B. Abb. 277, Abb. 400 oder Abb. 865). Kaum anders verhält es sich auf den Bildern der 90er Jahre, wobei dort zu beobachten ist, daß die gleichermaßen in vorderster Ebene angesiedelten Figuren, egal ob ganzfigurig, halbfigurig oder als Büste wiedergegeben, öfter vor gestalterisch ausgespart gebliebenem, bestenfalls ornamental strukturiertem, kaum mehr indes tatsächlich motivisch besetztem Hintergrund dargestellt wurden (z. B. Abb. 534, Abb. 959 oder Abb. 1135). Das Motiv der hinter der Figur aufragenden Wandfläche mag auf den Bildern der 90er Jahre weitestgehend verschwunden sein, die Anordnung der Bildfigur(en) im unmittelbaren Vordergrund hingegen blieb bis heute ein fester Bestandteil des räumlichen Gesamtgefüges der Bilder von Luciano Castelli. Selbst auf den *Revolving Paintings*, die in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung im Œuvre des Künstlers einnehmen, wurden die im wilden Durcheinander zu einem schier unüberschaubaren Ganzen kombinierten Einzelmotive in vorderster Ebene dargestellt (vgl. hierzu etwa Abb. 437, Abb. 441 oder Abb. 443). Auch dort hat man den Eindruck, daß die Bildfläche an sich über keine tiefenräumliche Ausdehnung verfügt.

Nicht nur die Bildräume, auch die perspektivischen Verhältnisse der Darstellungen von Luciano Castelli haben sich über die Jahre hinweg kaum verändert. In aller Regel sind seine Bilder zentralperspektivisch aufgebaut, wobei sich der Fluchtpunkt meist in Höhe der Mittelwaagerechten befindet, oft tatsächlich im mathematischen Zentrum der jeweiligen Darstellung (z. B. Abb. 319, Abb. 341 oder Abb. 767). Nicht selten sind die Figurenbilder so konzipiert, daß Bildfigur und Betrachter auf gleicher Höhe angesiedelt sind (z. B. Abb. 318, Abb. 757 oder Abb. 795). Leichte Untersichten oder leichte Draufsichten waren zwar durchaus möglich, spielten jedoch nie in extreme Positionen über (z. B. Abb. 52, Abb. 90 oder Abb. 745). So organisiert sich das Beziehungsverhältnis zwischen Bildfigur und Betrachter auf den Darstellungen von Luciano Castelli in aller Regel ziemlich gleichwertig. Subordinative hierarchische Strukturen sind seinen Bildern, zumindest was das Beziehungsverhältnis zwischen Bildfigur und Betrachter betrifft, weitestgehend fremd.

5.8 Motivische Vollständigkeit und motivischer Ausschnitt

Besondere Aufmerksamkeit auf den Darstellungen von Luciano Castelli verdient die Position des Bildgegenstands innerhalb des gestalterischen Ganzen bzw. dessen motivischer Ausschnitt. Zentralperspektivische Dispositionen und die Platzierung des Bildgegenstands im unmittelbaren Vordergrund lassen eine mittig ausgerichtete Position des Bildgegenstands vermuten, die bei Castelli tatsächlich auch besonders häufig anzutreffen ist (z. B. Abb. 419, Abb. 510 oder Abb. 719). Oft wurde der Bildgegenstand jedoch gegenüber der Mittelsenkrechten auch leicht nach der einen oder nach der anderen Seite verschoben oder deutlich in die Nähe eines der beiden seitlichen Bildränder gerückt, was den Kompositionen eine besondere Dynamik verleiht (z. B. Abb. 489, Abb. 749 oder Abb. 777). Nicht selten geschah es, daß der Bildgegenstand hart von der seitlichen Formatgrenze überschritten wird (z. B. Abb. 92, Abb. 895 oder Abb. 949), was das Motiv wie eine eher zufällig gewählte und spontan festgehaltene Szene erscheinen läßt, es zugleich aber auch als jenseits der Formatgrenzen sich fortsetzende, also über den Bildraum hinaus in den Realraum des Betrachters reichende Szene erscheinen läßt. Man könnte von einer zeitlichen und räumlichen Expansion dieser Darstellungen sprechen, die den Bildgegenstand in

seiner physischen Präsenz und in der Unmittelbarkeit seiner Erscheinung intensivieren. Gleiches gilt im übrigen für die jäh motivischen Überschneidungen des Bildausschnitts durch die oberen und unteren Formatgrenzen, die ebenfalls als zeitliche wie räumliche Ausdehnung empfunden werden und das Motiv näher an den Betrachter heran rücken (z. B. Abb. 225, Abb. 532 oder Abb. 897).

Wenn hier vom motivischen Ausschnitt die Rede ist, hat man sich natürlich mit der Frage zu befassen, wie vollständig das Motiv der Darstellungen von Luciano Castelli innerhalb des Bildgevierts zu sehen ist. Dabei ist eine Tendenz zur ausschnitthaften Fragmentierung des Bildgegenstands zu beobachten, die allerdings erst mit den Porträts von 1973 einsetzt. Zuvor wurde der Bildgegenstand in aller Regel vollständig wiedergegeben – in einem so kleinen Maßstab bisweilen, daß sich rechts und links daneben, darüber und darunter oft ausgedehnte Leerflächen ergeben haben, welche die motivische Isoliertheit des Bildgegenstands, seine artifizielle Erscheinungswirkung mithin, intensivieren (z. B. Abb. 18 f). Selbst auf einigen frühen Figurenbildern hat Castelli zumindest am Anfang dieses Prinzip der im Bildganzen aufgehenden Vollständigkeit übernommen (z. B. Abb. 48 f). Doch schon im weiteren Verlauf des Jahres 1973 begann der Künstler damit, seine Figuren durch die Formatgrenzen jäh überschneiden zu lassen und als Dreiviertelfiguren, Halbfiguren oder Büstenporträts formatübergreifend ins Bild zu setzen, so daß jetzt seitlich und oberhalb dieser Darstellungen nur noch schmale Leerbereiche geblieben sind (z. B. Abb. 50 oder Abb. 52 f).

Ab Anfang der 80er Jahre entstanden immer öfter auch solche Darstellungen, auf denen die Bildfiguren die Formatgrenzen nach drei oder nach allen vier Seiten sprengen (z. B. Abb. 788, Abb. 793 oder Abb. 859). Ganzfigurige Bilder waren jetzt eher die Ausnahme. Auch sie wirken in ihrer motivischen Gesamtheit ausschnitthaft, wobei es jetzt allerdings nicht die Bildfiguren selbst sind, die durch die Formatgrenzen überschritten werden, sondern der Hintergrund bzw. ihre räumliche Umgebung (z. B. Abb. 834 ff oder Abb. 851). Auch gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre begegnen wir bisweilen ganzfigurig konzipierten Bildern, wobei es einige virtuell verdoppelte Frauenporträts (z. B. Abb. 411 oder Abb. 521) sowie einige Darstellungen von Carlo als Rückenakt waren (Abb. 583 und Abb. 585 f), vor allem aber einige „symbolistische“ Bilder, auf denen Castelli die Figuren immer wieder in voller Größe auftreten ließ (z. B. Abb. 422 ff, Abb. 495 ff oder Abb. 1049). Von diesen Bildern abgesehen wurde sowohl für die Darstellungen der 80er als auch für die der 90er Jahre die Ausschnitthaftigkeit des Bildmotivs und seine Überschneidung durch die Formatgrenzen kanonisch und blieb es, von wenigen Ausnahmen abgesehen (z. B. Abb. 523 ff oder Abb. 956), im wesentlichen bis heute (z. B. Abb. 531 ff, Abb. 958 ff oder Abb. 1139).

5.9 Die Behandlung des Lichts

Die Behandlung des Lichts erfolgte auf den Bildern von Luciano Castelli anfangs eher unspektakulär. So wurden die Motive auf den frühen Werken des Künstlers meist in gleißenden hellen Verhältnissen wiedergegeben, die keine besonderen Licht-Schatten-Modulationen beinhalten und die die Oberfläche der Bildgegenstände mit ihren Höhlungen und Wölbungen ohne eine Unterscheidung schattig gelegener und lichtbeschieener Partien nivellieren (z. B. Abb. 4, Abb. 18 und Abb. 21). Einer ersten Differenzierung in dieser Richtung begegnet man im Œuvre von Luciano Castelli auf der Darstellung *Pfauenchiloum* (Abb. 19), wobei die Verteilung von Licht und Schatten dort noch uneinheitlich erfolgte und nicht mit jener Stringenz, die das von rechts vorne auf den Bildgegenstand treffende Licht eigentlich fordert. Auch die Porträts von 1973 zeigen die Figuren meist in hellen

Lichtverhältnissen, welche das organische Oberflächenrelief der Figuren und ihrer Kleidung weitgehend überspielen (z. B. Abb. 45, Abb. 50 oder Abb. 53 ff). Nur auf wenigen Bildern dieser Zeit finden sich schattige Andeutungen, die darauf hinweisen, daß die Figur jeweils von einem hellen, wieder von rechts vorne bzw. von rechts oben kommenden Licht beschienen wird (Abb. 48 und Abb. 52). Die Aquarelle von 1976 zeigen das Selbstbildnis des Künstlers zwar in heller Beleuchtung, doch wurde die Licht-Schatten-Verteilung dort durch die Zartheit der monochromen Farben stark gemildert (Abb. 85 ff). Trotz der tonigen Farbigkeit ist den Torsi und Büsten dieser Selbstporträts anzusehen, daß sie ursprünglich einem kräftigen Schlaglicht ausgesetzt waren, welches die Figur schräg von vorne, manchmal aber auch stark von der Seite beschienen hat.

Zur vollen Entfaltung gelangte das wie eine Bühnenbeleuchtung auf die Figur treffende Schlaglicht erstmals auf dem Bildnis des sechsjährigen Carlo in seiner Rolle als Rocksänger, wobei die Figur zwar in strahlender Helligkeit wiedergegeben wurde, der Hintergrund jedoch in stark lichtbeschienene und stark abgedunkelte Zonen unterteilt worden ist (Abb. 108). Die grelle Beleuchtung dieser Szene definiert sich dabei nicht über weiße Höhungen des Lokalkolorits der Bildfigur oder der dahinter aufragenden Bühnenrückwand, sondern durch das Schwarz der scharf konturierten Schatten, die sich hinter Carlo als Schlagschatten sowie jenseits des Lichtkegels entlang des rechten Bildrands ergeben haben. Gerade die Schärfe dieser Schatten ist es sowie deren harter Kontrast zum hellgelben Inkarnat der Figur und zum leuchtenden Pink der Kulissenwand, welche die Lichtverhältnisse, denen Carlo zum Zeitpunkt seiner motivischen Erfassung ausgesetzt gewesen ist, so extrem erscheinen lassen. Ähnlich theatralische Beleuchtungsverhältnisse treffen auch auf das Figurenpaar *Mr. + Mrs. Universum* (Abb. 107), wobei dort allerdings auf eine Licht-Schatten-Behandlung des Hintergrunds verzichtet wurde. Das extreme Helldunkel beschränkt sich jetzt ganz auf die Figuren selbst, deren eingölte Leiber zum ersten Mal mit weißer und mit hellblauer Farbe wiedergegebene Lichtreflexe aufweisen.

Die grellen Beleuchtungsverhältnisse, die auf *Carlo* und auf *Mr. + Mrs. Universum* herrschen, sind für die Bilder von Luciano Castelli allerdings keineswegs typisch geworden. Außer diesen Gemälden sind 1976 und 1977 weitere Porträts und Figurenbilder entstanden, auf denen die dargestellten Personen in einem zwar hellen, doch gleißenden Licht wiedergegeben wurden, welches die Helligkeitsgrade der nackten bzw. halb nackten Leiber mit dem organischen Wechsel ihrer Höhlungen und Wölbungen egalisiert (z. B. Abb. 102, Abb. 105 oder Abb. 110). Erst Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre nahm der Anteil solcher Darstellungen, auf denen die Bildfiguren einem kräftigen Schlaglicht ausgesetzt sind, allmählich zu. Meist werden sie dabei schräg von vorne beleuchtet. Der dunkle Schlagschatten erscheint auf diesen Darstellungen nicht mehr oder nicht mehr ausschließlich auf der Wandfläche des Hintergrunds, sondern auch und gerade im Binnenbereich der Bildfiguren selbst, die, halbfigurig oder als Büste wiedergegeben, in dunkel abschattierte und das grelle Licht reflektierende weiße Zonen unterteilt wurden (Abb. 114 ff). Zwischen den hellen und den dunklen Partien als Extremwerten entfaltet sich die Lokalfarbe des Inkarnats, das jetzt immer öfter in einem zarten Rosa wiedergegeben wurde. Der Wechsel von Hell und Dunkel läßt sie plastisch erscheinen und intensiviert die Lebendigkeit ihres in konkaven und konvexen Schwüngen sich höhlenden und wölbenden Oberflächenreliefs sowie ihrer spärlichen Bekleidung (z. B. Abb. 715).

Die Schatten, die sich auf den Körperoberflächen der Figuren abzeichnen, wurden nur selten mit schwarzer oder sonstiger dunkler Farbe wiedergegeben, sondern meist als Intensivierung des Lokaltons (z. B. Abb. 715 oder Abb. 115). Manchmal erscheinen sie auch als zartes Grau gegenüber der ansonsten gestalterisch ausgespart gebliebenen weißen Hautfarbe (z. B. Abb. 745 oder Abb. 760) oder als intensives Rot im Kontrast zu dem ansonsten rosa wiedergegebenen Inkarnat (z. B. Abb. 319). Gelegentlich wurden die Schatten auch mit roter Farbe

ausgeführt und das Inkarnat selbst in einem zarten Rosa, während die lichtbeschienenen Bereiche anstelle einer Weißhöhung gestalterisch einfach ausgespart geblieben sind (z. B. Abb. 225 oder Abb. 239). Tatsächlich schwarze Schatten finden sich am ehesten auf solchen Arbeiten, deren Kolorit ohnehin im wesentlichen auf die „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß bzw. auf Schwarz, Weiß und Rot reduziert wurden (z. B. Abb. 719 oder Abb. 757), oder auf solchen Bildern, auf denen die Figuren von einem kräftigen, nicht selten scharf konturierten Schlagschatten hinterfangen werden (z. B. Abb. 197). Aber auch auf einigen in starker Buntheit ausgeführten Darstellungen wurden die Schatten, um sie kraftvoll erscheinen zu lassen und farblich vom Lokalkolorit der Figuren abzuheben, manchmal mit schwarzer Farbe wiedergegeben (z. B. Abb. 795 oder Abb. 834).

Eine Sonderstellung nimmt, was die gestalterische Behandlung der Licht-Schatten-Verhältnisse angeht, das Gemälde *Ron Smith* ein (Abb. 608). Nicht nur, daß die hellen Partien der Bildfigur statt mit Weiß mit einem orange-rosa leuchtenden Hautton gehöht und die schattigen Partien in einem fast schwarz schimmernden Preußischblau wiedergegeben wurden, auch der Schlagschatten selbst, der sich mit seinen scharfen Konturen links hinter der Figur an der Wandoberfläche abzeichnet, wurde nicht schwarz, sondern mit einem intensiven Karminrot ausgefüllt. Überhaupt wurden farbige Schatten ab um 1982 für die Bilder von Luciano Castelli immer charakteristischer. Sie konnten, wie etwa im Fall der am Boden liegenden Birgit, mit einem hell leuchtenden Cyanblau ausgeführt werden (Abb. 341), oder wie im Fall der Darstellung Abb. 213 mit einem orange schimmernden Ocker. Während auf dem Brustbildnis *Torero* Abb. 671 nicht mit letzter Bestimmtheit zu sagen ist, ob die gelben Akzente im Gesicht als Lichtreflexe oder ebenfalls als Schatten zu deuten sind, wurden im Binnenbereich einiger Figuren aus der Reihe *Venise* die Schattenzonen tatsächlich mit gelber Farbe ausgeführt (Abb. 851 f). Mit den japanischen und chinesischen Selbstporträts von 1986 hielt Grau als Schattenfarbe erneut Einzug in die Bilder von Luciano Castelli. Sie bezeichnet insbesondere die Dunkelbereiche solcher Darstellungen, auf denen die Figur mit weiß gepudertem Gesicht wiedergegeben wurde, wobei das Weiß dieser Gesichter in aller Regel gestalterisch ausgespart geblieben ist und durch den Malgrund selbst vertreten wurde (z. B. Abb. 895-897).

Die Figuren, die Castelli ab 1988 mit braunen Farben wiedergab, wurden meist mit dunklen Braun-, Grau- oder Schwarztönen abschattiert und bisweilen mit hellen Gelb-, Creme- oder Ockertönen im Bereich ihrer lichtbeschienenen Regionen „gehöht“ (z. B. Abb. 418, Abb. 422 oder Abb. 483). Manche braungrundige Bildfiguren wurden aber auch lediglich mit einigen Schatten ausgestattet, ohne im Bereich ihrer lichtbeschienenen Regionen farblich aufgehellt zu sein (z. B. Abb. 351 oder Abb. 532). Auf anderen Darstellungen erfolgte die Aufhellung der mit brauner Farbe wiedergegebenen Bildfiguren durch eine gestalterische Aussparung des Malgrunds (z. B. Abb. 497 oder Abb. 583). Auffallend an den Bildern mit braungrundigen Figuren ist, daß auf ihnen alleine die Figuren selbst in schattige und lichtbeschienene Partien unterschieden wurden, nicht aber die räumliche Umgebung, in der sie sich befinden und auf die sie einen kräftigen Schlagschatten werfen sollten (z. B. Abb. 423 oder Abb. 521). Die unterschiedliche Behandlung der Licht-Schatten-Verhältnisse im Bereich der Figur(en) und im Bereich ihrer räumlichen Umgebung läßt diese Darstellungen wie szenische Konstrukte erscheinen, die sie tatsächlich auch meistens gewesen sind. Nicht die naturgetreue Wiedergabe realweltlicher Verhältnisse ist es, die Castelli auf seinen Darstellungen zeigt, sondern die Rekonstruktion einer virtuellen Realität, deren Ikonographie anderen Gesetzen unterliegt als die der sichtbaren Wirklichkeit.

Auf den Bildern der 90er Jahre wurden die Figuren mit den lichtbeschienenen Partien ihres Oberflächenreliefs und den kräftig abgedunkelten Schattenbereichen intensiven Beleuchtungsverhältnissen ausgesetzt (z. B. Abb. 274, Abb. 627 oder Abb. 956). Dabei ist es meist ein grelles Bühnenlicht, mit dem die Figuren beleuchtet werden und das sie verschiedentlich mit starken Schlagschatten überzieht (Abb. 1132). Nicht immer allerdings

waren es dunkle Farben, mit denen Castelli diese Schatten ausführte. Gerade während der zweiten Hälfte der 90er Jahre verwendete er hierfür auch immer wieder helle, manchmal sogar sehr helle Farben, deren Bedeutung als Dunkelbereiche sich oft erst aus dem motivischen Kontext der betreffenden Darstellungen ergeben (z. B. Abb. 1136 f). Im Gegensatz dazu wurden die *Revolving Paintings* meist ohne besondere gestalterische Behandlung der Licht-Schatten-Verhältnisse ausgeführt (z. B. Abb. 437 f). Auf ihnen gehen die Figuren viel zu sehr in den Strukturen anderer Figuren auf, als daß für intensive Hell-Dunkel-Modulationen genügend Spielraum geblieben wäre. Wenn eine Differenzierung der Körperoberflächen in lichtbeschienene und schattige Zonen auf den *Revolving Paintings* tatsächlich stattgefunden hat, so meist auf solchen Bildern, die sich motivisch auf die Darstellung von Köpfen beschränken (z. B. Abb. 658) oder die mit wenig Figuren besetzt sind und überwiegend in den Binnenbereichen der proportional vergrößerten Hauptfiguren entsprechend gegliedert wurden (z. B. Abb. 295, Abb. 440 oder Abb. 1138).

Auf den jüngsten Arbeiten von Luciano Castelli sind die Licht-Schatten-Verhältnisse für die Gesamtwirkung der betreffenden Bilder hingegen wieder von entscheidender Bedeutung. Dort erscheinen die Figuren, gleich, ob sie vollständig oder nur als Büste wiedergegeben wurden, und gleich, ob es sich bei ihnen um motivische Neuerfindungen des Künstlers handelt oder um neuerlich aufgegriffene „alte“ Sujets, oft intensiven Lichtverhältnissen ausgesetzt, die für kraftvolle Schlagschatten und eine reiche Modellierung des organischen Oberflächenreliefs verantwortlich sind (z. B. Abb. 274, Abb. 965 oder Abb. 1139). Das grelle Licht, dem die Figuren dabei ausgesetzt wurden, wirkt oft künstlich und läßt die Szene wie ein Bühnenauftritt erscheinen. Auf diese Weise wird einerseits ihr artifizieller Charakter betont, andererseits aber auch gezielt die Notwendigkeit der Anwesenheit eines Betrachters hervorgehoben: eines Zuschauers, für den das betreffende Gemälde und die darauf gezeigte Szene ausgeführt wurde.

Grundsätzlich, so läßt sich zusammenfassen, sind die Werke von Luciano Castelli hinsichtlich der gestalterischen Behandlung des Lichts in zwei Gruppen zu scheiden: (1) in solche Arbeiten, auf denen das Motiv an sich, ohne die Oberflächen des Bildgegenstands in schattig gelegene und lichtbeschienene Partien zu unterteilen, in ein gleißendes helles Licht getaucht wurde und (2) in solche Arbeiten, auf denen das Motiv einem strengen Schlaglicht ausgesetzt wurde, welches den Bildgegenstand mit einem lebendigen Wechsel von Licht und Schatten überzieht. Dabei ist allerdings nicht so sehr die im Lauf der Entwicklung des Œuvres von Luciano Castelli insgesamt immer größer gewordene Anzahl jener Bilder, auf denen das Motiv in bühnenlichtartige Beleuchtungsverhältnisse getaucht wurde, bedeutsam, sondern eher die Beleuchtungssituation an sich sowie ihre psychologische Erscheinungswirkung bzw. ihre inhaltliche Bedeutung. Was die Beleuchtungssituation an sich angeht, so wurde der Bildgegenstand, sofern er einem strengen Schlaglicht ausgesetzt wurde, in aller Regel durch ein grelles Scheinwerferlicht aus erhöhter Position schräg von vorne, bestenfalls leicht von der Seite, manchmal auch direkt von vorne beschienen. Dieses Scheinwerferlicht trifft nicht selten als enger Kegel ausschließlich die Bildfigur(en) und hat mit den natürlichen Verhältnissen des Tageslichts nur wenig gemein. Es wurde durch aufgestellte Strahlerlampen erzeugt oder durch einen auf das Motiv ausgerichteten Diaprojektor, der mit seinem grellen Licht auf der Bildfigur sowie im Bereich des Hintergrunds harte Schatten entstehen und die getroffenen Partien beinahe weiß erscheinen läßt. Der Abstand des Projektors bzw. der Strahlerlampen zur Bildfigur betrug, den räumlichen Verhältnissen des Ateliers entsprechend, meist nur wenige Meter, so daß die Schatten insgesamt groß, dunkel und scharfkantig ausgefallen sind, insgesamt also deutlich anders aussehen, als es unter den natürlichen Verhältnissen des breit gestreuten Tageslichts der Fall ist. Dabei erinnert diese künstlich geschaffene Beleuchtungssituation mit ihrer charakteristischen Schattenbildung durchaus an die Lichtregie aus der Aufführung

auf einer Theaterbühne – und genau so wirken schließlich auch die Bildfiguren auf den Darstellungen von Luciano Castelli: wie im Rampenlicht auf einer Bühne gesehene Protagonisten.

Die unter der Verwendung von Diaprojektoren und Strahlerlampen erzeugten Licht-Schatten-Verhältnisse bewirken eine Steigerung der Wirkungsintensität der Bildfiguren und erhöhen nicht selten die suggestive Kraft, mit der sie in den Realraum des Betrachters blicken (psychologische Erscheinungswirkung). Sie steigern die physische Präsenz der Bildfigur und machen aus der Phantasie des Künstlers eine visuell zur Anschauung gebrachte Bildwirklichkeit. Dennoch erscheinen die in dieser Weise ausgeleuchteten Szenen keineswegs so, als wären sie den Beobachtungen eines realweltlichen Alltags entnommen. Gerade im Zusammenspiel mit den räumlichen Verhältnissen der jeweiligen Szene (mit der im Hintergrund gezeigten flachen Kulissenwand und dem wenig tiefen Bühnenraum, in dem sich die Figuren befinden) gewinnt die inszenierte Lichtführung einen bühnenartigen, in diesem Sinne artifiziiellen und von den Erscheinungsformen des realwirklich gelebten Alltags entfernten Charakter, der trotz der oftmals unpräntiösen und ungekünstelt wirkenden Verhaltensweisen der Bildfiguren diese Darstellungen insgesamt wie schauspielerisch ausgefüllte situative Inszenierungen erscheinen lassen. So stehen die Licht-Schatten-Verhältnisse der durch eine scharfe Beleuchtung gekennzeichneten Bilder von Luciano Castelli zugleich in zwei funktionalen Zusammenhängen: in der ikonographisch ästhetischen Funktion der plastischen Modellierung des Bildgegenstands (und damit zugleich der Erhöhung des Plausibilitätsgrads seiner optischen Erscheinung) und in der inhaltlichen Funktion des Ausweises der geschilderten Szene als bühnenartige Inszenierung der oft in porträtgenauer Wiedererkennbarkeit abgebildeten, durch entsprechende kostümische bzw. schminktechnische Aufmachungen wie Schauspieler dargestellten Bildfiguren.

5.10 Die Anzahl der Bildgegenstände

Hinsichtlich der Anzahl der Bildgegenstände lassen sich die Darstellungen von Luciano Castelli in drei Kategorien unterscheiden: in Darstellungen, auf denen ein Bildgegenstand (bzw. eine Bildfigur) zu sehen ist, in Darstellungen mit zwei Bildgegenständen (bzw. zwei Bildfiguren) und in Darstellungen mit mehreren Bildgegenständen (bzw. mehreren Bildfiguren). Die Bilder der gemalten Tagebücher, also die frühesten künstlerischen Arbeiten von Luciano Castelli, sind in aller Regel der dritten Kategorie zuzuordnen. Nicht nur daß dort oft mehrere Objekte bzw. mehrere Personen im simultanen Nebeneinander gezeigt werden (z. B. Abb. 1 oder Abb. 5), auch verschiedene Szenen finden sich auf diesen Bildern wieder, die unterschiedliche Episoden aus dem Alltag des jungen Künstlers behandeln (z. B. Abb. 4).

Anfangs der 70er Jahre hingegen konzentrierte sich Castelli zunächst auf die Wiedergabe eines einzigen Bildgegenstands, der aus seinen ursprünglichen motivischen Zusammenhängen herausgerissen und stattdessen vor einem gestalterisch unbehandelt gebliebenen weißen Hintergrund abgebildet wurde. Oft handelt es sich bei diesen Gegenständen um phantasievoll geschmückte Haschischpfeifen in der Gestalt gebrauchsfähiger Alltags- oder Zierobjekte (z. B. Abb. 19 f), bisweilen aber auch um solche Gegenstände, die in figürliche Zusammenhänge überspielen (Abb. 18) oder sich, wie etwa im Fall der zweiarmigen Glühbirnenfassung *Göttin der Weisheit* (Abb. 21), zu einer kleinen Figurengruppe konstituieren.

Die mit einem einzigen Bildgegenstand (und das heißt im Œuvre von Luciano Castelli fast immer: mit einer einzigen Figur) besetzte Darstellung blieb für Castelli über viele Jahre hinweg die zentrale Aufgabe seines künstlerischen Schaffens. Oft waren es Selbstbildnisse, die er auf Fotos und auf gemalten oder gezeichneten Bil-

dem in solitärer Vereinzelung wiedergegeben hat (z. B. Abb. 31, Abb. 44-51, Abb. 750-764 oder Abb. 811 ff). Aber auch das Porträt seiner Freundinnen und Freunde (z. B. Abb. 52, Abb. 114 ff oder Abb. 412 ff) sowie eine Reihe von Bildnissen anonym gebliebener Personen, die im Kopf-, Büsten- oder Brustporträt (z. B. Abb. 316 ff, Abb. 399 f oder Abb. 638 ff), als halb- oder als dreiviertelfigurige Darstellung (z. B. Abb. 243, Abb. 254-260 oder Abb. 708 ff) oder als ganzfigurige Darstellung wiedergegeben wurden (z. B. Abb. 426 ff, Abb. 583 oder Abb. 608), lieferten das Thema für die aus einer einzigen Bildfigur bestehenden Werke von Luciano Castelli. Dem einfigurigen Bildmotiv begegnet man in seinem Œuvre über die 70er, 80er und 90er Jahre hinweg bis in unsere Tage, wobei es in unterschiedlichen ikonographischen bzw. thematischen Zusammenhängen steht, die von der natürlichen Repräsentation der Bildfigur (z. B. Abb. 114, Abb. 257 oder Abb. 358) über ihr schauspielerisch dargebotenes Rollenspiel (meist bei Selbstporträts, z. B. Abb. 758 ff, Abb. 775 ff oder Abb. 865 ff) bis hin zur (auto-)erotischen Ekstase reichen (z. B. Abb. 223 ff, Abb. 269 oder Abb. 1139).

Im Zusammenhang mit den Transformer-Bildern von 1973, auf denen Castelli sich selbst und seine Freunde aus Luzern im Einzelbildnis porträtierte (Abb. 47 ff), entdeckte der Künstler in der Funktion des Freundschaftsbildes den Typus des zweifigurigen Bildmotivs, wobei er die Porträtierten vor gestalterisch ausgespartem Hintergrund wiedergegeben hat (Abb. 53 ff). Allerdings verabschiedete sich Castelli von diesem ikonographischen Typus wieder ziemlich schnell. Stattdessen schuf er im Lauf der nächsten Jahre erneut zahlreiche einfigurige Darstellungen: (Rollen-)Selbstbildnisse in aller Regel, auf Fotos wie auf Gemälden gleichermaßen (z. B. Abb. 57 ff, Abb. 86 oder Abb. 110), Darstellungen des eigenen Torsos (z. B. Abb. 93 ff oder Abb. 103 ff) sowie ab 1977/78 erste Porträts von Irene (z. B. Abb. 114 ff) und deren Sohn Carlo (Abb. 108). Das Gemälde *Mr. + Mrs. Universum* (Abb. 107) war als zweifigurige Bildanlage 1977 zunächst noch die Ausnahme. Erst nach seinem Umzug nach Berlin und in der Zeit seiner Zusammenarbeit mit Salomé erinnerte sich Castelli an den 1973 gefundenen Typus des Freundschaftsbildes zurück und porträtierte sich ab 1979 neben Salomé in deren Rolle als *Geile Tiere* (z. B. Abb. 134 oder Abb. 715-719) bzw. in seiner Rolle als Hund an der Seite der japanischen Geisha (z. B. Abb. 765 ff) oder zusammen mit Salomé als Zebras (Abb. 151 ff). Dem Typus des Freundschaftsbildes entsprechen auch einige ab 1982 geschaffene Indianerbilder, die Castelli im Rollenselbstporträt an der Seite von Rainer Fetting wiedergegeben (z. B. Abb. 792 ff). Als ikonographischer Typus stehen diese zweifigurigen Darstellungen in der Tradition des romantischen Freundschaftsbildes. Sie haben das gemeinschaftliche Miteinander bzw. die emotionale Verbundenheit der Porträtierten zum Thema. Dieses gemeinschaftliche Miteinander der Bildfiguren, ihr Wir-Gefühl, das sie nicht selten durch einen körpersprachlichen Gleichklang zum Ausdruck bringen, ist allerdings an keine interaktiven Handlungszusammenhänge gebunden. Die Bildfiguren werden nicht in einem dialogischen Miteinander gezeigt und nicht mit aktiv bzw. reaktiv auf einander bezogenen Verhaltensmustern, sondern in einem eher ostentativ harmonischen, körpersprachlich und mental durch die gleichen motivationalen Dispositionen charakterisierten Nebeneinander.

Im Doppelselbstporträt stellte sich Castelli gleich zwei mal dar und so, als wäre er sein eigener Begleiter (z. B. Abb. 745 ff oder Abb. 883). Auch auf diesen Bildern reagieren die Figuren nicht wechselseitig auf einander, sondern im gemeinschaftlichen Miteinander auf einen bestimmten situativen Kontext oder auf den Betrachter. Es erweist sich als ein Charakteristikum für die zweifigurigen Darstellungen von Luciano Castelli, daß die Bildfiguren einmütigen Geistes sind (oder zu sein scheinen) und in Übereinstimmung ihrer mentalen Verfassung die gleichen Stimmungslagen bzw. die gleichen Verhaltensmuster zeigen. Dies sollte sich erst ändern, als Castelli Paare in erotischen Bedeutungszusammenhängen wiedergegeben und die Bildfiguren in ein aktives Handlungsgeschehen eingebunden hat (z. B. Abb. 197). Auf diesen Bildern zeigen die Figuren zum ersten mal ein jeweils

aus der Gegenwart des anderen sich ableitendes Verhalten. Diese reaktive bzw. dialogische Interaktion beschränkt sich nicht nur auf das Miteinander zweier menschlicher Figuren, sondern konnte sich, wofür etwa die Gemälde *Luciano und der Schwan* (Abb. 834 ff) oder einige Darstellungen aus dem Motivkreis des Rossebändigers stehen (Abb. 1059 ff), auch zwischen Mensch und Tier ereignen.

Auf den Doppelselbstporträts kombinierte Castelli innerhalb eines vereinheitlichten räumlichen Gefüges zwei ursprünglich vereinzelt gesehene Bildfiguren nach dem Prinzip der akkumulierten Simultaneität zu einem motivischen Ganzen (z. B. Abb. 745 ff oder Abb. 883). Ähnlich verfuhr er auch bei einigen zwei- oder mehrfigurigen Fremdbildnissen, wobei er manchmal die selbe Person mehrfach neben einander wiedergegeben (z. B. Abb. 352 f oder Abb. 613 ff) oder verschiedene Personen aus ihren ursprünglichen motivischen Zusammenhängen herausgerissen und in einen neuen ikonographischen Zusammenhang gebracht hat (z. B. Abb. 351 oder Abb. 611). Direkt vor dem Motiv studierte zweifigurige Bildanlagen sollten erst gegen Ende der 80er Jahre entstehen und die porträtierten Personen – Alida und Birgit zumeist – mit natürlich zustande gekommenen Körperkontakten wiedergeben (z. B. Abb. 347 f oder Abb. 420). Doch auch gegen Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre schuf Castelli immer wieder solche Bilder, auf denen er die Figuren – Alida, Birgit, Alexandra oder der Künstler selbst – in räumlich wie perspektivisch vereinheitlichten Szenen motivisch mit einander kombinierte (z. B. Abb. 411, Abb. 492 ff oder Abb. 521). Dabei muß man manchmal schon sehr genau hinsehen, um zu erkennen, daß sich die betreffende Szene aus collageartig mit einander in Verbindung gebrachten Einzelfiguren zusammensetzt (z. B. Abb. 409 ff oder Abb. 418).

Der eigentliche Sinn der akkumulierten Simultaneität lag darin, das einfigurige Motiv durch die Hinzufügung einer zweiten Gestalt lebendiger wirken zu lassen und die Bildfiguren an sich durch die Herstellung eines virtuellen Erscheinungszusammenhangs aus ihrer motivischen Isolation zu befreien. Arbeitsmethodisch ging Castelli dabei ganz pragmatisch vor. Er bezog seine Figuren aus einem Fundus von Zeichnungen und fotografischen Ablichtungen, die er in vereinheitlichtem Maßstab und im vereinheitlichten Bildraum ganz nach Belieben mit einander kombinierte oder mit unmittelbar vor dem Modell entstandenen figürlichen Darstellungen in Verbindung brachte. So konnte es geschehen, daß die selbe Bildfigur in unterschiedlichen motivischen Zusammenhängen gezeigt und dabei mit verschiedenen inhaltlichen Bedeutungen besetzt wurde (vgl. hierzu etwa den bald seitenentsprechend, bald in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiedergegebenen Afrikaner auf den Abbildungen 401, 1136 und 1139 f), was im übrigen auch auf mehrfigurigen Darstellungen verschiedentlich zu beobachten ist (vgl. hierzu etwa das Bildnis Alexandras mit der einen über die Brust gelegten und der anderen die Scham bedeckenden Hand im Einzelporträt und im mehrfigurigen Gruppenbild, z. B. Abb. 498 f, Abb. 509 oder Abb. 531).

Zu seinen ersten mehr- bzw. vielfigurigen Bildern gelangte Castelli, abgesehen von den Arbeiten aus den gemalten Tagebüchern, in motivischer Fortführung der Doppelporträts von sich und Salomé als Protagonisten der *Geilen Tiere* (z. B. Abb. 134). Nachdem das Duo zu einer fünfköpfigen Musikgruppe herangewachsen war, erweiterte Castelli das zweifigurige Freundschaftsbild um die anderen Bandmitglieder zu mehrfigurigen Gruppenporträts, auf denen die Musiker nach ihrem Auftritt in der Garderobe zu sehen sind (Abb. 592 f). Bemerkenswert an diesen Bildern ist, daß sie auf der Grundlage fotografischer Ablichtungen die Szene so wiedergeben, wie sie sich dem Fotografen geboten hat (Abb. 594). Es handelt sich bei diesen Bildern also nicht mehr um solche Darstellungen, die aus vormals solitär gesehenen Einzelfiguren zusammengesetzt wurden, sondern um Darstellungen einer realweltlich gesehenen Szene. Daß diese Szene aus einem spontanen Augenblick heraus aufgenommen wurde, läßt sie lebendig und wie aus dem Leben gegriffen erscheinen. Die Bandmitglieder wirken auf

diesen Gruppenporträts authentisch und nicht nur virtuell, sondern physisch in die betreffende Szene eingebunden – und dies, obschon die einzelnen Personen hier nicht unmittelbar mit einander interagieren, sondern ihre Körperhaltungen und ihr Verhalten auf die Anwesenheit des Betrachters ausrichten. Unter den vielfigurigen Darstellungen von Luciano Castelli sollten diese Gruppenbilder allerdings die einzigen Arbeiten bleiben, die nach einem realweltlich konstituierten vielfigurigen Bildmotiv geschaffen wurden. Ansonsten wurden beinahe alle mehrfigurigen Darstellungen nach dem Prinzip der akkumulierten Simultaneität aus ursprünglich vereinzelt gesehenen, maßstäblich einander angeglichenen und in einen räumlichen Gesamtzusammenhang eingebundenen Bildfiguren zusammengesetzt.

Eines der frühesten Beispiele für diese motivisch aus mehreren Einzelfiguren geschaffenen Bilder ist das 1981 ausgeführte Gemälde *Bordell I*, auf dem sich sechs nackte bzw. halb nackte Frauen im großen Salon eines Bordells versammelt haben (Abb. 967). Der im Mittel- und im Hintergrund mit Rundsesseln und diversen Lampen ausgestattete Innenraum ist mit einem roten Fußboden ausgelegt und entlang der Wände rot tapeziert. Er wirkt aperspektivisch verwinkelt und scheint zugleich aus verschiedenen Positionen heraus gesehen zu sein: links außen in leichter Draufsicht, in der Mitte und rechts hingegen in zentralperspektivischer Anordnung aus einer mit den Bildfiguren identischen Augenhöhe heraus. In dieser räumlichen Umgebung haben sechs Frauen Aufstellung genommen und präsentieren sich in vorderster Ebene den Blicken des Betrachters. Einige von ihnen sind freie Erfindungen des Künstlers, andere gehen auf einige Aufnahmen von Helmut Newton zurück. Jede erscheint, obwohl von anderen Figuren umgeben, einzeln für sich. Ihre Körpersprache, ihr Verhalten und ihre Licht-Schatten-Verhältnisse sind jeweils in sich abgeschlossene Ganzheiten. Keine der hier versammelten Figuren bezieht sich auf die andere oder nimmt Bezug auf die Kulisse im Hintergrund. Die schwülstige, affektierte und gekünstelte Atmosphäre eines Bordells wird gerade in dieser Beziehungslosigkeit der Bildfiguren zum Ausdruck gebracht. Das arbeitsmethodische Prinzip der motivischen Akkumulation vormals einzeln gesehener Bildfiguren ist hier nicht nur pragmatisch begründet, sondern folgt, wie auch im Fall weiterer mit Rainer Fetting ausgeführter Bordellbilder, in erster Linie inhaltlichen Aspekten.

Inhaltlich begründet ist auch das quirlige Durcheinander der figürlichen Motive auf dem 1982 geschaffenen Gemälde *Break Dance Girls* (Abb. 219), zu dem sich Castelli durch die schnellen körperbetonten Bewegungen des „Breakdance“ und durch die stakkatoartigen Rhythmen der elektronisch-futuristischen Breakdance-Musik hat inspirieren lassen. So, wie sich diese Musik aus rhythmisch vereinheitlichten klanglichen Versatzstücken zusammensetzte, und so, wie sich der Breakdance aus spielerisch mit einander kombinierten akrobatischen Übungen konstituiert, sollte sich auch das Gemälde von Luciano Castelli dem Betrachter bunt und in einem kaleidoskopischen Durcheinander präsentieren. Also auch hier dient das Zusammenfügen vormals vereinzelt gesehener Bildfiguren der Veranschaulichung eines bestimmten Inhalts: nämlich der adäquaten ikonographischen Umsetzung einer aktuellen musikalischen und tänzerischen Zeiterscheinung. In diesem Sinne erweist sich das Gemälde *Break Dance Girls* als unmittelbarer Vorläufer zu den *Revolving Paintings*, die ebenfalls einen bestimmten Sineseneindruck umzusetzen versuchen: das quirlige Treiben in den Straßen am Place Pigalle (z. B. Abb. 437-442).

Auf einigen Bildern aus der Reihe *Venise* (Abb. 851-856) oder auf den etwas später geschaffenen Darstellungen der Serie *Rudel* (Abb. 920 ff) ist die inhaltliche Funktion der Akkumulation zuvor einzeln gesehener Bildfiguren nicht ganz so offenkundig. Sie zeigen in simultaner Gleichzeitigkeit das Rollenselbstporträt des Künstlers in unterschiedlichen Körperhaltungen und in unterschiedlicher kostümischer Aufmachung, als wäre jede einzelne Figur eine eigenständige Person mit eigenen Verhaltensmustern und eigenen Intentionen. Tatsächlich aber handelt es sich bei all diesen Figuren um das Selbstporträt von Luciano Castelli, also um die Vervielfachung

fältigung des Ich des Künstlers, der unterschiedliche Facetten seiner selbst zum Ausdruck bringt: martialische Aggressionsneigungen, Narzißmus, Dominanzstreben und Herrschsucht etwa auf dem großen Gemälde *Venise by night* (Abb. 851), animalische Triebhaftigkeit beispielsweise auf dem Gemälde *The bitch and her dogs* (Abb. 852) oder Aggressionslust, Blutfraßgier und ungebremste Wildheit auf den *Rudel*-Bildern von 1987 (z. B. Abb. 921), manchmal aber auch Sanftmut und das Bedürfnis nach (narzißtischer) Zärtlichkeit (Abb. 922). Der Aspekt der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, der hier infolge der Darstellung immer wieder der selben Person stärker zum Ausdruck kommt als auf den nach unterschiedlichen Modellen gemalten *Bordell*-Bildern, wird – ganz im Sinne postmoderner Persönlichkeitstheorien³⁸⁴ – um den Aspekt der „Ungleichheit des Gleichen“ bzw. der „Andersartigkeit“ oder der „Vielgesichtigkeit“ ein und der selben Person erweitert.

Zu den vielfigurigen Bildern von Luciano Castelli zählen auch einige symbolistische Arbeiten aus der Zeit Ende der 80er/anfangs der 90er Jahre, auf denen ebenfalls die selbe Person gleich mehrfach in immer wieder anderen Körperhaltungen und in immer wieder anderen Ansichten dargestellt wird. Auf dem Gemälde *Der Tag* beispielsweise ist es die fünffach dargestellte Figur der mit hellem Inkarnat wiedergegebenen Alida, die von links nach rechts in sich steigernden und dann wieder fallenden Bewegungen den erwachenden, den hellen und den zu Ende gehenden Tag symbolisiert (Abb. 422). Auf dem Pendant zu diesem Gemälde verkörpert die selbe, jetzt dunkelhäutig wiedergegebene und ihr Gesicht in dem hoch genommenen Arm verbergende Frau den Zyklus der Nacht (Abb. 423), während sie auf dem kleinformatigen Entwurf *Vollmond* in halbkreisförmiger Anordnung den Lauf des Mondes repräsentiert (Abb. 424). Auch auf diesen Bildern erweist sich die simultane Darstellung der selben Person in verschiedenen Körperhaltungen als inhaltlich begründet, repräsentieren die Figuren in ihrer Gesamtheit doch einen in Einzelstufen aufgeteilten zyklischen Ablauf. Ähnlich verhält es sich auf den 1992 geschaffenen Aktlandschaften (z. B. Abb. 352 oder Abb. 1045 ff) und den Gemälden aus der Reihe *Der Schlaf* (z. B. Abb. 1048 f), auf denen durch die mehrfach wiederholte Figur der in unterschiedlichen Körperhaltungen schlafenden Alexandra eine alternierend sich entfaltende landschaftliche Hügelformation bzw. unterschiedliche Schlafzustände verkörpert werden.

Auf den Gemälden der Hodler-Serie von 1991 wird manchmal die Figur der Alexandra (Abb. 495), vor allem jedoch die Figur des tuchverhangenen Mannes im simultanen Nebeneinander wiederholt, wobei es manchmal zu einer intimen Berührung kommt, welche die ursprünglich vereinzelt gesehenen Bildfiguren virtuell mit einander in Kontakt bringt (Abb. 499). Dabei repräsentieren Alexandra und die tuchverhangenen Männer zwei einander entgegengesetzte Pole, die auf dem Bildgeviert antagonistisch zusammengefunden haben. Auch diese Bilder thematisieren einen prozessualen Ablauf, nämlich den des sukzessiven sich Näherns von Luciano Castelli an die von ihm verehrte und begehrte Alexandra. Allerdings wird der prozessuale Charakter dieser allmählichen Annäherung nicht auf einem einzigen Bild zusammengefaßt, sondern auf mehrere Bilder verteilt. Obschon sich in der Aneinanderreihung der einzelnen Darstellungen dieser Serie keine stringent sich entwickelnde oder gar in sich abgeschlossene Bildergeschichte ergibt, ist das Prozessuale der hier als mentale wie körperliche Annäherung geschilderten Begegnung von Luciano Castelli mit Alexandra durchaus zu erkennen: und zwar auch und gerade infolge der mehrfachen Darstellung des tuchverhangenen Mannes, der nach dem Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verschiedene Stadien seines Umherschleichens *um* und seines sukzessiven Herantretens *an* Alexandra vergegenwärtigt und diese Stadien in zeitlicher Verdichtung simultan zur Ansicht bringt.

³⁸⁴ Wolfgang Welsch, *Ich ist ein anderer. Auf dem Weg zum pluralen Subjekt?* in: Dieter Reigber (Hrsg.), *Frauen-Welten. Marketing in der postmodernen Gesellschaft – ein interdisziplinärer Forschungsansatz*, Düsseldorf 1993 (S. 282-318) sowie Heiner Kneupp et al., *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek 1999.

Verschiedene Bewußtseins- und verschiedene Körperzustände auf ein und dem selben Bildgeviert zu vereinen und diesen „multiplen Pluralismus“ als charakteristisches Merkmal für die Zeit der Postmoderne bzw. für das Wesen der postmodernen Persönlichkeit herauszustellen, ist das übergeordnete Thema der mehrfigurigen Darstellungen auf den Bildern von Luciano Castelli aus den 90er Jahren und aus der Zeit anfangs des neuen Millenniums (z. B. Abb. 271, Abb. 274 oder Abb. 1135). Die Figuren auf diesen Bildern verweigern sich einem interaktiven Miteinander und zeigen stattdessen als solitär neben, hinter oder über einander dargestellte Personen unterschiedliche Facetten des in der Gruppe vereinsamten, in dem Durcheinander einer individualitätszentrierten Gesellschaft sich verlierenden Ich (vgl. hierzu auch Abb. 443 f). Auf diesen Bildern wurde, ähnlich wie bereits auf dem Gemälde *Break Dance Girls* oder wie auf den *Revolving Paintings*, gleich gar nicht der Versuch unternommen, die aus ihren ursprünglichen szenischen Zusammenhängen herausgerissenen, dabei nicht selten aus völlig unterschiedlichen teils eigen-, teils fremdmotivischen Vorlagen entnommenen Bildfiguren in ein perspektivisch vereinheitlichtes räumliches Ganzes einzubinden. Stattdessen erscheinen sie, teilweise in gegenseitiger transparenter motivischer Überlappung und bisweilen in völlig unterschiedlichen maßstäblichen Verhältnissen wiedergegeben, nach dem Prinzip des *All-over* als modulare Versatzstücke bunt durcheinander gewürfelt auf der Bildfläche. Die späten vielfigurigen Bilder von Luciano Castelli sind Bilder einer sich auflösenden Welt, in der es die Aufgabe des Einzelnen ist, sich durch aktuelle Definitionen des Ich immer wieder aufs neue selbst zu positionieren.

5.11 Figur und Aktion – Handlungszusammenhänge und passive Repräsentation

Interessant an den Arbeiten von Luciano Castelli ist der Ausprägungsgrad des aktiven oder passiven Verhaltens der Bildfiguren, die mit ihrem Tun und Lassen die inhaltliche Eindeutigkeit der betreffenden Szene definieren und mangels weiterführender narrativer Ausführlichkeiten die erzählerische Phantasie des Betrachters bemühen. Tendenziell neigte Castelli von jeher stark dazu, die Figuren auf seinen Bildern nicht in aktive Handlungszusammenhänge einzubinden, sondern sie eher untätig vor den Augen des Betrachters erscheinen zu lassen. Dies trifft schon auf die Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern zu, auf denen die Figuren in so knappe szenische Ausschnitte eingebunden wurden, daß der Betrachter über die weiteren Zusammenhänge des betreffenden Handlungsgeschehens weitgehend im unklaren bleibt. So sieht man auf der Seite Abb. 1 im Vordergrund zwei Figuren mit wehenden Haaren auf einem schweren Motorrad vorüberziehen und man ahnt wohl, daß eine der beiden Figuren den jungen Künstler selbst darstellt, doch wer von ihnen nun tatsächlich Castelli ist, wohin die beiden so eilig fahren und was es mit dem Brunnen im Hintergrund sowie mit den Eistüten und den beiden Malerpinseln am rechten Bildrand auf sich hat, bleibt dem Betrachter weitgehend verschlossen. Erst wenn man weiß, daß dieses Blatt auf Sardinien entstanden ist, wo Castelli mit seinen Freunden ein Haus bezogen hat, welches die Clique liebevoll renovierten, ahnt man die Bedeutung der Malerpinsel und der Eistüten, die auf die tätigen Beschäftigungen der jungen Leute auf Sardinien anspielen und auf die erholsame Abkühlung, die sie sich unter der heißen Sonne des Südens bei einer Tüte Eis zu verschaffen suchten.

Etwas ausführlicher sind die Schilderungen in Abb. 3. Dort erholt sich, mit einer großen Sonnenbrille auf der Nase und ein trällerndes Kofferradio neben sich, am Strand genüßlich in der Sonne liegend Luciano Castelli von den Strapazen der Renovierungsarbeiten, mit denen die übrigen Freunde im Hintergrund noch beschäftigt sind. Weiter hinten erkennt man das Motorrad wieder, von dem eben die Rede war und mit dem die Freunde auf

Sardinien mobil gewesen sind. Über das herbeieilende Männchen am linken Bildrand haben wir bereits an früherer Stelle einige Spekulationen angestellt. Ob der langhaarige Bärtige tatsächlich ein Hühnerdieb ist, der den jungen Leuten ein willkommenes Abendessen beschert, bleibt allerdings ebenso offen wie der Grund für den Laufschrift der Figur rechts hinten, die mit ihrer Leiter über der Schulter eilig davonzurennen scheint. Sinn eines Tagebuchs ist es, ihm die privatesten Erlebnisse, Empfindungen und Geheimnisse anzuvertrauen, um diese persönlich zu verarbeiten oder auch einfach nur für sich selbst in Erinnerung zu behalten. Ein Tagebuch, geschrieben oder gemalt, ist nicht dazu gedacht, von Fremden gelesen und verstanden zu werden, sondern wird von seinem Autor alleine für sich selbst geschaffen. Im Fall der Darstellungen von Castelli sollen dem außenstehenden Betrachter die inhaltlichen Bedeutungen der Szenen aus den gemalten Tagebüchern unverständlich bleiben. Handlungszusammenhänge sind auf diesen Darstellungen zwar durchaus gegeben, können und sollen jedoch in ihren inhaltlichen Bedeutungen von einem Fremden nicht verstanden werden. So beziehen sich diese kryptisch (bzw. kryptisch gebliebenen) Handlungszusammenhänge auf konkrete realweltliche Ereignisse, ohne deren genauere Umstände näher zu erläutern (z. B. Abb. 4).

Ein solcher geheimnisvoller Bedeutungszusammenhang ist auch dem kleinen Aquarell *Göttin der Weisheit* zu eigen (Abb. 21). Die dort vor einem motivisch neutral gebliebenen, mit Bleistiftkritzeln bedeckten Hintergrund dargestellte Figurengruppe zeigt in der Mitte eine langhaarige Frau mit röhrenartigen Flügeln, an deren Enden sich eine Glühbirnenfassung befindet. Die Frau trägt eine helle Krone auf dem Kopf und ist mit einem langen blauen Gewand bekleidet, das sich in seiner unteren Hälfte zu einem ausladenden Reifrock weitert. Ihre Brüste sind entblößt. An diesen nähern sich, von der Seite kommend und von der Göttin mit ihren ausgebreiteten Armen an sich herangeführt, zwei bärtige Männer in altertümlichen Röcken. In figurentypologischer Anlehnung an die Bildsprache mittelalterlicher Darstellungen sind die in altertümliche Gewänder gekleideten Männer mit ihren dichten Bärten als Alte zu interpretieren. Die inhaltliche Bedeutung dieser Darstellung besteht darin, daß Altersweisheit eine heilige Gabe ist, die von der Göttin der Weisheit gespendet wird – soweit scheint der Inhalt dieses Bildes klar zu sein. Wem die engelhafte Frau ihre gesegnete Gabe zuteil werden läßt, ob nur einigen Ausgewählten oder allen Menschen, bleibt allerdings ebenso unklar wie die Identität der beiden Alten, die vielleicht heilige Männer sind oder Apostel, möglicherweise aber auch historische Personen aus der Luzerner Regionalgeschichte oder aber reine Phantasieprodukte des Künstlers. Die blau gewandete Göttin findet in biblischen oder apokryphen Schriften kein Vorbild, erinnert jedoch als Typus stark an mittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Mariendarstellungen und suggeriert auf diese Weise dem Betrachter trotz der modernen Glühbirnenfassungen einen traditionellen inhaltlichen Bedeutungszusammenhang.

Wiewohl der Betrachter ahnt, um welche Inhalte es auf dieser Darstellung geht, bleiben ihm die letzten Bedeutungszusammenhänge dennoch verschlossen. Das ist das Tückische an den Bildern von Luciano Castelli, die man oft vorschnell als „verstanden“ abhakt, ohne ihre letzten Geheimnisse gelüftet zu haben. Doch genau darum geht es dem Künstler auf seinen Werken: ihnen ihr Geheimnis zu bewahren. Sie sollen sich in ihrer Inhaltlichkeit eben *nicht* durch ikonographische Eindeutigkeiten bis ins letzte Detail selbst erklären, sondern dem Betrachter eigene Phantasien abringen, mit denen dieser sich die Bedeutung dieser Bilder als intellektuelle Eigenleistung selbst zusammenreimt. Keine allgemein bekannten Überlieferungen werden thematisiert, sondern eine frei erfundene, in diesem Sinne „individuelle“ Mythologie, die durch das aktive geistige Zutun des Betrachters zu erschließen ist.

Dies gilt mit einigen Ausnahmen bis auf den heutigen Tag für fast alle Darstellungen von Luciano Castelli. So erkennt man beispielsweise auf den Bildnissen von 1973 auf Anhieb den Künstler in seiner transvestitisti-

schen Aufmachung als Lucille. Zu welchem Zweck aber hat er sich mit angewinkelten Beinen als Aktfigur auf den Rücken begeben (Abb. 49)? In welchem Zusammenhang steht der kokette Gesichtsausdruck auf dem Selbstbildnis mit rotem Dreispitz (Abb. 50)? Wie begründet sich die exaltierte Pose von Lucille auf Abb. 51 oder die des jugendlichen This auf Abb. 52? Obschon dem aktiven körpersprachlichen Ausdruck dieser Bildfiguren ein ganz konkreter Anlaß zugrunde liegt, werden uns die Rahmenbedingungen der betreffenden Szene, und damit schließlich ihre letzte inhaltliche Bedeutung, nicht zur Kenntnis gebracht. Durch den Titel erfahren wir zwar den Namen dessen, der auf den Bildern dargestellt wird, doch wer die betreffende Person ist, wann, wo und warum sie sich gerade so verhält, welche Vorgeschichte ihr Verhalten hat und welche Auswirkungen, wer sonst noch, außer ihr, an der betreffenden Szene beteiligt war, erfahren wir in aller Regel nicht. Das Doppelporträt *Marina + Luciano* (Abb. 54) ist durch die natürliche Repräsentation der beiden Figuren und in der ikonographischen Anlehnung dieses Bildes an den Typus der Darstellung eines Brautpaares (Rubens) relativ leicht zu verstehen, ebenso das Selbstporträt *Lucille Strapse anziehend* (Abb. 48), auf dem wir dem jungen Künstler in seiner transvestitischen Rolle beim Ankleiden zusehen. Bei solchen Darstellungen wie *Luciano und Ueli* (Abb. 53) jedoch oder den Selbstbildnissen von 1976 (z. B. Abb. 85 ff oder Abb. 102) bleiben die näheren Umstände des Zustandekommens der betreffenden Szene weitestgehend unbekannt. Ähnliches gilt übrigens für fast alle Rollenselbstporträts von Luciano Castelli, gleich ob er sich den Blicken des Betrachters in seiner Rolle als Hund, als Indianer, als Japaner oder als Chinese präsentiert.

Je konkreter ein aktives Handlungsgeschehen dargestellt ist, desto genauer läßt sich auch die inhaltliche Bedeutung des betreffenden Bildes bestimmen. Das zeigt sich etwa an dem 1977 entstandenen Porträt *Carlo* (Abb. 108), auf dem der Junge in seiner Rolle als Rocksänger zu sehen ist. Doch selbst bei solchen vermeintlich eindeutigen Sinnzusammenhängen ist Vorsicht geboten, denn es handelt sich bei diesem Bildnis, anders als es auf den ersten Blick scheinen mag, keineswegs um ein authentisch geschautes Bühnenporträt, sondern um ein eigens für die Ausführung des gemalten Bildes aufwendig inszeniertes Rollenspiel.

Besonders schwierig zu deuten sind solche Arbeiten, auf denen die Figur zwar nicht in einen Handlungszusammenhang eingebunden ist, wohl aber ein aktives oder gar reaktives Verhalten zeigt. Insbesondere dann, wenn sich zu diesem Verhalten eine artifizielle kostümische Aufmachung gesellt, wirkt die Figur oft so, als sei sie einer ganz konkreten Situation entnommen, über deren Rahmenbedingungen wir allerdings kaum Näheres erfahren (z. B. Abb. 105 oder Abb. 110). Gerade bei solchen Bildern, die auf einen ganz bestimmten situativen Kontext zurückzugehen scheinen, wird die erzählerische Phantasie des Betrachters gefordert. Sie führen im Sinne einer projektiven Exegese nicht selten zu thematischen Apperzeptionen, die über die Persönlichkeit des Interpreten und über seine psychologische Dispositionen mehr verraten als über das Wesen der auf diesen Darstellungen gezeigten Personen. Die Deutung der Bilder von Luciano Castelli wird – bewußt oder unbewußt – zu einem Exkurs des Betrachters in die Tiefenschichten seines eigenen Ich.

Um einiges leichter tut man sich demgegenüber bei solchen Darstellungen, auf denen die Bildfigur kein aktives Verhalten zeigt und sich stattdessen bar jeglichen Handlungszusammenhangs dem Betrachter präsentiert (z. B. Abb. 114 f oder Abb. 316 ff). Zwar sind auch die auf diesen Bildern gezeigten Figuren in aller Regel nicht frei von körpersprachlichem oder mimischem Ausdruck, doch wirken sie insgesamt eher dokumentarisch und so, als sei ihr oberstes Ziel die porträtartige Erfassung der betreffenden Person. Oft verhält es sich aber auch so, daß die dargestellten Figuren ganz unmittelbar auf die Anwesenheit des Betrachters reagiert, so daß sich zwischen ihnen und dem Bildbetrachter ein Beziehungsverhältnis ergibt, aus dem sich schließlich nicht selten ein fiktionaler Dialog entspinnt (z. B. Abb. 134, Abb. 511 ff oder Abb. 592 f). Bisweilen kommt es dabei zu einer Spie-

gelung der Sichtweisen: Nicht nur der Betrachter ist es, der die Bildfigur anschaut, sondern auch die Bildfigur ist es, die aus dem Bildgeviert heraus in den Realraum des Betrachters blickt, ja ganz gezielt den Betrachter ansieht und ihn mit ihrem körpersprachlichem Ausdruck unmittelbar anzusprechen scheint (z. B. Abb. 224 f).

Insgesamt werden die Darstellungen von Luciano Castelli nicht so sehr von einem aktiven Handlungsgeschehen bestimmt, also nicht von einem konkreten Tun der Bildfiguren, wie man dies etwa aus traditionellen Historienbildern oder aus der Genremalerei kennt, sondern eher von einem körpersprachlich getragenen psychologischen Beziehungsverhältnis, das sich zwischen den Bildfiguren untereinander ergeben hat oder das die Bildfiguren zu ihrem Betrachter (und umgekehrt der Betrachter zu den Bildfiguren) entwickeln. In diesem Sinne stehen die Bilder von Luciano Castelli, die später als die Darstellungen aus den gemalten Tagebüchern entstanden sind, der Porträtmalerei oft näher als Darstellungen mit einem dezidiert erzählerischem Bedeutungszusammenhang, wenngleich es einige genrehaft anmutende (z. B. Abb. 227 f, Abb. 409 ff oder Abb. 750) oder unter dem Gesichtspunkt der individuellen Mythologien historisch bzw. historisierend erscheinende Bilder (z. B. Abb. 341, Abb. 834 ff oder Abb. 939 f), in diesem Sinne narrativ erscheinende Darstellungen innerhalb des Œuvres von Castelli durchaus gibt.

Alles in allem lassen sich hinsichtlich des Aktionsgrades der Bildfiguren die Arbeiten von Luciano Castelli in drei Gruppen unterscheiden: (1) in solche Darstellungen, auf denen die Figuren dem Betrachter passiv gegenübergestellt werden, regungslos oder mit ihren Gesten in Ruhe verharrt (z. B. Abb. 534 ff, Abb. 583 ff oder Abb. 608), (2) in solche Darstellungen, auf denen die Figuren einen engagierten, manchmal geradezu ekstatisch anmutenden körpersprachlichen Ausdruck zeigen, der zwar auf einen aktiven Handlungszusammenhang hindeutet, das Handlungsgeschehen an sich jedoch nicht näher beschreibt (z. B. Abb. 88 ff, Abb. 480 ff oder Abb. 777) oder in der ostentativen Repräsentation der Bildfigur(en) aufgehen läßt (z. B. Abb. 851 ff), und (3) in solche Darstellungen, auf denen die Bildfiguren mit aktiven Verhaltensweisen in einen deutlich erkennbaren Handlungszusammenhang eingebunden sind (z. B. Abb. 197, Abb. 859 oder Abb. 1059 ff). Während Bilder aus der zuletzt genannten Gruppe verhältnismäßig selten geschaffen wurden, halten sich Darstellungen der ersten und der zweiten Gruppe im Œuvre von Luciano Castelli mengenmäßig ziemlich die Waage – und zwar von Anfang der 70er Jahre an bis heute. Nicht das Narrative ist charakteristisch für seine Bilder (wiewohl es „narrative“ Bilder, dies sei nochmals ausdrücklich betont, im Œuvre des Künstlers durchaus gibt), sondern vor allem der aus einer bestimmten Situation zwar abgeleitete, dabei den Situationszusammenhang an sich jedoch kaum schildernde, motivisch bestenfalls andeutende, oftmals aber auch komplett aussparende psychische Zustand der Bildfiguren, deren stark vom Momentanen getragenen inneren Befindlichkeit durch ihre ikonographische Umsetzung eine über die spontane Laune des Augenblicks hinausgehende, also zeitlich überdauernde Gültigkeit verliehen wird. Nicht ein aktiver Handlungszusammenhang ist es also, der die Bildfiguren auf den Darstellungen von Luciano Castelli gemeinhin charakterisiert, sondern deren passive Repräsentation.

5.12 Bildfigur und Betrachter im Dialog

Nicht selten werden die Figuren auf den Darstellungen von Castelli so gezeigt, daß sie aus dem Bild heraus in den Raum des Betrachters (z. B. Abb. 583 ff, Abb. 777 oder Abb. 895 ff), oft sogar auf den Betrachter selbst blicken (z. B. Abb. 54, Abb. 110 ff, Abb. 511 ff oder Abb. 916 ff). Dabei kommt es zu einer nicht nur ikonographischen, sondern auch inhaltlichen Verbindung zwischen den beiden Realitätsebenen „Bildwirklichkeit“ und

„Realwirklichkeit“, die den Betrachter und seine räumliche Umgebung in das Bildgeschehen mit einbezieht oder, umgekehrt, den Bildraum in den Realraum des Betrachters hinein wirken läßt. Die Bildfigur wird zu einem virtuellen Gesprächspartner, dessen zutrauliche (z. B. Abb. 85, Abb. 114 oder Abb. 795), offenerherzige (z. B. Abb. 54, Abb. 474 ff oder Abb. 946) oder freizügige Unmittelbarkeit (z. B. Abb. 277 oder Abb. 284) ein intimes Beziehungsverhältnis zwischen sich und dem Betrachter entstehen läßt. Auf einigen Darstellungen erfolgte die Gegenüberstellung von Figur und Betrachter aber auch konfrontativ und so, daß sich der Betrachter angegriffen, bedroht oder provoziert fühlen muß (z. B. Abb. 778, Abb. 851 oder Abb. 921). Manchmal nehmen die Bildfiguren dem Betrachter gegenüber eine eher skeptische Haltung ein und beobachten ihn mit dem Ausdruck scheuer Zurückhaltung (z. B. Abb. 568 f oder Abb. 757 f) oder mit dem Ausdruck von kritischer Distanz (z. B. Abb. 115, Abb. 776 oder Abb. 896 f). Auf wieder anderen Bildern scheinen die Figuren mit dem Betrachter zu kokettieren (z. B. Abb. 257, 316 ff oder Abb. 967). Nicht selten laden sie ihn dazu ein, sich in den Bildraum hinein zu träumen und sich von ihr verführen zu lassen (z. B. Abb. 225, Abb. 277 oder Abb. 291). Hermetisch abgeschlossene Bildräume, in denen die Figuren, ohne die Anwesenheit des Betrachters zu bemerken, ausschließlich mit sich selbst beschäftigt sind (z. B. Abb. 102, Abb. 233 ff, Abb. 357 ff, Abb. 411 oder Abb. 887), sind bei Castelli zwar nicht wirklich selten, aber doch deutlich weniger häufig anzutreffen als solche Darstellungen, deren Figuren auf einen Dialog mit dem Betrachter ausgerichtet sind.

Durch den Dialog zwischen Bildfigur und Betrachter läßt der Künstler ein emotionales, dabei psychologisch durchdrungenes Beziehungsverhältnis entstehen, das von Sympathie oder Antipathie getragen sein kann, von Zuneigung oder Abneigung, von dem Gefühl, verführt oder verächtlich zurückgewiesen, möglicherweise bedroht oder vielleicht sogar physisch attackiert zu werden. Sich der Eindringlichkeit des körpersprachlichen Ausdrucks der Bildfiguren zu entziehen, scheint beinahe unmöglich. Unweigerlich wird der Betrachter dazu bewogen, ihnen gegenüber Position zu beziehen. Aus dieser Emotionalisierung des Beziehungsverhältnisses zwischen Bildfigur(en) und Betrachter resultiert nicht nur eine stärkere affektive Bindung zwischen den beiden, sondern auch eine gesteigerte Selbstwahrnehmung des Betrachters. Ihn emotional anzusprechen und das Beziehungsverhältnis zwischen ihm und den Bildfiguren zu intensivieren, sind zentrale Zielsetzungen des künstlerischen Schaffens von Luciano Castelli. Er möchte den Betrachter für sich selbst sensibilisieren und für soziale Prozesse, ihn für das Exotische, das Fremde und das Befremdliche empfänglich machen und auf diese Weise dazu beitragen, geistige Offenheit und Toleranz als festen Bestandteil einer aufgeklärten Gesellschaft zu etablieren. Es geht ihm um die spielerische bzw. schauspielerische Inszenierung seiner Selbst und seiner Bildfiguren. Zugleich geht es ihm aber auch um gesellschaftspolitische Aspekte, die sich in der grundsätzlichen Bereitschaft, in eine dialogische Wechselbeziehung zwischen Bildfigur und Betrachter zu treten, manifestieren.

5.13 Fotografie und Malerei

Nicht selten gingen den gezeichneten und gemalten Bildern von Luciano Castelli, insbesondere seinen Selbstbildnissen bzw. seinen Rollenselbstporträts, mitunter aber auch anderen figürlichen Darstellungen, fotografische Ablichtungen voraus, die der Künstler anstelle von Vorzeichnungen, Detailstudien oder Ideenskizzen zur Ausführung seiner Werke als motivische Vorlagen benutzte. Grundsätzlich sind dabei zwei Kategorien von Fotos zu unterscheiden: (1) solche, die Castelli selbst aufgenommen hat bzw. an deren Ablichtung er als Modell beteiligt gewesen ist (z. B. die Fotos von Pierre Molinier) und (2) solche, die er in Zeitschriften oder Ausstel-

lungskatalogen entdeckt und als motivische Vorlagen verwendet hat (z. B. Fotos von Helmut Newton oder Robert Mapplethorpe).

Bei den Fotos der zuletzt genannten Gruppe verhält es sich meist so, daß Castelli einzelne Figuren der betreffenden Ablichtungen aus ihrem szenischen Kontext herausgelöst und in neue motivische Zusammenhänge eingebunden hat. Dabei interessierte sich der Künstler in aller Regel nicht für die räumliche Umgebung, in der die Figuren ursprünglich zu sehen waren, sondern nur für die Figuren selbst, die er mit einem neuen Ambiente umgab. Je nach Bedarf, gab Castelli die von ihm ausgewählten Figuren entweder in der gleichen seitlichen Ausrichtung wieder, in der sie auf dem Ursprungsfoto anzutreffen waren, oder in spiegelbildlicher Seitenverkehrung. Ihre kostümische Aufmachung (bzw. ihre Nacktheit) und ihr körpersprachlicher Ausdruck behielt Castelli indes in aller Regel bei. Auch die Körperhaltungen der Figuren wurden meist unverändert übernommen, was auf den gemalten Bildern manchmal zu unmotiviert erscheinenden Konstellationen führte, die motivisch aus dem szenischen Kontext der ursprünglichen fotografischen Motivvorlagen herrühren (vgl. hierzu etwa den aufgestützten Ellbogen der links außen gezeigten Figur oder den ausgestreckten linken Arm der mittleren Figur in Abb. 967). Daß Castelli einfigurige Aufnahmen ebenfalls einfigurig umsetzte, war eher die Ausnahme. Auf dem Gemälde *Ron Smith* (Abb. 608) übernahm er dabei sogar die auf dem Ursprungsfoto gezeigte räumliche Umgebung, verfremdete sie allerdings durch farbliche Zutaten zu einem exotischen Ambiente und verkleinerte er den motivischen Ausschnitt zu einer ganz auf die Figur an sich konzentrierten Darstellung.

Auch auf den Selbstbildnissen, die nach Fotos von Pierre Molinier entstanden sind, konzentrierte sich Castelli im wesentlichen auf die Darstellung der Figur an sich (Abb. 811 ff und Abb. 818 ff). Sie wurde meist in voller Größe ins Bild gesetzt und gibt nur einen knappen Ausschnitt von der schwarzen Umrandung wieder, mit der Molinier seine Porträtaufnahmen eingefäßt hat. Der schwere Vorhang, vor dem die Figur ursprünglich zu sehen war, blieb auf den Gemälden in aller Regel motivisch ausgespart; die schwarze Randfläche wurde in organisch gewundene Pinselrhythmen aufgelöst, deren Strukturen sich zu den Bildrändern hin sukzessive verdichten. Die Figur selbst erfuhr meist keine motivische Veränderungen. Sie wurde in aller Regel in der gleichen seitlichen Entsprechung wiedergegeben, wie es die fotografische Ablichtung vorgegeben hat, jedoch dort, wo Molinier sie tricktechnisch zu einem zweifigurigen Motiv erweiterte, auf die Darstellung einer einzigen Figur zurückgeführt (Abb. 812). Die motivischen Modifikationen sind auf diesen Gemälden also relativ gering, die malerische Umsetzung hingegen trägt deutlich die Handschrift von Castelli selbst, der sich sowohl hinsichtlich des Kolorits als auch hinsichtlich der Rhythmen des Pinsels ganz seiner eigenen künstlerischen Interessen verpflichtet sah. Alles in allem sind die Molinier-Bilder nicht nur eine Hommage an Molinier, sondern zugleich auch eine Hommage des Künstlers an sich selbst, die er auf der motivischen Grundlage der Fotos von Molinier unter dem Rückgriff auf seine eigenen gestalterischen Mittel mit der Attitüde einer narzißtischen Selbstverliebtheit geschaffen hat.

Am interessantesten sind freilich jene Darstellungen, die nach der Vorlage selbst aufgenommener Fotos entstanden sind und motivisch in diesem Sinne gleich doppelt inszeniert wurden: nämlich als fotografische Selbstaufnahme zum ersten und später als bildgestalterische Umsetzung zum zweiten Mal. Zu den frühesten Bildern, die Castelli nach solchen Selbstaufnahmen ausgeführt hat, zählen die transvestitistischen Porträts und Selbstporträts von 1973. Bereits dort übte sich Castelli in einem großzügigen Umgang mit dem fotografischen Ursprungsmotiv, das er mit spielerischer Leichtigkeit seinen bildnerischen Interessen unterordnete. Die überlebensgroße Darstellung *Haarzupfer* beispielsweise (Abb. 45) verzichtet nicht nur auf die Wiedergabe des Innenraums, in dem sich die Figur ursprünglich befunden hat (Abb. 44), sondern zeigt die Figur überdies vor einem

gestalterisch unbehandelt gebliebenen weißen Hintergrund in spiegelbildlicher Seitenverkehrung und mit einer deutlichen Veränderung der kostümischen Aufmachung im Bereich der Beine: Aus dem zotteligen Wickelrock, den die Bildfigur auf dem Foto über ihren transparent schimmernden dunklen Seidenstrümpfen trägt, ist auf dem Gemälde eine eng anliegende Strumpfhose geworden, die in Höhe der Hüfte und der Oberschenkel mit einem fast durchsichtigen blauen Stoff umwickelt zu sein scheint. Das Motiv an sich des über einer Strumpfhose getragenen Wickelrocks ist zwar das gleiche geblieben, doch seine gestalterische Umsetzung verkehrt die ursprünglichen Verhältnisse der fotografischen Aufnahme beinahe ins Gegenteil: Aus den transparent schimmernden Strumpfhosen ist ein starkfarbiges deckendes Beinkleid geworden, aus dem dunklen Wickelrock ein durchsichtiger Überwurf. Auch die Seitenverhältnisse wurden in ihr Gegenteil verkehrt: Aus der im halben Profil nach rechts gewendeten Figur des Fotos ist auf dem Gemälde eine Figur im halben Profil nach links geworden. Dabei folgt die spiegelbildliche Seitenverkehrung nicht nur kompositionsästhetischen Gesichtspunkten, sondern zugleich auch wirkungspsychologischen Intentionen, denn eine der Leserichtung von links nach rechts entsprechend im halben Profil nach rechts wiedergegebene Bildfigur wird vom Betrachter als Identifikationsfigur wahrgenommen, während eine dieser Leserichtung zuwiderlaufende Figur eher konfrontativ erlebt wird. Die spiegelbildliche Seitenverkehrung der Bildfigur steht hier im Dienste der Provokation des Betrachters und hat in diesem Sinne eine inhaltliche Begründung.

Auch den übrigen Porträts von 1973 sieht man an, daß sie auf fotografische Ablichtungen zurückgehen, die als Schnapsschüsse teilweise spontan entstanden sind (z. B. Abb. 53), als gestellte Aufnahmen teilweise aber auch gezielt inszeniert wurden (z. B. Abb. 54). Diese Bilder sind unter dem Eindruck der Gemälde des Fotorealisten Franz Gertsch entstanden, mit dem Castelli damals befreundet war und der ihn mit der Methode der diaskopischen Motivübertragung vertraut gemacht hat. Allerdings interessierte sich Castelli nicht für die optischen Phänomene der augentäuschenden Oberflächengestaltung, sondern für die Motive an sich und für die gestalterische Umsetzung der transvestitistisch kostümierten und exaltiert sich gebenden Bildfigur(en), die er aus ihren ursprünglichen räumlichen Zusammenhängen herausgenommen und vor einem motivisch leer gebliebenen, gestalterisch unbehandelt belassenem weißen Hintergrund dargestellt hat. Der Blick des Betrachters sollte sich ganz auf die Figuren selbst konzentrieren und durch kein ikonographisches Beiwerk abgelenkt werden. Während es Franz Gertsch auf seinen fotorealistischen Arbeiten mehr auf die optischen Phänomene der Wahrnehmung ankam, interessierte sich Castelli auf seinen Bildern für die inhaltlichen Implikationen seiner Motive und für die Provokation des Betrachters durch die transvestitistische (Selbst-)Inszenierung (z. B. Abb. 48 ff).

Gerade in den Luzerner Jahren spielte die fotografische Ablichtung als motivische Bildvorlage für die Gemälde von Luciano Castelli eine große Rolle. Manchmal handelte es sich bei diesen Fotos um spielerisch und eher aus einer spontanen Laune des Augenblicks heraus zustande gekommene Schnapsschußaufnahmen, die der Künstler als Vorlagen für seine gezeichneten und gemalten Bilder verwendete (vgl. hierzu etwa Abb. 99 f mit Abb. 94 oder Abb. 109 mit den Gemälden Abb. 110 und Abb. 111), oft waren es aber auch mit einigem schauspielerischem Können gezielt arrangierte, als eigenständige Kunstwerke gedachte Selbstinszenierungen, die seinen Gemälden als motivische Erfindungen vorausgegangen sind (vgl. hierzu etwa Abb. 83 mit Abb. 90 ff oder Abb. 104 mit Abb. 103). Dabei ist anzumerken, daß sich Castelli während der 70er Jahre sehr intensiv mit der Fotografie beschäftigt hat und er in serieller Ausführung zahlreiche Inszenierungen seiner selbst in verschiedenen Rollen anfertigte, die als autonome Bildwerke gedacht waren und mit eigenständigen inhaltlichen Aussagen besetzt gewesen sind (z. B. Abb. 33-43, Abb. 67-69 oder Abb. 70-73). 1974 und 1975 widmete sich Castelli fast ausschließlich der Fotografie als Medium des künstlerischen Ausdrucks. Er war auf dem besten Wege, statt eines

berühmten Malers ein professioneller Fotograf zu werden. Als er sich 1976 erneut der Malerei zuwendete, tat er dies unter dem motivischen Rückgriff auf seine fotografischen Selbstinszenierungen. Durch ihre Umsetzung in den Bereich der Malerei, das ist das Entscheidende an diesen Eigenzitataten und aus diesem Grund wurden die fotografischen Selbstinszenierungen von Castelli als motivische Vorlagen gewählt, haben sie eine gestalterische und inhaltliche Fortsetzung erfahren.

Auch auf den Gemälden aus der Zeit ab 1976 konzentrierte sich Castelli ganz auf die Darstellung der Figur an sich. Motive aus dem Bereich des Hintergrunds bzw. der räumlichen Umgebung, in der sich die Figuren ursprünglich befunden haben, blieben – teilweise in Anlehnung an die fotografischen Ablichtungen – auf den gemalten und gezeichneten Bildern ausgespart (vgl. hierzu etwa Abb. 104 mit Abb. 103 oder Abb. 539 mit Abb. 540) oder wurden bestenfalls durch eine monochrome Farbfläche ersetzt (z. B. Abb. 93 f oder Abb. 110). Erst mit den Irene-Porträts von 1978 hielt der Hintergrund der fotografischen Motivvorlagen Einzug in die gemalten Bilder von Luciano Castelli (Abb. 114 f).

Trotz der Einbringung der räumlichen Umgebung verhielt sich Castelli auf seinen gemalten und gezeichneten Bildern hinsichtlich des Umgangs mit den motivischen Gegebenheiten des Ursprungsfotos ziemlich großzügig – und zwar sowohl bezüglich des Kolorits und der pinselrhythmischen Auflösung des jeweiligen Motivs (vgl. hierzu etwa Abb. 118 mit Abb. 715 und Abb. 719) als auch bezüglich der ornamentalen Stilisierung der gestalterischen Mittel (vgl. hierzu etwa Abb. 120 mit Abb. 720 ff). Aber auch der ikonographische Umgang mit dem Bildmotiv an sich gestaltete sich bisweilen recht spielerisch. So kombinierte Castelli beispielsweise auf der rechten Hälfte des mit Salomé ausgeführten Gemeinschaftsbildes *Seiltänzer* zwei unabhängig von einander gesehene Einzelmotive zu einem zweifigurigen Miteinander, das nach dem Prinzip der akkumulierten Simultaneität in ein räumlich und maßstäblich vereinheitlichtes Ganzes eingebunden wurde (vgl. hierzu etwa Abb. 123 f mit Abb. 133). Bei solchen synthetisch zusammengesetzten Darstellungen, zu denen unter arbeitsmethodischen Gesichtspunkten auch das oben bereits erwähnte Gemälde *Bordell I* (Abb. 967) und andere nach fotografischen Fremdvorlagen geschaffene Bilder gehören, haben die Ablichtungen, die als motivische Vorlagen verwendet wurden, eine andere Funktion als die ursprünglich als eigenständige Kunstwerke geschaffenen fotografischen Selbstinszenierungen: Sie wurden eigens zu dem Zweck angefertigt (bzw. bei fotografischen Fremdvorlagen ausgewählt), um als motivische Vorlagen für die anschließend ausgeführten Gemälde zu dienen. Bei diesen Fotos handelt es sich jetzt tatsächlich um einen Ersatz für Skizzen, Studien oder Vorzeichnungen.

Daß sich Castelli (bzw. Castelli und Salomé) fotografischer Ablichtungen als motivische Vorlagen bediente(n), hatte ganz pragmatische Gründe. Statt nach einem lebenden Modell zu arbeiten, das in der gewünschten Pose so lange verharren muß, bis es der Künstler auf der Bildfläche mit allen notwendigen anatomischen und physiognomischen Details festgehalten hat, arbeitete Castelli lieber mit der Kamera, die das Modell (bzw. ihn selbst) aus seinen natürlichen Bewegungen heraus erfassen konnte, ohne daß seine Posen künstlich eingenommen oder verkrampft und eingefroren wirken würden. Die aus dem wirklichen Leben entnommene natürliche Ungezwungenheit der Körperhaltungen, der Gesten, der Mienen und der Posen, die spontane Lockerheit, die Castelli seinen Bildfiguren abverlangte, ließ sich durch langwieriges Modellsitzen kaum bewerkstelligen. Dies gilt für das Selbstporträt, das bestenfalls durch entsprechende Spiegelarbeit zu studieren wäre, in noch stärkerem Maße als für die Darstellung anderer Personen. So stand für Castelli außer Frage, daß er statt nach dem lebenden Modell bzw. statt nach dem eigenen Spiegelbild nach fotografischen Motivvorlagen arbeiten würde, die seinem Streben nach spontanem, natürlichem und ungekünsteltem körpersprachlichem Ausdruck der Bildfiguren am ehesten gerecht werden. So arbeitete Castelli bis Ende der 70er Jahre nach zwei Arten von eigenhändig angefer-

tigten fotografischen Bildvorlagen: nach ursprünglich als autonome Kunstwerke ausgeführten Fotos, die er als Selbstinszenierung im Rollenspiel per Fernauslöser von sich aufgenommen hat, und nach eigens zum Zweck der Anfertigung geeigneten motivischen Vorlagenmaterials erstellter Ablichtungen, die ihn in die Lage versetzten, das Modell (bzw. sich selbst) in natürlichen Posen zu porträtieren.

1980 kam zu diesen zwei Kategorien der fotografischen Bildvorlagen eine dritte hinzu: die der schnappschußartig angefertigten Fremdaufnahme. Die Rede ist von solchen Ablichtungen, die von fremder Hand vor, während oder nach den Konzertauftritten der *Geilen Tiere* aufgenommen worden sind (Abb. 594 ff und Abb. 730-735) und die von Castelli dazu benutzt wurden, nach ihnen als motivische Vorlagen einige entsprechende Musiker- oder Gruppenporträts auszuführen (z. B. Abb. 592 f und Abb. 724 ff). Gleichwohl blieb die mit schauspielerischem Können im Rollenspiel ausgeführte, unter formal-gestalterischen wie unter inhaltlichen Gesichtspunkten als eigenständige Kunstwerke geschaffene fotografische Selbstaufnahme allerdings auch anfangs der 80er Jahre diejenige Gattung, die Castelli, sofern er nach fotografischen Ablichtungen als motivische Bildvorlagen arbeitete, am häufigsten verwendete (vgl. hierzu etwa Abb. 742 mit Abb. 745 ff oder Abb. 751 mit Abb. 750).

Bei den anfangs der 80er Jahre nach fotografischen Motivvorlagen geschaffenen Darstellungen handelt es sich beinahe ausschließlich um Rollenselbstporträts, wobei auffällt, daß der Aufwand, den Castelli zur fotografischen Inszenierung der Szenen jeweils betrieben hat, jetzt immer größer geworden ist – und zwar sowohl was die kostümische und schminktechnische Aufmachung der Figur an sich angeht als auch im Hinblick auf die gestalterische Behandlung ihrer räumlichen Umgebung, die jetzt immer öfter aufwendig dekoriert und nicht selten wie bei einer professionellen Theaterinszenierung mit einer an die Atelierwand gemalten, auf die inhaltliche Aussage des Fotos abgestimmten Scheinkulisse ausgestattet wurde. Obschon es auf den gemalten Bildern im Vergleich zur fotografischen Vorlage nicht selten zu einer gestalterischen Vereinheitlichung von Figur und räumlicher Umgebung gekommen ist, also zu einer virtuellen Verschmelzung der Realitätsebenen „Bildfigur“ und „gemalte Kulisse“ (vgl. hierzu etwa Abb. 168 mit Abb. 765 ff oder Abb. 754 mit Abb. 760), wirkt die gestalterische Behandlung des Hintergrunds auf den gemalten Bildern doch oft nur wenig tiefenräumlich und flach (vgl. hierzu auch Abb. 782 mit Abb. 775). Die Gemälde sollten keineswegs den Eindruck erwecken, als seien sie mit ihren Motiven realweltlich geschauten Begebenheiten abgerungen. Vielmehr sollten sie dem Betrachter als theaterhafte Inszenierungen, nämlich als bildlich festgehaltene Rollenspiele, kenntlich bleiben. Selbst dann, wenn Castelli seine fotografische Ablichtungen unter dem Einsatz tricktechnischer Effekte angefertigt hat – etwa mit Hilfe der Technik der Doppelbelichtung – und er die nach diesen Aufnahmen als motivische Vorlagen geschaffenen Gemälde so gestaltete, daß alle dort gezeigten Bildgegenstände mit der gleichen physischen Präsenz zu sehen sind, wirken diese Darstellungen doch stets wie vor einer kulissenhinterfangenen Bühne inszeniert (vgl. auch hierzu etwa Abb. 742 mit Abb. 745 ff). Sie sollen, inhaltlich mit Fragestellungen der multiplen Identität der Bildfigur bzw. mit ihrem habituellen Changieren zwischen dem „wahren Ich“ und dem „gespielten Ich“ (nicht selten auch dem „bewußten Ich“ und dem „unbewußten Ich“) befaßt, dem Betrachter als schauspielerisch aufgeführte Rollenspiele kenntlich bleiben und geben sich keine Mühe, den Charakter des Artifizialen und die künstliche Atmosphäre dieser schauspielerisch erfolgten (Selbst-)Inszenierungen zu kaschieren.

Was die Details gerade der Darstellungen aus der Zeit anfangs der 80er Jahre angeht, blieb Castelli oft überraschend nahe an den motivischen Vorgaben der jeweils als Bildvorlagen benutzten Fotos (vgl. hierzu etwa das Streifenmuster auf den nackten Körpern von Salomé und Luciano in ihrer Rolle als Zebras auf dem Foto Abb. 159 und den Gemälden Abb. 787 f oder die Schattenlinien über der Büste von Luciano auf dem Foto Abb.

756 und deren gestalterische Entsprechungen auf der monumentalen Pinselzeichnung Abb. 757). Bezüglich des gewählten Ausschnitts hingegen war Castelli nach wie vor flexibel, wobei er nicht selten dazu neigte, die motivisch weiter gefaßte Szene der fotografischen Vorlage auf die Darstellung der Bildfigur(en) an sich zu reduzieren (vgl. hierzu erneut Abb. 168 mit Abb. 765 ff) oder auch die Figuren selbst in einem gegenüber der fotografischen Bildvorlage verengten motivischen Ausschnitt wiederzugeben (vgl. hierzu etwa Abb. 754 mit Abb. 760, Abb. 756 mit Abb. 757 oder Abb. 159 mit Abb. 787 f). Was es auf den nach eigenhändig angefertigten fotografischen Bildvorlagen geschaffenen Darstellungen hingegen grundsätzlich nicht gab, sind spiegelbildliche Seitenverkehrungen der betreffenden Figuren. Solche Seitenverkehrungen würden die Wiedererkennbarkeit der Bildfiguren zwar nur geringfügig beeinträchtigen, doch dem Bemühen des Künstlers um eine porträtgenaue Erfassung zuwiderlaufen.

Auch die synthetisch zu einem mehrfigurigen Ganzen zusammengesetzte Darstellung ursprünglich vereinzelt gesehener oder aus ihrem originären szenischen Kontext herausgerissener Bildfiguren blieb auf solchen Darstellungen, die Castelli nach eigenhändig angefertigten Fotos ausführte, zunächst eine auf die Zusammenarbeit mit Salomé beschränkte Ausnahme (z. B. Abb. 133 oder Abb. 160). Lediglich auf einigen nach fotografischen Fremdvorlagen entstandenen Darstellungen (z. B. Abb. 967) sowie auf den zusammen mit Rainer Fetting geschaffenen Gemeinschaftsbildern (z. B. Abb. 174 f oder Abb. 191) gelangte dieses Prinzip öfters zur Anwendung. Dort wurden die Figuren der fotografischen Motivvorlagen oft ungeachtet ihrer ursprünglichen szenischen Erscheinungszusammenhänge als reine Modellfiguren benutzt, nach denen als körperbauliche und physiognomische Muster Castelli seine Bilder angefertigt hat.

Erst auf dem 1982 geschaffenen Selbstbildnis *Indianer 4* (Abb. 798) kombinierte Castelli einige ursprünglich vereinzelt gesehene Selbstaufnahmen zu einem mehrteiligen Ganzen, wobei er die vier Büsten vor einem räumlich und gestalterisch vereinheitlichten Hintergrund darstellte. Eine ähnliche, allerdings mehr figurentypologisch denn tatsächlich porträtartige Auffassung entwickelte der Künstler im Zusammenhang mit den Bildern aus der Serie *Venise* (Abb. 846-861), die nach der motivischen Vorlage von entsprechend per Fernauslöser aufgenommenen Selbstfotografien ausgeführt wurden (Abb. 838-845). Auf diesen Gemälden geht es, wiewohl in den Handlungsfiguren unschwer die Selbstbildnisse von Luciano Castelli zu erkennen sind, nicht so sehr um die porträtgenaue Erfassung des Modells an sich, sondern mehr um die gestalterische Umsetzung des körpersprachlichen Ausdrucks ihres im Rollenspiel übernommenen martialischen bzw. animalischen Wesens. Nicht die Individualität der Bildfiguren steht auf diesen Darstellungen inhaltlich im Vordergrund, sondern – ähnlich wie bei solchen Bildern, die nach fotografischen Fremdvorlagen geschaffen wurden – ihr körpersprachlicher Typus. Dieser inhaltliche Paradigmenwechsel im Zusammenhang mit solchen Arbeiten, die nach eigenhändig angefertigten, dabei die eigene Figur wiedergebenden Fotografien geschaffen wurden, gestattete es Luciano Castelli, die als Modell herangezogenen fotografischen Ablichtungen nach Belieben mit einander zu kombinieren: die auf ihnen dargestellten Figuren aus ihrer ursprünglichen räumlichen Umgebung herauszureißen, sie seitenentsprechend oder in spiegelbildlicher Seitenverkehrung wiederzugeben, sie gegenseitig sich motivisch überschneiden zu lassen und in einem motivisch (oder zumindest gestalterisch) vereinheitlichten Bildraum virtuell mit einander zu kombinieren. Nach dem gleichen Prinzip verfuhr Castelli noch Jahre später, als er beispielsweise auf seinen *Rudel*-Bildern von 1987 das Porträt seiner selbst im Rollenspiel als Hund nach dem Vorbild einiger bereits anfangs der 80er Jahre aufgenommener Fotos aus seinem ursprünglichen szenischen Kontext herausgelöst und zu neuen mehrfigurigen Konstellationen zusammengefügt hat (vgl. hierzu etwa Abb. 919 mit Abb. 920).

Stark individuumszentriert nehmen sich die *Mozart*-Bilder von 1985 aus (Abb. 865 ff) sowie die japanischen und chinesischen Selbstporträts von 1986 (z. B. Abb. 895 ff und Abb. 907 ff), die motivisch auf einige aufwendig inszenierte Selbstfotografien zurückgehen, welche ihrerseits in einem detailfreudig dekorierten Ambiente und mit üppiger kostümischer bzw. schminktechnischer Aufmachung der Bildfigur wieder als eigenständige künstlerische Bilder geschaffen wurden (Abb. 862-864 und Abb. 898-904). Diese Darstellungen haben zwar ebenfalls das Thema der multiplen Persönlichkeit und ihre exotische Erscheinung zum Inhalt, konzentrieren sich dabei jedoch – obschon (oder vielleicht gerade weil) es sich bei ihnen zugleich um Metaphern für das Wesen des Künstlers und für das Prinzip des Künstlerischen handelt – deutlich stärker als die sonst während der 80er Jahre geschaffenen Selbstbildnisse auf das „wahre Ich“ des Künstlers bzw. auf seine tatsächliche innere Gestimmtheit. Damit sind sie inhaltlich den Aquarellen von 1976 vergleichbar (z. B. Abb. 84 oder Abb. 85 ff), so daß es sicher kein Zufall ist, daß sie sich wie diese motivisch ganz auf die Darstellung des Gesichts und seines mimischen Ausdrucks konzentrieren. Auch auf diesen Selbstporträts, jetzt stets einfigurig wiedergegeben, allerdings mitunter gegenüber den fotografischen Vorlagen in verengtem Bildausschnitt und bisweilen in spiegelbildlicher Seitenverkehrung, mühte sich Castelli um eine detailgenaue Erfassung des Bildgegenstands – insbesondere was die gestalterische Behandlung des Hintergrunds angeht, der infolge des knappen motivischen Ausschnitts nicht selten wie eine abstrakte Komposition erscheint, tatsächlich jedoch die motivischen Verhältnisse des Hintergrunds ziemlich exakt wiedergibt (vgl. hierzu etwa Abb. 907 mit Abb. 902). Erst auf den anfangs der 90er Jahre erneut nach den Selbstfotografien von 1986 geschaffenen Bildern (z. B. nach dem Foto Abb. 898) löste sich Castelli von der detailgenauen Darstellung des Hintergrunds und zeigte er die Büste seiner Selbst in japanischer Aufmachung vor motivisch neutralem (etwa Abb. 913) oder gestalterisch wieder ausgespart gebliebenem Hintergrund (z. B. Abb. 918). Die fotografischen Bildvorlagen dienten hier als motivische Grundlage für eine porträtgenaue Erfassung der charakteristischen Erscheinungsmerkmale des Gesichts und seiner auf Anrieb wiedererkennbaren gestalterischen Behandlung. Ganz ähnlich verhält es sich bei einigen Büstenporträts von Carlo und von Alexandra aus den frühen 90er Jahren, die ebenfalls nach zuvor angefertigten Fotos geschaffen wurden, dabei das porträtgenau wiedergegebene Antlitz allerdings in einer Art ikonographischer Verfremdung mit abstrakten Formen hinterfangen (z. B. Abb. 511 ff oder Abb. 567 ff). Auch hier ersetzen die Fotos mit dem ungezwungenen und natürlichen mimischen Ausdruck der darauf gezeigten Personen das lebende Modell. Dabei ermöglichten die fotografischen Ablichtungen dem Künstler, das Motiv in aller Ruhe zu studieren und in seiner bildnerischen Umsetzung dennoch real und wie spontan aus dem Leben gegriffen erscheinen zu lassen.

Auch was die Selbstporträts des Künstlers aus den 90er Jahren betrifft, griff Castelli als motivische Vorlagen oft auf fotografische Selbstaufnahmen zurück, die er allerdings nicht neu von sich anfertigte, sondern die bereits während der 70er Jahre entstanden sind und jetzt mit neuen gestalterischen Mitteln in den Bereich der Malerei übertragen wurden (vgl. hierzu etwa Abb. 274, Abb. 959 ff oder Abb. 965 f). In diesem Fall dienten die fotografischen Motivvorlagen als Erinnerungsstützen, das Antlitz aus vergangenen Tagen in jugendlicher Frische wiederzugeben und so, wie es gute zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre zuvor ausgesehen hat. Die fotografischen Bildvorlagen sind wie Modellaufnahmen verwendet worden, die es dem Künstler erlaubten, das eigene Antlitz aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüber zu holen. Dabei kam es erneut zu einer Konzentration des motivischen Ausschnitts auf den Bereich des Gesichts, bestenfalls der Büste. Ganzfigurige Darstellungen sollten im Zusammenhang mit der Verwendung selbst aufgenommener fotografischer Motivvorlagen während der 90er Jahre und schließlich bis heute allerdings nicht mehr entstehen.

Nicht nur die Tatsache der Verwendung fotografischen Ausgangsmaterials als motivische Bildvorlagen überhaupt, auch die Art und Weise, wie Castelli die fotografischen Ablichtungen auf seine oft großformatigen Bildflächen übertragen hat, ist durchaus bemerkenswert. Anfangs bediente sich der Künstler dabei der aus der Kunst des Fotorealismus bekannt gewordenen Technik der diaskopischen Motivübertragung, die darin besteht, daß das fotografisch abgelichtete Ursprungsmotiv mit einem Diaprojektor oder einem Episkop auf den Malgrund projiziert und dort in akribischer Feinarbeit ohne Vorzeichnung mit Farbe und Pinsel auf die Bildfläche übertragen wird. Castelli hatte diese Methode bei Franz Gertsch kennen gelernt, wendete sie allerdings nicht in der gleichen feinpinslerischen Malweise an, in der sie von diesem zum Einsatz gebracht wurde, sondern in deutlich vergrößerter Art, die sowohl von den Pinselbewegungen her als auch hinsichtlich des Kolorits eine gewisse Tendenz zur gestalterischen Vereinfachung erkennen läßt. Auch was die Wahl des Motivs angeht, übte sich Castelli anders, als es durch den Fotorealismus vorgegeben war, in einer selektiven, nämlich alleine auf die Abbildung der Figur an sich konzentrierten Darstellung, welche die auf dem Foto gezeigte räumliche Umgebung bzw. den szenischen Kontext, in dem sich die Figur während ihrer fotografischen Ablichtung ursprünglich befunden hat, motivisch ausspart oder umgestaltet. So zeigt sich, daß Castelli die fotorealistische Methode der diaskopischen Motivübertragung nicht blindlings übernommen, sondern zu einer eigenen gestalterischen Ausdrucksform weiterentwickelt hat.

Daß die frühesten nach fotografischen Bildvorlagen geschaffenen Darstellungen auf dem Weg der diaskopischen Motivübertragung auf die Bildfläche gebracht wurden, zeigt sich unter anderem daran, daß sie gänzlich ohne Vorzeichnung ausgekommen sind – und dies in der Technik der Aquarellmalerei, die keine Korrekturen zuläßt und das figürliche Motiv trotzdem porträtgenau und mit treffsicherer Modellierung des Oberflächenreliefs bzw. mit wirklichkeitsgetreu wiedergegebenen Licht-Schatten-Verhältnissen abbildet (z. B. Abb. 48-56). Die diaskopischen Motivübertragung behielt Castelli bis 1976 bei (Abb. 85-97), wechselte dann allerdings zur Methode der Rasterung, bei der die motivische Vorlage mit einem quadratisch gegliederten Koordinatensystem überzogen wurde, welches dem Künstler ermöglichte, die Umrißformen entsprechend der motivischen Gegebenheiten auf die Bildfläche zu übertragen. Dieser Methodenwechsel zeichnet sich durch eine gestalterische Betonung der Konturen ab (z. B. Abb. 102 f und Abb. 110), denn diese Vorgehensweise definiert, anders als die Methode der diaskopischen Motivübertragung, den Bildgegenstand weniger über dessen Oberflächen als vielmehr über den charakteristischen Verlauf seiner Umrißformen. Selbst wenn Castelli jetzt, was allerdings nur noch selten geschah, noch einmal auf die Methode der diaskopischen Motivübertragung zurückgegriffen hat, definierte er die Bildfigur aus seinen Erfahrungen mit der Rasterung heraus ebenfalls zugleich über ihre Oberfläche und über ihre Konturen, die als Umrißlinienzeichnung manchmal mit dem Pinsel, manchmal mit Ölkreiden auf die Bildfläche übertragen wurden (z. B. Abb. 114 ff).

Was die gestalterische Umsetzung des fotografischen Ursprungsmotivs angeht, wurde Castelli im Lauf der Zeit immer sicherer, so daß er sich bald nur noch auf die Übertragung der Umrisse der Figuren konzentrierte, die gestalterische Behandlung ihrer Binnenbereiche und des Hintergrunds hingegen zunehmend unabhängig von den Vorgaben der fotografischen Bildvorlagen ausführen konnte (z. B. Abb. 715, Abb. 720 ff oder Abb. 776 ff). Bald gelang es ihm sogar, die Motive frei und ohne Zuhilfenahme eines Rasters auf die Bildfläche zu übertragen. Man erkennt dies an den schwungvoll ausgeführten Konturlinien, die sich von dem Diktat der Umrisse der fotografischen Motivvorlagen befreit und ein gestalterisches Eigenleben zu führen begonnen haben (z. B. Abb. 846-850). Von nun an übte sich Castelli in beiden Vorgehensweisen: in jener der Übertragung des Bildmotivs nach einem Raster ebenso wie in jener der freien motivischen Umsetzung, je nachdem, wie strikt er sich an die spezifischen

körperbaulichen Gegebenheiten oder an die charakteristische Physiognomie der Bildfigur(en) halten wollte. Bei den stark auf die individuellen Erscheinungsformen des Gesichts ausgerichteten Porträtdarstellungen war das Rasterverfahren eine willkommene Methode, die physiognomischen Merkmale der betreffenden Person porträtgenau wiederzugeben (z. B. Abb. 758 ff, Abb. 896 f oder Abb. 916 ff). Bei stärker auf die motivische Gesamtwirkung ausgerichteten Darstellungen indes konnte Castelli, inzwischen in der gestalterischen Umsetzung der menschlichen Figur bestens geübt, auf dieses Hilfsmittel zugunsten einer Steigerung des expressiven Ausdrucks der gestalterischen Mittel bequem verzichten (z. B. Abb. 796 ff, Abb. 895 oder Abb. 920).

Das Arbeiten nach fotografischen Bildvorlagen, das sich ikonographisch ausschließlich auf figürliche Motive bezieht, ermöglichte Castelli grundsätzlich einen entspannten natürlichen körpersprachlichen Ausdruck der Figuren. Selbst wenn die szenischen Zusammenhänge der fotografischen Ursprungsmotive durch aufwendige Inszenierungen und Rollenspiele alles andere als alltäglich wirken, ergab sich infolge der schnappschußartigen Augenblicklichkeit der fotografischen Motivvorlagen auch auf den gemalten und gezeichneten Bildern eine spontane, ungekünstelte und natürliche Atmosphäre. Die Personen konnten nach den fotografischen Motivvorlagen porträtgenau erfaßt und dennoch variabel in verschiedene szenische Zusammenhänge eingebunden werden. Die Wahl des figürlichen Ausschnitts sowie die kompositorischen und wirkungspsychologischen Effekte der seitlichen Entsprechung der Bildfiguren oder aber ihrer spiegelbildlichen Seitenverkehrung ließen sich auf den fotografischen Motivvorlagen leicht überprüfen und nach reiflichen Überlegungen unter der Zuhilfenahme eines Rasters oder auf dem Weg der diaskopischen Motivübertragung bequem auf die Bildfläche transferieren. So stellt das Arbeiten nach fotografischen Motivvorlagen eine deutliche Arbeitserleichterung dar, die überdies sowohl hinsichtlich des kompositorischen Aufbaus der jeweiligen Darstellungen als auch hinsichtlich der porträtgenauen Erfassung der Bildfigur bzw. der treffsicheren Wiedergabe ihrer körperbaulichen Dispositionen und ihres körpersprachlichen Ausdrucks zu optimalen Ergebnissen führt.

Zugleich blieb das Arbeiten nach fotografischen Motivvorlagen auch auf die Bildästhetik an sich und auf die spezifische Auffassung des Figürlichen nicht ohne Auswirkung. So sieht man einigen Darstellungen von Castelli an, daß sie nach Fotos entstanden sind, auf denen ein nahsichtig aufgenommenes Motiv unter der Verwendung solcher die Bildmitte optisch hervorhebender Weitwinkelobjektive abgelichtet wurde (vgl. hierzu etwa die im Bereich der Nase optisch vergrößerte zweite Büste von links auf dem Gemälde Abb. 798 oder die charakteristische „Fotoperspektive“ mit den stürzenden Linien im Hintergrund und dem Blow-up des Gesichts auf dem Gemälde Abb. 895). Anders allerdings, als es ein Künstler täte, der die Verwendung fotografischer Vorlagenmaterials zu leugnen versucht, machte Castelli keine Anstalten, derlei charakteristische fotoästhetische Begleiterscheinungen durch gestalterische Veränderungen des Ursprungsmotivs zu korrigieren. Im Gegenteil wählte er als motivische Bildvorlagen oft gerade solche Ablichtungen, deren spezifische optische Effekte nur fotografisch zu erzeugen waren und als künstlerisches Ausdrucksmittel in den Bereich der Malerei übertragen werden konnten (vgl. hierzu etwa die erst durch lange Belichtungszeiten bei gleichzeitiger Bewegung der Bildfigur möglich gewordenen Verzerrungen des Motivs auf dem Foto Abb. 83 mit dessen gestalterischen Umsetzung auf den Aquarellen Abb. 90 ff oder das charakteristische Blow-up auf dem Foto Abb. 756 mit der „unnatürlich“ vergrößerten Hand auf dem psychedelisch verfremdet wirkenden Selbstbildnis Abb. 757). Auch bestimmte motivästhetische Gegebenheiten – etwa die an Paßbildaufnahmen erinnernde Frontalität bei einigen Irene-Porträts von 1978 (Abb. 114 f), die bühnenlichtartigen Schlagschatten bzw. die ausgesprochen hellen Lichtreflexe, die manchmal wie durch ein scharfes Blitzlicht zustande gekommen zu sein scheinen (vgl. hierzu beispielsweise Abb. 94, Abb. 757 oder Abb. 760), oder auch die überwiegend aus dem Bereich der privaten Schnappschußfoto-

grafie bekannt gewordene „spontane Gestelltheit“ der mitten aus dem Leben genommenen Gruppenbilder der *Geilen Tiere* (Abb. 592 f), deren Changieren zwischen spontaner Repräsentation und augenblicklicher Überraschtheit es in der Ikonographie der bildenden Kunst bis dahin nur selten gegeben hat – wurden durch die Verwendung entsprechenden Vorlagenmaterials in den Bereich der Malerei übertragen.

So nutzte Castelli das Prinzip der motivischen Übertragung fotografischer Bildvorlagen in den Bereich der Malerei bzw. das Prinzip der gestalterischen Umsetzung der charakteristischen ikonographischen Erscheinungsmerkmale fotografischer Bildvorlagen dazu, eine neue Bildästhetik zu entwickeln, die sich äquivalent zur ungekünstelten (bzw. ungekünstelt wirkenden) spontanen Bildästhetik des postmodernen Alltags verhält, welche ihrerseits seit Beginn der 80er Jahre in einer multimedialen Bilderflut zunehmend über uns gekommen ist. Sich zur Ausführung figürlicher Motive fotografischer Bildvorlagen zu bedienen, hat also nicht nur im Arbeitsmethodischen liegende pragmatische Gründe, sondern folgt zugleich der grundsätzlichen, inhaltlich übergeordneten Funktion von bildender Kunst als „Spiegel der Zeit“. Gerade unter diesem Aspekt der Repräsentation des Zeitgeistes sind die Darstellungen von Luciano Castelli zu sehen und gerade unter diesem Aspekt stehen insbesondere diejenigen Bilder, die Castelli mit all den eben zusammengefaßten bildästhetischen Merkmalen unter der Verwendung fotografischen Vorlagenmaterials geschaffen hat.

5.14 Gradwanderungen zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion

Von jeher waren die Bilder von Luciano Castelli gestalterisch durch eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion charakterisiert, die sich, ohne daß sich hierin eine kontinuierliche Entwicklung abzeichnen würde, in unterschiedlichen Ausprägungsgraden bald mehr der einen, bald mehr der anderen Seite zuneigt. Der blanke Naturalismus war Castelli ebenso fremd wie die Erscheinungsformen der reinen Abstraktion. So sind seine Darstellungen motivisch zwar stets gegenständlich gebunden, doch wird diese Gegenständlichkeit immer in abstrakte oder semi-abstrakte Erscheinungsformen aufgelöst – sei es ikonographisch, etwa durch die motivische Isolierung der Bildfigur(en) bzw. durch deren Einbindung in einen fiktiven, virtuellen oder irrealen (surrealen) szenischen Kontext, oder sei es formal gestalterisch, etwa durch die expressive Verfremdung der Formen und/oder Farben des Bildgegenstands bzw. durch dessen strukturelle Auflösung in einen pinselzeichnerisch getragenen oder formfarblich zerlegten Rhythmus. Andererseits erweisen sich auf den ersten Blick völlig abstrakt erscheinende Bilder bei genauerem Hinsehen als gegenständlich begründet und bisweilen stark stilisierte gestalterische Umsetzungen der sichtbaren Wirklichkeit, die sich manchmal aus freilandschaftlichen, meist aber aus figürlichen Motiven konstituiert.

Diese Tendenz zur gestalterischen Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion zeichnet sich bereits auf den Darstellungen der gemalten Tagebücher ab, auf denen die figürlichen Motive hauptsächlich durch eine naive Stilisierung der Umrißlinien definiert wurden (z. B. Abb. 4), auf denen ornamental angeordnete Farbflächengebilde zu sehen sind (z. B. Abb. 3 unten) oder auf denen vereinzelt gesehene Gegenstände vor motivisch neutral gebliebenem Hintergrund in einem kaleidoskopischen Durcheinander bunt mit einander vermischt wurden (z. B. Abb. 5). Aber auch die Chiloumzeichnungen von 1972 zeigen solch eine Zwischenposition zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion – und zwar sowohl was die stilisierte gestalterische Behandlung der Motive angeht als auch hinsichtlich ihres teils skulpturalen, teils funktionalen Sinnzusammenhangs (Abb. 17 ff). Weitere gegenständliche Darstellungen von 1972 wurden in abstrakte Farbflächen aufgelöst, die sich malerisch

verselbständigt und gestalterisch ein Eigenleben zu führen begonnen haben, das dem Bildgegenstand lediglich durch einige Binnen- oder Umrißlinien seine ursprüngliche dingliche Bedeutung zurückgibt (Abb. 22).

Die von der Malerei des Fotorealismus beeinflussten Figuren auf den Aquarellen von 1973 zeigen einen ziemlich hohen Ausprägungsgrad des Gegenständlichen, den man zumindest auf den reiferen Arbeiten beinahe schon als naturalistisch bezeichnen könnte (Abb. 48 ff). Dadurch jedoch, daß die dort gezeigten Bildfiguren aus ihrem ursprünglichen szenischen Kontext herausgelöst und vor motivisch unbesetzt bzw. gestalterisch ausgespart gebliebenem Hintergrund dargestellt wurden sowie dadurch, daß das figürliche Motiv am unteren Bildrand in seiner gestalterischen Behandlung nach dem Prinzip des *Non finito* nicht zu Ende gebracht wurde (Abb. 52 ff), dadurch ferner, daß einige Bereiche dieser Darstellungen, insbesondere die Kleidungsstücke der auf diesen Bildern gezeigten Figuren, durch die Verwendung von Blattgold, farbigen Metallfolien oder Glimmerfarben stark ins Flächenhafte überspielen (z. B. Abb. 50 oder Abb. 52 ff), fließen auch in diese Bilder abstrakte Gestaltungselemente ein, welche die beinahe naturalistische Gesamtwirkung der figürlichen Motive gestalterisch deutlich relativieren.

Die Aquarelle von 1976 weisen nicht nur koloristisch einige von den natürlichen Gegebenheiten des figürlichen Motivs abweichende gestalterische Verfremdungen auf, sondern auch und gerade hinsichtlich der physischen Greifbarkeit der Bildfiguren, die sich, wie durch einen dunstigen Nebelschleier gesehen, in einer diffusen Farbigkeit verlieren (Abb. 85 ff). Hinzu kommen auf einigen Bildern perspektivische Verzerrungen, die auf die spezifische Optik des Weitwinkelobjektivs zurückzuführen sind, das zur Anfertigung der fotografischen Motivvorlagen der betreffenden Bilder verwendet wurde (z. B. Abb. 87 oder Abb. 90 ff). Auch der allmähliche Übergang zur gestisch bewegten Pinselführung sowie das bisweilen zum Einsatz gelangte Prinzip des *Non finito* stellen gestalterische Verfremdungen des Gegenständlichen dar, die in das von der naturalistischen Beschreibung des Bildgegenstands befreite, als eigenständiger Ausdruckswert sich entfaltende Gestalterische überspielt (Abb. 90 ff).

Ab um 1977/78 setzte bei Castelli eine zunehmende gestische Befreiung des Duktus ein, der sich von der deskriptiven, also den Bildgegenstand beschreibenden Abbildungsfunktion mehr und mehr gelöst und ganz so, wie es sich auf einigen Aquarellen von 1976 bereits vorbereitete, ein rhythmisches Eigenleben zu führen begonnen hat (z. B. Abb. 107 f oder Abb. 114 ff). Auf den großformatigen Gemälden von 1979 wurde diese bewegungsrhythmische Befreiung der Pinselführung manchmal so weit vorangetrieben, daß sich die aus der Nähe abstrakt aufgelösten Pinselzüge, Farbspritzer und mit expressiver Kraft auf die Bildfläche geklatschten Eruptionen in ihrer strukturellen Aufgelöstheit erst mit einigem Abstand zu einer gegenständlichen, in aller Regel figürlichen Bedeutung verdichten, die ihren letzten motivischen Schliff erst durch die meist ebenfalls mit dem Pinsel ausgeführten Umrißlinien erhält (z. B. Abb. 715). Oft wird das Motiv in gestisch befreite, manchmal aber auch sorgfältig auf die Malfläche gesetzte Farbrhythmen aufgelöst, deren Verlaufsrichtungen sich eher an den Kurven der Umrißlinien des (figürlichen) Bildgegenstands orientieren als an den Höhlungen und Wölbungen seines natürlichen Oberflächenreliefs (z. B. Abb. 720 ff). Daß die gestalterisch verfremdeten, in ihren Binnenbereichen oft abstrakt ornamentierten Bildfiguren dennoch überraschend porträtgenau zu erkennen sind, ist nicht ihrer gestisch befreiten Binnengestaltung zu danken, sondern vor allem der mit schmalem Pinsel (gelegentlich auch mit Ölkreide) ausgeführten Umrißlinienzeichnung, die den ins Abstrakte überspielenden gestalterischen Elementen einen gegenständlich verifizierbaren Rahmen geben.

Meist unterscheiden sich die Farb- und Pinselrhythmen im Binnenbereich des Bildgegenstands (und das heißt für die Darstellungen von Luciano Castelli in aller Regel: im Binnenbereich der menschlichen Figur) und

deren farbliche Behandlung deutlich von den gestalterischen Elementen des Hintergrunds. Manchmal verschmelzen Bildgegenstand und Hintergrund aber auch zu einer bewegungsrhythmischen Einheit, die lediglich durch das (bisweilen nur leicht) veränderte Kolorit sowie durch die Umrißlinienzeichnung in verschiedene Zonen unterteilt wird: in den des (figürlichen) Bildgegenstands an sich und in den seines Hintergrunds bzw. seiner räumlichen Umgebung (z. B. Abb. 747, Abb. 767 oder Abb. 769).

Außer den bewegungsrhythmisch getragenen strukturellen Auflösungen des Bildgegenstands gibt es auf den Darstellungen von Luciano Castelli insbesondere im Hintergrund aber auch immer wieder solche „Abstraktionen“, die durch einen stark vergrößerten und in seiner gegenständlichen Bedeutung jäh durch die Formatgrenzen überschrittenen motivischen Ausschnitt zustande gekommen sind (z. B. Abb. 259, Abb. 319 oder Abb. 760). Tatsächlich gegenständlich begründete Formationen mutieren hier zu abstrakt erscheinenden Bildelementen, die aus amorphen Farbflächen und linearen Pinselzügen gebildet werden und sich oft erst durch ein genaues Studium der ursprünglichen motivischen Verhältnisse in ihrer gegenständlichen Bedeutung identifizieren lassen. Sie erweisen sich beispielsweise als Polstersessel, als die Bambusstäbe eines Gitterzauns oder, wie etwa im Fall einiger Selbstporträts des Künstlers in seiner Rolle als Mozart, als auf die Wand gemalte Partitur (Abb. 865 ff).

Gerade durch den engen motivischen Ausschnitt kommt es, daß die gestalterischen Elemente des Hintergrunds bisweilen abstrakt gedeutet werden, obschon sie tatsächlich gegenständlichen Ursprungs sind. Besonders originell verhalten sich dabei einige Alida-Porträts von 1987 (z. B. Abb. 408), auf denen im Hintergrund farbige Pinselzüge zu erkennen sind, die keineswegs zufällig dort erscheinen und keineswegs zufällig an zumindest einer Stelle eine scharf gezogene Kante aufweisen, während sie an den anderen Stellen fasrig auslaufen oder sonstwie amorph gestaltet wurden. Bei diesen vermeintlich abstrakt ausgeführten Pinselzügen handelt es sich um die Wiedergabe der charakteristischen Farbspuren an den Wänden im Atelier des Künstlers, die dadurch entstanden sind, daß Castelli während seines Arbeitens mit dem Pinsel versehentlich über die an die Wand geheftete Malfläche hinaus geraten ist. So stellen sich die abstrakt erscheinenden Bildelemente als tatsächlich gegenständlich begründet heraus, wenngleich, dies darf im Fall der Alida-Porträts keineswegs außer Acht bleiben, diese „Gegenständlichkeit“ ihrerseits durchaus abstrakten, gar versehentlich zustande gekommenen motivischen Ursprungs sein kann. Wechselwirkungen tun sich auf: Abstrakte Elemente werden wie dinglich vorhandene Bildgegenstände behandelt und, umgekehrt, dinglich vorhandene Bildgegenstände (z. B. eine gemalte Hintergrundkulisse) werden in abstrakte Strukturen transponiert.

Dies gilt auch für einige bunte Farbfelder, die das Motiv als scheinbar abstrakte Kompositionen gestalterisch hinterfangen, trotz aller koloristischen Verfremdungen und trotz aller bisweilen graphisch anmutenden Glätte jedoch ebenfalls oft gegenständlich begründet sind (z. B. Abb. 834 ff). Eine purifizierte Form der abstrakten Gestaltung stellt die monochrome Farbfläche dar (z. B. Abb. 110 oder Abb. 341) bzw. der in verschiedene Farbzonen geteilte flächige Hintergrund (z. B. Abb. 776), dem bisweilen gegenständliche Bedeutungszusammenhänge zugeschrieben werden (z. B. Abb. 614 f oder Abb. 798) oder der sich gestalterisch aus tatsächlichen motivischen Gegebenheiten ableitet (z. B. Abb. 897 oder Abb. 907 ff) und in seiner abstrakten bzw. abstrakt wirkenden ikonographischen Schlichtheit nur noch durch solche Darstellungen übertroffen wird, auf denen der Bildgegenstand von einer unbehandelt gebliebenen weißen Fläche hinterfangen wird (z. B. Abb. 46 ff oder Abb. 896). Gleichwie: Auf all diesen Bildern begab und begibt sich Castelli auf eine Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion – sei es innerhalb des Bildgegenstandes selbst, sei es im Hintergrund oder sei es im Bereich beider Bildebenen zugleich, wobei es für den Betrachter nicht selten zu einem spannenden

Unterfangen wird, die anfangs abstrakt geglaubten gestalterischen Elemente in ihrer gegenständlichen Bedeutung zu entschlüsseln.

Farbliche Verfremdungen, bewegungsrhythmische Eruptionen der Pinselführung, strukturelle Auflösungen, motivische Nahansichtigkeiten und flächig aufgefaßte Farbfelder, dazu im Hintergrund die meist vollständig, im Binnenbereich der Figuren bisweilen zumindest partiell unbehandelt gebliebene Malfläche waren und sind die hauptsächlichsten gestalterischen Mittel, mit denen sich Castelli auf die Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion begeben hat. Gegen Ende der 80er Jahre trat zu diesen Ansätzen ein weiteres gestalterisches Mittel hinzu: das der Rückführung des Bildgegenstands auf einfachste bildnerische Formen. Ihren Anfang nahm diese Entwicklung mit einigen bereits gegen Mitte der 80er Jahre unternommenen Ausflügen in den Bereich der Abstraktion, die sich mit der stilisierten Darstellung freilandschaftlicher und floraler Motive beschäftigte (Abb. 1092 f und Abb. 1094 ff). Zunächst waren es meist lineare Rhythmen, in die der Bildgegenstand – toskanische Hügellandschaften oder die groß gewachsenen Blüten üppig gediehener Sonnenblumen – aufgelöst wurde. Bald gab es aber auch einige flächig getragene Kompositionen, die sich ebenfalls mit freilandschaftlichen oder stillebenartigen Sujets beschäftigten (Abb. 1099 f) und auf denen – das ist das Bemerkenswerte daran – die menschliche Figur, die ansonsten das zentrale Thema im Œuvre von Luciano Castelli darstellt, wie bereits auf den linear abstrahierten Landschafts- und Blumenbildern vollständig ausgespart geblieben ist.

Erst mit den Giacometti-Bildern von 1987 bis 1990 hielt die menschliche Figur Einzug in diese deutlich von abstrakten Interessensneigungen geprägten Darstellungen, wobei es nicht ein lebendiger Mensch ist, den Castelli auf diesen Bildern zeigt, sondern eine in Bronze gegossene, in ihren Proportionen stark verfremdete und zu hoch gewachsenen drahtigen Gebilden stilisierte menschliche Figur (z. B. Abb. 1011 ff). Sie wird vor der gleichermaßen stilisiert wiedergegebenen, als monochrome Fläche aufgefaßten Berliner Mauer gezeigt, manchmal an der Seite einer auf einfachste Formen zurückgeführten Zypresse und vor dem Hintergrund des ebenfalls mit einfachsten Mitteln dargestellten Funkturms. Die Berliner Mauer mit Funkturm im Hintergrund und Zypresse im Vordergrund war auch das Thema einiger nicht-figürlicher Darstellungen (z. B. Abb. 1008), ebenso die stilisierte Wiedergabe im Wind sich biegender Zypressen (Abb. 1006 f). Auf all diesen Bildern kam es zu einer gestalterischen Betonung der Fläche durch entsprechend verbreiterte, dabei einzeln ablesbar gebliebene Pinselzüge, die den Bildgegenstand definieren, ohne auf seine motivischen Details einzugehen.

Bedeutsamer als die Darstellungen der Giacometti-Skulpturen vor Berliner Mauer bzw. als die figurlosen Darstellungen der Berliner Mauer mit Funkturm und Zypresse oder der im Wind sich wiegenden Bäume waren für die weitere Entwicklung der abstrakten Bilder von Luciano Castelli allerdings die blickenden Giacometti-Köpfe, deren gestalterische Reduzierung auf wenige formfarbliche und lineare Elemente weit über das plastische Vorbild hinaus ging (Abb. 995 ff). Mit ihnen bereitete Castelli seine auf einfachste Grundformen zurückgeführten *Christus Portraits* und seine *Faces* vor (Abb. 1104-1112) und mit diesen zusammen unter dem Rückgriff auf das Motiv der Zypressen schließlich die deutlich von der breiten Linie beherrschten Darstellungen aus der Reihe *Toscana Landschaft/Gesicht* (z. B. Abb. 1113-1127). Gemeinsam ist diesen Bildern aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre, daß sie sich, und seien sie in ihren gestalterischen Ausformungen noch so stark stilisiert, stets von einer gegenständlichen Bedeutung herleiten: von freilandschaftlichen, von stadtlandschaftlichen, von skulpturalen oder von figürlichen Motiven. Mit der doppelten Lesbarkeit der Bilder aus der *Serie Toscana Landschaft/Gesicht* hatte Castelli damit begonnen, mit den mehrfachen Deutungsmöglichkeiten der auf strenge Stilisierungen zurückgeführten Motive zu spielen. Man könnte diese Arbeiten als „abstrakte“ bzw. „semi-abstrakte Vexierbilder“ bezeichnen, deren intentionale Eindeutigkeit aufgebrochen und ganz bewußt der subjektiven Wahrnehmung des

Betrachters und seiner gegenständlichen Attribuierungen anheimgestellt wird. Die Doppeldeutigkeit der gestalterischen Mittel führte Castelli wenige Jahre später zu seinen bisher interessantesten Erscheinungsformen der Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion: zu den *Revolving Paintings*, denen der nachfolgende Abschnitt gewidmet sei.

5.15 Revolving Paintings

Eine besondere Form der Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion entwickelte Luciano Castelli ab 1993, als er damit begonnen hat, sich mit dem bunten Treiben auf dem Boulevard de Clichy und in den Gassen rund um den Place Pigalle, in dessen Unmittelbarer Nähe er seit 1989 mit Alexandra lebte, thematisch auseinanderzusetzen³⁸⁵. Dort begegnet man ihnen: den Leuchtreklamen, den Werbeschildern und den Straßenfluchten, die Castelli bald malen sollte (Abb. 1140), den alten Chinesen mit ihrer ledernen Haut, den Gogo-Girls, den herrenlosen Hunden. Hier kann man sie sehen: die Schönen des Tags und der Nacht – Streunende, Verlorene, Migranten aus aller Herren Länder, die in Paris eine neue Heimat gefunden haben. Zuerst zeigte Castelli diese Figuren in der Aufrechten und so, wie man ihnen am Boulevard Clichy tagtäglich begegnen kann – allerdings ihrer Kleider beraubt und in ihrer Nacktheit idealisiert (z. B. Abb. 309). Bald schon begann der Künstler jedoch damit, die Motive transparent einander überlappen zu lassen, die Bildfläche um 90 Grad zu drehen, dabei das ursprünglich aufgerichtete Motiv in die Horizontale zu kippen und dieser Horizontalen mit einer neuerlichen Aufrechten zu begegnen (z. B. Abb. 1141). Eine weitere Drehung, und das Ausgangsmotiv stand jetzt auf dem Kopf, das zweite Motiv lag flach auf der Seite, ein drittes kam hinzu. Die vierte Seite schließlich und das Ganze wieder von vorne. *Revolving Paintings* nannte Castelli diese nach allen vier Seiten drehbaren Bilder, und wie aus der Pistole geschossen prasseln die darauf gezeigten Motive auf den Betrachter ein: in kräftigen Farben, spannungsreichen Kontrasten und mit rasender Geschwindigkeit in bewegtem Duktus auf die Leinwand geworfen (z. B. Abb. 437-442 und Abb. 657).

Mit diesen neuartigen Gemälden ist es Castelli gelungen, den Betrachter vor der Leinwand sich bewegen zu lassen – sich selbst zu drehen und zu wenden, seinen Kopf auf die Schulter zu legen und die vielen, oft mit erotischen Bedeutungen und Nebenbedeutungen besetzten figürlichen Motive zu finden, die in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder aufs neue zu sehen sind: das monumentale Chinesengesicht, von Falten zerfurcht, alt, müde, abgekämpft; eine junge Afrikanerin mit ihrem Säugling auf dem Rücken; „Vitriers“, die als erotisch umgedeutete Frauenakte die Tänzerinnen der Pariser Nachbars repräsentieren und sich motivisch zugleich auf die Glaser von Paris beziehen, welche einstmals mit einem Satz Fensterscheiben auf dem Rücken durch die Gassen zogen und laut rufend ihre Dienste angeboten haben; ein bunt gescheckter Straßenkötter, der alle Rassen in sich trägt und in der traditionellen Ikonographie als Symbol der Treue zu deuten ist, hier zugleich aber auch als Symbol der ungezügelter Sexualität fungiert, deren Produkt er ist; nackte Frauen mit gespreizten Schenkeln, vollbusig, den Kopf ekstatisch so weit in die Höhe gereckt, daß nur noch der Hals und das hochgestellte Kinn zu sehen sind; eine nackte Stehende, ihr Baguette am Mund, lasziven Blickes im Dialog mit dem Betrachter und voller erotischer Ausstrahlung, anzüglich vielleicht, kokett bisweilen, begehrenswert in jedem Fall, exotisch;

³⁸⁵ Vertiefend zur Entwicklung der *Revolving Paintings* siehe meinen Textbeitrag in: Luciano Castelli (Hrsg.), *Revolving Paintings*, Bern 1998, S. 19-39.

Kreolenköpfe; dunkelhäutige Männerakte, deren Nacktheit natürlich anmutet, deren Blick zum Betrachter jedoch durchaus auffordernd wirkt. Dazwischen Leuchtreklamen, Straßenschilder und Werbetafeln (z. B. Abb. 1142).

Als kaleidoskopisches Durcheinander fügen sich all diese Motive zum bunten *Pigalle-Mix* zusammen. Sie überlagern und durchdringen sich gegenseitig, liegen manchmal auf der Seite oder stehen auf dem Kopf, geben vermeintlich abstrakte Strukturen vor und erweisen sich oft erst dann als gegenständlich gebunden, wenn das betreffende Motiv in der Aufrechten gesehen wird. Immer wieder neue Figuren kristallisieren sich aus dem Dicksicht von Farben und Formen heraus, aus dem Wirrwarr von bunten Kleinflächen und scheinbar amorphen Kalligraphien. Diese Bilder, die eine Vielzahl von visuellen Überraschungen für den Betrachter bereit halten, müssen gedreht werden – und der Betrachter muß sich ebenfalls vor ihnen drehen. Die Bewegungen, die er vor den *Revolving Paintings* physisch vollzieht, stehen dabei stellvertretend für die geistige Beweglichkeit, für die Offenheit zugleich, mit der er den dargestellten Figuren begegnen soll. Wahrnehmung wird zu einem dialogischen, aus der Bewegung heraus sukzessive sich ereignenden Prozeß. Schließlich bemerkt man, daß kaum ein Pinselstrich auf diesen Gemälden ohne gegenständliche Bedeutung ist. Eben erst hat man eine Figur entdeckt, da taucht an anderer Stelle schon die nächste auf, während die erste sich wieder in den vermeintlich abstrakten Strukturen um sie herum verliert. So rasch und so flüchtig wie unsere Beobachtungen auf den belebten Boulevards einer Großstadt von einer Sehenswürdigkeit zur andern wandern, so punktuell und so sprunghaft verhält sich unsere Wahrnehmung der figürlichen Motive auf den *Revolving Paintings*, die sich in diesem Sinne als adäquate gestalterische Umsetzungen des bunten Treibens in den Metropolen dieser Welt erweisen.

In stilistischer Fortführung der 1993 und 1994 geschaffenen *Pigalle*-Bilder entstanden ab 1994 einige nach zwei oder drei Seiten drehbare Porträts, die sich motivisch auf die Darstellung des menschlichen Gesichts konzentrieren. Sie zeigen das Antlitz von jungen thailändischen Mädchen, dunkelhäutigen Afrikanern oder eines alten Chinesen und stehen inhaltlich, ähnlich wie bereits die *Pigalle*-Bilder, im Zusammenhang mit der multikulturellen Vielfalt, die sich im Zeitalter der Migration in Paris und anderen Metropolen herausgebildet hat (z. B. Abb. 658 und Abb. 1143).

Auch schuf Castelli ab 1994 große Stadtansichten als drehbare Bilder: im Typus der Sammelvedute ausgeführte Darstellungen einiger prominenter Ansichten von Paris, Zürich, Siena und Sevilla, die der Künstler unter dem Eindruck seiner Reisen als motivische Ausschnitte auf monumentalen Leinwänden zu bunt durcheinander gewürfelten Erinnerungsbildern zusammensetzte. Eines der Hauptwerke dieser Stadtansichten ist das Triptychon *Budapest* (Abb. 1144). Es zeigt in der unteren Hälfte des Mittelbildes unter strahlend blauem Himmel den Blick in eine Straße gegenüber der Staatsoper. Diese Straße wird von hohen Wohn- und Geschäftshäusern flankiert und, wie es zunächst scheint, von abstrakten Formen umgeben. Legt man jedoch seinen Kopf auf die rechte Schulter, beginnt sich die vermeintliche Abstraktion ins Gegenständliche zu kehren: Der Stadtteil Pest wird erkennbar, sein neugotisches Parlamentsgebäude mit der markanten Kuppel, die blaue Donau davor, weiter rechts die Kettenbrücke, welche die Stadtteile Buda und Pest mit einander verbindet. Aus dem in die Tiefe fluchtenden Wohnhaus des Ausgangsmotivs, aus seinen Fensterachsen und den vorgelagerten Balkonen rekrutieren sich nach einer Drehung des Bildes um 90 Grad nach rechts die Straßenfluchten von Pest. Die hintere Eckkante des Gebäudes wurde dabei zum stadtlandschaftlichen Horizont umgedeutet, welche die sogartige räumliche Tiefenwirkung der aus erhöhter Position gesehenen Stadtlandschaft nach hinten abschließt. Nach einer weiteren Drehung der Mitteltafel, sie steht jetzt auf dem Kopf, wird das Reiterstandbild des Árpád erkennbar, jenes ungarischen Nationalhelden, dem zu Ehren vor der Milleniumssäule auf dem Heldenplatz ein großes Reiterdenkmal errichtet wurde. Über diesem als Grisaille wiedergegebenen Reiterstandbild und dem dahinter gestaffelten Pferd eines

seiner Gefolgen prangt stolz die Trikolore der ungarischen Landesfahne, die dann, wenn man das Bild neuerlich dreht, zur italienischen Flagge mutiert. Budapest – Italien – die ganze Welt; das sind die Kategorien, in denen Castelli während des Arbeitens an seinen Städtebildern dachte. Dreht man die Leinwand ein letztes Mal zur Seite, erscheint am unteren Bildrand die mit ihren architektonischen Gliedern skizzenhaft angedeutete Fassade des im klassizistischen Stil erbauten Museums der Bildenden Künste. Über den mächtigen Säulen des Portikus ist im Tympanon mit weißer Farbe auf grauem Grund die Kopie der Giebelgruppe des Zeus-Tempels von Olympia in abstrakte Tupfen aufgelöst. Aus der blauen Donau ist ein wolkenloser Himmel geworden. Rechts außen erscheint, einem überdimensionalen Stempel gleich, in strahlendem Gelb die Darstellung eines gußeisernen Gullydeckels mit den umlaufend einbeschriebenen Worten „Budapest“ (spiegelverkehrt und mit typographischen Anleihen an die kyrillische Schrift des Ostens wiedergegeben) und „Ungaria“.

Die linke Tafel des Triptychons zeigt erneut das Standbild des Árpád zu Pferde sowie aller sechs weiteren als dessen Gefolge auf dem Heldenplatz aufgestellten Reiter. Ferner sind links oben und rechts unten, abermals mit gelber Farbe wiedergegeben, jeweils ein Gullydeckel mit den Aufschriften „Budapest“ und „Ungaria“ zu sehen sowie diverse Schriftzüge aus Verkehrszeichen, Werbetafeln und Ladenschildern, die sich nach allen vier Seiten drehen lassen und dazwischen einige architektonische Fragmente der Gebäude von Budapest und das Blau der Donau zu erkennen geben. Die rechte Tafel hingegen zeigt, rechts außen als Grisaille im Profil bildeinwärts dargestellt, die Fassadenfigur des berühmten *Café New York*, die in Anlehnung an die Freiheitsstatue eine Fackel in ihren ausgestreckten Händen trägt. Rechts unten erscheint, von den Bildrändern jäh überschritten, erneut ein gelber Gullydeckel, daneben ein aus der Vogelperspektive gesehener Blick auf die Altstadt von Budapest, in der Mitte zwei Landesfahnen, in deren Nachbarschaft, ebenfalls nach allen vier Seiten zu drehen, diverse Gebäude von Budapest und in Gelb mit grauen Umrißlinien die Budapester Straßenbahn.

Was Castelli auf seinen Stadtlandschaften als Motivmix wiedergegeben hat, sind Ansichten, Orte oder Szenen, die er mit persönlichen Erinnerungen aus seinem Aufenthalt in den jeweiligen Städten verbindet und die er, teils aus der Erinnerung, teils nach der Vorlage selbst aufgenommener Fotografien, teils nach der Vorlage von Faltprospekten oder Postkarten zu einem motivischen Quodlibet zusammenfügte: durcheinander gewürfelt, drehbar, den spontanen Eingebungen seiner Erinnerungen gehorchend. Dabei fand er, daß jede Stadt einen eigenen Charakter hat, der sich nicht an einzelnen Ansichten festmachen läßt, sondern sich aus einer Vielzahl einzelner Motive zusammensetzt und sich aus der subjektiven Zusammenstellung jener Orte ergibt, die ihm am lebendigsten in Erinnerung geblieben sind. So sukzessive sich dem Künstler auf seinen Streifzügen durch die jeweilige Stadt deren unverwechselbarer Charakter offenbarte, so sukzessive sollten sie auch durch den Betrachter dieser Bilder entdeckt werden: nicht auf einmal mit einem panoramatischen Blick in eindeutiger Wiedererkennbarkeit, sondern nach und nach durch das allmähliche Entdecken bald des einen, bald des anderen städtebaulichen, architektonischen oder skulpturalen Motivs.

Stilistisch unterscheiden sich die Städtebilder von den Pigalle-Bildern durch eine etwas flächigere Malweise, die das Motiv nicht so sehr durch seine Umrißlinien definiert, sondern stärker durch seine (hier überwiegend architektonische) Körperlichkeit. Licht-Schatten-Verhältnisse spielen dabei eine deutlich größere Rolle als auf den zwar hellen, doch meist schattenlos gebliebenen Pigalle-Bildern. Das Kolorit der Städtebilder ist klarer, leuchtender in seinen Kontrasten und reiner im Farbauftrag.

Sehr viel gravierender, als zwischen den Pigalle-Bildern und den Städtebildern, ist der stilistische Unterschied zwischen den bunten *Revolving Paintings* und den gleichermaßen nach allen vier Seiten drehbaren Schwarzweißbildern von 1987 – nicht nur hinsichtlich ihrer Farbgebung, sondern insbesondere was die strikte

Abgrenzung der einzelnen Motive angeht sowie im Hinblick auf die gestalterische Behandlung der Fläche (Abb. 443 f). Diese Schwarzweißbilder zeigen Motive aus bereits früher geschaffenen Darstellungen: Frauenakte, Porträtbüsten und immer wieder das Bildnis des Künstlers selbst im Rollenspiel als Japaner oder als Chinese. Die figürlichen Motive gruppieren sich, nach allen Seiten drehbar, um einen im Zentrum dargestellten stehenden Frauenakt, der als Dreiviertelfigur die gesamte Bildhöhe durchmißt. Bemerkenswert ist der unregelmäßige Rhythmus der Flächen, der sich durch die abwechselnd schwarz und weiß ausgemalten Farbfelder ergeben hat. Zwar nicht mit der Strenge eines Schachbretts, doch mit einer vergleichbaren Systematik füllte Castelli die durch graphisch geglättete Umrißlinien ausgedehnten Felder abwechselnd mit weißer und schwarzer Farbe aus, so daß die aufgrund der motivischen Überlappung der Einzelmotive und ihre diverse Positionen (aufrecht, auf der einen oder anderen Seite liegend bzw. auf den Kopf gestellt) ohnehin schon durcheinander gebrachte Wahrnehmung des Betrachters durch die rasterartige farbliche Stilisierung zusätzlich konfundiert wird. Der rhythmische Wechsel von Schwarz und Weiß entfaltet dabei ein autonomes, vom Gegenständlichen befreites Eigenleben, dessen Erkundung den Betrachter zu beidem führt: zu dem Erleben abstrakter gestalterischer Eigenwerte und zu der Entdeckung jener hinter diesen Abstraktionen sich herauskristallisierenden Gegenstände. Am Ende der Betrachtung dieser Bilder steht eine gesteigerte Wahrnehmung, die den Betrachter für beides empfänglich macht: für Aspekte der abstrakten Auflösung des Gegenständlichen ebenso wie für Aspekte der Gegenständlichkeit an sich. Die *Revolving Paintings* erweisen sich in diesem Sinne nicht nur als motivische Verdichtung der Vielfalt unserer Wahrnehmungen im öffentlichen Raum (*Pigalle*-Bilder) und nicht nur als gestalterische Umsetzung des Prinzips der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (Städtebilder, Schwarzweißbilder), sondern zugleich auch als ästhetisch erlebbare, die eigene Wahrnehmungssensibilität steigernde Kompositionen, deren Aufgabe es ist, die Erlebnisfähigkeit des Betrachters auf abstrakt ästhetischer Ebene ebenso wie auf der Ebene des Gegenständlichen an sich und seiner motivischen Identifizierbarkeit zu sensibilisieren.

Am Ende der Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, die Castelli auf seinen *Revolving Paintings* ab 1993 in verschiedenen Spielarten vollzog, steht der motivische Gegenstand an sich, der auf diesen Bildern durch den Betrachter intensiver gesucht werden muß (und daher auch intensiver wahrgenommen wird) als auf einer konventionellen, ikonographisch solitär bewältigten Darstellung des gleichen Motivs. Es ist ein Lernprozeß, den der Betrachter beim Ansehen dieser Bilder durchmacht und der ihn von einem ersten gegenständlichen Ansatzpunkt zu den abstrakten Strukturen des jeweiligen Bildes übergehen sowie schließlich zur Gegenständlichkeit zurückfinden läßt. Die Ebenen „Abstraktion“ und „Gegenständlichkeit“ treten dabei in eine Wechselwirkung: Gegenständlichkeit löst sich in abstrakte Strukturen auf und abstrakte Strukturen konstituieren sich als ästhetische Dispositionen zu gegenständlichen Motiven. Die beiden aus dem Bereich der abstrakten Kunst bekannten Prinzipien des Analytischen und des Synthetischen verschmelzen auf den *Revolving Paintings* zu einer bildnerischen Einheit, welche die ästhetischen wie inhaltlichen Ansätze des Wirkungszusammenhangs zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion dialektisch und dichotom zugleich ins Verhältnis setzt.

Überdies versuchte Castelli auf seinen *Revolving Paintings* durch das Durcheinander ihrer Motive, den multiplen Wirklichkeitsebenen der Postmoderne, mithin der Simultaneität und Vielschichtigkeit ihrer Erscheinungsformen, einen adäquaten bildnerischen Ausdruck zu verleihen. Peter K. Wehrli, der sich durch eine assoziative Schreibtechnik dem Stimmungschaos und dem fehlwuchernden Rationalismus unserer Zeit literarisch zu nähern versuchte, schrieb in seinem Buch *Eigentlich Xurumbambo*³⁸⁶, mit dem er Castelli zu einer Reihe von weiteren Schwarzweißdarstellungen inspirierte (z. B. Abb. 1146 f): „Als ich mich umsah, entdeckte ich in dem

³⁸⁶ Peter K. Wehrli, *Eigentlich Xurumbambo*, Wolfhalden (CH) 1992.

Raum die irritierende Pracht von farbigen Kulissen vieler Inszenierungen, die Requisiten unnennbarer Szenen und Figuren – Schicksale, Zeiten und Welten in aufregendem Miteinander auf der Hinterseite der Bühne. Xurumbambo! Dies schien mir Welt viel eher, als wenn die einzelnen Teile in der abendlichen Vorstellung, wohlgefügt zur Szenerie, auf der Bühne stehen“. Damit charakterisierte Wehrli, ohne es zu ahnen, ziemlich genau die *Revolving Paintings* von Castelli, denn genau darum ist es dem Künstler auf seinen drehbaren Bildern gegangen: durch die motivische Verquickung einzelner Bildgegenstände einen atmosphärischen Gesamteindruck zu schaffen, der die Vielschichtigkeit, das Pluralistische, das Relative dabei und das Variable der sozialen wie der dinglichen Welt an sich, ihrer Komplexität, ihren multiplen Identitäten und den subjektiven Wahrnehmungen des Individuums bildlichen Ausdruck verleihen wollte. Das vermeintliche Chaos am Ende des 20. Jahrhunderts begriff Castelli als Chance. In seiner Absicht lag es nicht, die heterogene Vielfalt unserer Welt neu zu ordnen, sondern – ganz im Gegenteil – dem Betrachter diese Vielfalt ins Bewußtsein zu rufen. Die *Revolving Paintings* sollen uns dazu anregen, unserer Umgebung mit Toleranz und Respekt zu begegnen. Zugleich fordern sie den Betrachter auf, sich auf das bunte Durcheinander einzulassen und es als Bereicherung unseres Lebens zu begreifen. Diese Gemälde sind ein Bekenntnis des Künstlers zur postmodernen Gesellschaft, wie sie sich in den sozialen und kulturellen Strukturen unserer Städte manifestiert. Sie verstehen sich als Aufforderung an den Betrachter, sich auf seine eigene Weise und aus seiner eigenen Sicht mit den multikulturellen, heterogenen und pluralistischen Erscheinungen unserer Zeit auseinanderzusetzen.

5.16 Luciano Castelli und die Malerei der Neuen Wilden

Im wesentlichen wurden die gemalten und gezeichneten Bilder von Luciano Castelli durch eine stark vom expressiven Gestus getragene, bisweilen ins Kalligraphische überspielende, manchmal gar tatsächlich kalligraphische Elemente einbeziehende Malweise charakterisiert, die sich in kraftvollen Farben und spannungsreichen Kontrasten auf der Bildfläche entlädt – einer Bildfläche im übrigen, die nicht selten in weiten Bereichen gestalterisch unbehandelt geblieben ist und das Weiß des Malgrunds deutlich hervortreten läßt. So spielen die Gemälde von Luciano Castelli, wenngleich sie oft auf großen und sehr großen Formaten ausgeführt wurden, häufig ins Pinselzeichnerische über, während solche mit Bleistift oder Ölkreide tatsächlich „zeichnerisch“ ausgeführte Bilder nicht selten mit dem Pinsel durch malerische Akzente ergänzt wurden. In diesem Zusammenhang ist auch die Kontur der Bildgegenstände von besonderer Bedeutung: Fast immer definierte Castelli die Motive seiner Bilder durch die Umrißlinie, die er manchmal mit weichem Bleistift oder mit bunten Ölkreiden, oft aber auch mit dem Pinsel ausführte – nicht akribisch dabei, sondern gleichermaßen in gestisch bewegtem, oft von bewußt auf die Bildfläche gebrachten „Verzeichnungen“ (Pentimenti) begleitetem Duktus.

Meist bevorzugte Castelli klare, reine und ungebrochene Farben, die er in intensiven Kontrasten zu einander ins Verhältnis setzte: Gelb, Rot und Blau, dazu die Mischfarben Orange und Grün sowie die beiden „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß. Eine besondere Rolle spielte das zarte Rosa, das Castelli vor allem für das Inkarnat seiner Figuren bereit gehalten hat und das er tonig mit Hellblau, oft aber auch in harten Kontrasten mit Schwarz kombinierte. Obwohl Castelli meist nicht mehr als fünf bis sechs Farben für seine Darstellungen verwendete, er koloristisch oft sogar mit lediglich zwei oder drei Farben auf weißem Grund ausgekommen ist, wirken seine Bilder gerade wegen der leuchtenden Kontraste, mit denen er die Farben zu einander ins Verhältnis setzte, kraftvoll und bunt.

Mit breiten Pinseln gestaltete Castelli seine Bilder in expressiv bewegten Rhythmen. Nicht selten klatschte er die Farbe mit gestischer Wucht auf die Bildfläche, über die sich die Hinterlassenschaften des Pinsels, bisweilen von zahlreichen Klecksen, Tropfspuren und Rinnsalen begleitet, im Sinne eruptiver Spannungsentladungen ergossen haben. Charakteristisch für die Bilder von Luciano Castelli ist überdies, daß sie in aller Regel in einem Zug ausgeführt wurden: rasch, in einer spontan hingeworfenen Ausdrucksmalerei, die keine Korrekturen gestattet und nach dem Prinzip des *Non finito* oft unvollendet läßt, was der Betrachter durch ein aktives Sehen gedanklich zu ergänzen hat. Dabei bevorzugte Castelli schnell trocknende Farben: Dispersions- und Kunstharzgemische, Aquarellfarben, die rasch vom schweren baumwollhaltigen Papier aufgenommen wurden, aber auch Ölfarben, die er durch die Beimischung von entsprechenden Malmitteln beschleunigt trocknen ließ.

Motivisch speisen sich die Bilder von Luciano Castelli überwiegend aus figürlichen Darstellungen. Seine wichtigsten Themen sind weibliche (Akt-)Figuren, Freundschaftsbilder und immer wieder das Porträt seiner Selbst im Rollenspiel, wobei es in aller Regel exotische Rollen waren, die er für sein Selbstbildnisse übernommen hat: transvestitistische Rollen, die Rolle wilder Tiere (Hund, Panther, Zebra etc.) sowie die Rolle von Personen aus fernen Ländern (Indianer, Japaner, Chinesen, Spanier usw.) und mit „exotischen“ Aufmachungen (fotografische Selbstinszenierungen z. B. als Popstar, als Gitarrenspieler, als Sado Mado etc.). Frauenbilder sind oft nach den Freundinnen und Lebensgefährtinnen des Künstlers, manchmal aber auch nach fremden Personen als Modell geschaffen worden und stehen meist in erotischen Bedeutungszusammenhängen. Freundschaftsbilder zeigen in aller Regel transvestitistische oder exotische Rollenspiele und Selbstbildnisse haben oft narzißtische, dabei nicht selten grüblerische, selbstzweiflerische oder melancholische Tendenzen. Darüber hinaus entstanden einige Männerbilder in verschiedenen motivischen Zusammenhängen und mit verschiedenen inhaltlichen Bedeutungen, wobei es meist ebenfalls exotische Figuren waren, die Castelli porträtierte: Philippinen, Afrikaner, Chinesen. Landschaftliche, später dann auch stadtlandschaftliche Darstellungen waren eher die Ausnahme und standen in aller Regel im Zusammenhang mit einem unmittelbar vor Ort gewonnenen, im Atelier dann als spontane Assoziationen gestalterisch umgesetzten Eindruck, der in abstrakte oder semi-abstrakte Formen aufgelöst wurde (z. B. Toskana oder das Budapest-Triptychon).

Die Ansichten, die Castelli für die Darstellung seiner Motive wählte, folgen meist den Gesetzen der Zentralperspektive. Sie zeigen den Bildgegenstand (menschliche Figuren in aller Regel) im unmittelbaren Vordergrund und geben der räumlichen Umgebung nur wenig Gelegenheit zur freien Entfaltung. Tiefenräumlich sich erstreckende Ausblicke sind eher selten. Seine Bildgegenstände plazierte Castelli beinahe ausnahmslos im unmittelbaren Vordergrund. Sie durchmessen oft die gesamte Höhe der betreffenden Darstellungen oder nehmen gar die gesamte Bildfläche ein. Nicht selten reichen sie auch über die seitlichen Formatgrenzen hinaus, so daß sie in ihrer schnappschußartigen Ausschnitthaftigkeit den Bildraum und den Realraum des Betrachters virtuell mit einander verbinden.

Oft war es ein einziger Bildgegenstand (meist eine menschliche Figur), die Castelli monumental ins Bild setzte. Auch zweifigurigen Darstellungen begegnet man im Œuvre des Künstlers bisweilen: Paarbildnissen, Doppelporäts oder Freundschaftsbildern mit Figuren, die in körpersprachlich auf einander bezogenen Posen den Blicken des Betrachters präsentiert werden. Durch „redende“ Gesten zum Ausdruck gebrachte lautsprachliche Interaktionen gibt es dabei nicht. Das Miteinander der Figuren vollzieht eher auf nonverbaler Ebene, wobei der harmonisch auf einander bezogene, analog oder „sozial-interaktiv“ mit einander korrespondierende körpersprachliche Ausdruck zugleich den mentalen Einklang der Figuren repräsentiert. Drei-, vier- oder mehrfigurige Darstellungen sind hingegen eher selten. Sie wurden meist nach dem Prinzip der Motivcollage zusammengestellt

und zeigen eine eigentümliche körpersprachliche Unverbundenheit. Oft treten die Bildfiguren – zumal auf einfigurigen Darstellungen – durch einen nach außen gerichteten Blick in ein unmittelbares, bisweilen dialogisch sich entwickelndes, manchmal auf Provokation oder Konfrontation ausgerichtetes Beziehungsverhältnis zum Betrachter, was die üblichen Verhältnisse zwischen Bildfigur und Betrachter nicht selten ins Gegenteil verkehrt: nicht der Betrachter ist es, der als aktiver Zuseher das Bildgeschehen beäugt, sondern die Bildfigur ist es, die Kontakt zum Betrachter und zu dessen realweltlichen Umgebung aufnimmt.

Meist herrschen auf den Bildern von Luciano Castelli helle Lichtverhältnisse. Manchmal werfen die Motive hart silhouettierte dunkle Schlagschatten, was ihnen den Eindruck einer bühnenartigen Inszenierung verleiht. Oft sind sie aber auch völlig schattenlos wiedergegeben. Dennoch ist den Figuren auf den Bildern von Luciano Castelli oft eine überraschend detailgenaue Abbildungsqualität sowie eine treffsicher erfaßte Porträtgenauigkeit zu eigen, die darauf zurückzuführen ist, daß der Künstler häufig nach zuvor aufgenommenen fotografischen Motivvorlagen arbeitete, die er zunächst diaskopisch, bald nach dem traditionellen Rasterverfahren und mit zunehmender Geübtheit immer öfter auch freihändig auf die großformatige Bildfläche übertrug. Das Wirkungsverhältnis zwischen Fotografie und Malerei spielt auf den Bildern von Luciano Castelli eine große Rolle, nicht nur was die motivischen Details und die Porträtgenauigkeit angeht, sondern auch und gerade was die schnappschußartige Ausschnitthaftigkeit der Motive und einige spezifische ikonographische Merkmale betrifft, die sich nur durch fotografische Ablichtungen erzielen lassen (z. B. perspektivische Verzerrungen, die auf die Verwendung von Weitwinkelobjektiven zurückgehen, oder charakteristische Vordergrundwirkungen und Blow-up-Effekte, die durch die Verwendung von Weitwinkel- und von Teleobjektiven zustande kamen).

Typisch für die Bilder von Luciano Castelli ist auch ihre Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, die auf verschiedene Weise vollzogen wurde. Mitunter erfolgte sie auf ikonographischem Wege – etwa durch die starke motivische Fragmentierung des Bildgegenstands oder durch sein Herauslösen aus den ursprünglichen realweltlichen Erscheinungszusammenhängen und durch seine Einbindung in eine neue, nicht selten abstrakt aufgefaßte (räumliche oder flächige) Umgebung. Meist jedoch erfolgte sie durch farbliche Verfremdungen, durch formfarbliche Stilisierung oder durch die strukturelle Auflösung des Bildgegenstands an sich. Der blanke Naturalismus lag Castelli ebenso fern wie die reine Abstraktion. Immer bewegte sich der Künstler mit seinen Bildern, bald der einen, bald der anderen Seite stärker zugeneigt, irgendwo in der Mitte zwischen diesen Polen. Dabei hatten seine Darstellungen, so abstrakt sie manchmal erscheinen, motivisch stets einen gegenständlichen Ursprung. Realistisch allerdings, im Sinne einer naturgetreuen Beschreibung der Verhältnisse des realweltlichen Alltags, waren seine Arbeiten nie, eher utopistisch oder, wenn man es so nennen will: visionär.

Die Bilder von Luciano Castelli sind Bilder eines geträumten Lebens. Sie erzählen von einer virtuellen Wirklichkeit, die die ganze Bandbreite der Inhalte des Somnambulen abdeckt: Ängste und Befürchtungen, Wünsche, Sehnsüchte und Begierden. Erotik und Aggressionslust spielen auf ihnen eine besondere Rolle, unterschwellig und latent zum Ausdruck gebracht oder in drastischer Direktheit offen zutage tretend: der Sexualtrieb und der Aggressionstrieb, die von der Psychoanalyse als Antriebsfedern des menschlichen Handelns beschrieben werden. Trotz seiner traumgesichtigen bzw. tagträumerischen Bildsprache ist Luciano Castelli kein Surrealist. Arbeitsmethodisch auf dem Weg der Motivcollage, thematisch auf der Ebene des Rollenspiels, ikonographisch und gestalterisch durch verschiedene Ansätze der Überwindung der ästhetischen Grenze zwischen Bildraum und Realraum verschmelzen auf den Bildern von Luciano Castelli Phantasie und Wirklichkeit zu einer fließend in einander übergehenden Einheit. Dabei spielen die Fiktionen des Künstlers stets ins Realweltliche über und erscheinen sie oft ebenso gegenwärtig wie die sichtbare Wirklichkeit. Das gemalte Bild wird zur Projektionsfläche,

auf der die Motive ein Eigenleben zu führen begonnen haben und von der aus die szenischen Erfindungen in die Realwelt des Betrachters hinein wirken: anschaulich, unmittelbar, dialogisch. Sie treten in ein wechselseitiges Beziehungsverhältnis zum Betrachter und laden ihn dazu ein (oder fordern ihn manchmal geradewegs dazu auf), sich ihrer (virtuellen) Gegenwart zu stellen. Die Bilder von Luciano Castelli sind Bilder eines Malers, der sich und seine Welt erträumt und der diesem Traum als bildnerische Umsetzung den Anschein greifbarer Wirklichkeit verleiht: Luciano Castelli – ein Maler träumt sich.

Mit diesen thematischen, ikonographischen, stilistischen und bildästhetischen Merkmalen zählt Castelli zu den wichtigsten Vertretern der Malerei der *Neuen Wilden*, deren Entwicklung er entscheidend beeinflusst hat – und dies nicht nur durch seine künstlerische Zusammenarbeit mit Salomé und Rainer Fetting, die er auch nach den gemeinsamen Werkphasen zu einer Fortführung der gemeinschaftlich erarbeiteten Themen inspirierte, sondern vor allem durch sein eigenes künstlerisches Schaffen, das von seinen Kolleginnen und Kollegen in Berlin sowie später in Köln und in Hamburg aufmerksam beobachtet wurde.

Gemeinhin wird die Malerei der *Neuen Wilden* als gegenständlich gebundene, meist figurative Malerei beschrieben, die sich auf großen Formaten in gestisch bewegten Pinselrhythmen über die Bildfläche ergießt und ihre Themen aus dem Großstadtleben und aus dem subkulturellen Kontext des Punk bezieht. Ihr Anfang wird auf die Zeit ab um 1977/78 festgesetzt, ihre Blüte in die erste Hälfte der 80er Jahre datiert. Typisch für die Künstler der *Neuen Wilden* sei ihre Tendenz zu Ateliergemeinschaften und zur Gruppenbildung, insbesondere aber auch zum kollektiven Arbeiten an Gemeinschaftsbildern, die der „Ausdruck einer außenseiterhaften Cliquenszenerie“ seien, „in der sich gemeinsame Träume und Wünsche theatralisch beschwören lassen“³⁸⁷. Solche Gruppen bildeten in Westberlin die Künstler der 1977 gegründeten *Galerie am Moritzplatz* (als deren wichtigsten Mitglieder Salomé, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Bernd Zimmer und fälschlicherweise bisweilen auch Elvira Bach genannt werden), in Köln ab 1980 die Gruppe *Mülheimer Freiheit* (dazu zählen u.a. Walter Dahn, Jiří Dokoupil, Peter Bömmels und Hans Peter Adamski) und in Hamburg ab um 1980/81 die Künstler im Dunstkreis der Gebrüder Albert und Markus Oehlen und Werner Büttner. Typisch für die Maler der *Neuen Wilden* sei ferner ihr „Hang zum Bilderwitz, zur subkulturellen Parodie und zu nonsenshaften Spielereien mit Alltag, Politik, Sprache und Kunst“³⁸⁸, was jedoch überwiegend auf die Kölner, teilweise auch auf die Hamburger Szene zutrifft, nicht aber (sieht man von dem frühen Kippenberger einmal ab, der später von Berlin nach Hamburg gezogen ist) auf die Künstler in Berlin.

Berlin, genauer gesagt die Ateliers der *Galerie am Moritzplatz*, dies zeigt sich mit zunehmender zeitlicher Distanz immer klarer, war die Keimstätte und das eigentliche Zentrum der Malerei der *Neuen Wilden*. Sie entwickelte sich als Protest gegen die „kopflastige“ Kunst der Minimal- und der Concept-Art sowie als Antwort auf die farblose Objektkunst der Fluxus-Bewegung und der Künstler vom Schlag eines Wolf Vostell oder eines Joseph Beuys, die den Ausstellungsbetrieb der 70er Jahre dominierten und die mit schwer verständlichen Chiffren, Zeichen und Symbolen komplexe Weltzusammenhänge und philosophische Theorien illustrierten. Oft haben sich die letzten Bedeutungszusammenhänge dieser Werke nur einem durch „Besucherschulen“ (Bazon Brook) und Volkshochschulkurse instruierten Publikum erschlossen. Allerdings entwickelte sich die neue Malerei nicht nur als *inhaltliche* Gegenströmung zu den vorherrschenden Tendenzen der Kunst der 60er und 70er Jahre, sondern auch als *ästhetische* Antwort auf die damals aktuelle, von tristen Grau- und Brauntönen beherrschte, ungegenständliche, von den Erscheinungsformen des klassischen Tafelbildes entfernten Malerei, die von der jungen

³⁸⁷ Edward Lucie-Smith, *DuMont's Lexikon der Bildenden Kunst*, Köln 1990, S. 222.

³⁸⁸ Edward Lucie-Smith, a.a.O., S. 222 f.

Generation als ausdruckschwach, langweilig und kraftlos empfunden wurde. Die jungen Künstler, dem Kunstpublikum damals noch völlig unbekannt und auf Akademien oder in handwerklichen Lehrbetrieben mit ihrer Ausbildung befaßt, wollten ihr eine lebendige, bewegte, bunte und temperamentvolle Ausdrucksmalerei entgegenzusetzen, die ungehemmt und aus dem Bauch heraus, spontan und mit leicht verständlichen Inhalten besetzt auf die Bildfläche geklatscht wurde. Ihre Werke sollten ohne intellektuelle Umschweife unmittelbar zum Ausdruck bringen, was ihr Innerstes bewegt. Banale Alltäglichkeiten spielten dabei eine ebenso große Rolle wie ihre Ängste, ihre Sehnsüchte und ihre Utopien. Politische Themen interessierten die Maler der *Neuen Wilden* nur selten, wohl aber gesellschaftspolitische Aspekte, etwa die Rolle der Frau, die Elvira Bach verschiedentlich thematisierte, oder die Diskriminierung von gesellschaftlichen Randgruppen, die von Salomé wiederholt behandelt wurde. Sehr viel wichtiger jedoch waren den Künstlern der *Neuen Wilden* Beobachtungen aus ihrem privaten Alltag, etwa das Erlebnis eines Rockkonzerts für Helmut Middendorf oder die Ansicht von Berliner Hinterhöfen und von der Berliner Mauer für Rainer Fetting.

Die ablehnende Haltung gegenüber den aktuellen Tendenzen der etablierten Gegenwartskunst war also eine der Antriebsfedern für die Entwicklung der Malerei der *Neuen Wilden*. Eine zweite, mindestens ebenso bedeutende Voraussetzung für die Entstehung der Malerei der *Neuen Wilden* war der Ratschlag jener, die damals in Berlin und andernorts an Kunsthochschulen und Akademien lehrten. Aus den Erfahrungen ihrer eigenen künstlerischen Anfänge haben sie ihren Studenten nicht nur empfohlen, sich in Selbsthilfegalerien zu Ausstellungsgemeinschaften zusammenzuschließen, sondern ihre Schüler auch dazu angehalten, zeitgenössische Themen in gegenständliche Malerei umzusetzen. Karl Horst Hödicke ist dabei besonders zu erwähnen, der Lehrer von Helmut Middendorf, von Rainer Fetting und von Salomé, ferner der expressionistische Maler Hans Jaenisch, dessen Meisterschüler Fetting später wurde, oder etwa Thomas Bayrle, bei dem Naschberger in Frankfurt in die Lehre gegangen ist. Eine Vorbildfunktion kam auch solchen Malern zu, die man heute ihrer stilistischen Vorläuferschaft wegen als „Väter der *Neuen Wilden*“ bezeichnet: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer und Markus Lüpertz. Sie alle übten sich – wiewohl mit unterschiedlichen gestalterischen Ansätzen – auf großen Formaten in einer gegenständlich gebundenen, kraftvollen Ausdrucksmalerei, die allerdings noch nicht durch jene gestische Verve gekennzeichnet war, mit der die „Jungen“ später ihre Bilder gestalten sollten.

Ein dritter Aspekt, der mit der Entwicklung der Malerei der *Neuen Wilden* zu tun hat, war die handwerkliche Ausbildung einiger ihrer wichtigsten Vertreter, die – ehe sie sich für eine künstlerische Laufbahn entschieden haben –, ähnlich wie Castelli auch, meist eine handwerkliche Lehre abgeschlossen hatten. Elvira Bach beispielsweise studierte in Hadamar Glasmalerei, Rainer Fetting absolvierte in Wilhelmshaven eine Tischlerlehre und war als Bühnenbildner tätig, Salomé arbeitete in Karlsruhe als Bauzeichner und Bernd Zimmer als Buchgestalter und Graphiker bei verschiedenen Verlagen. Aber auch die Künstler außerhalb Berlins hatten oft ganz ähnliche Ausbildungen hinter sich. So absolvierte beispielsweise der Kölner Maler Hans Peter Adamski zunächst eine Lehre als Zeichner in einem Architekturbüro oder erlernte etwa Gerard Kever das Handwerk eines Kunstglasers. Lediglich die Hamburger Maler (von denen übrigens keiner wirklich aus Hamburg stammte) kamen meist als Quereinsteiger zur Malerei: Werner Büttner hatte ein abgebrochenes Jurastudium hinter sich, Albert Oehlen war gelernter Buchhändler, Martin Kippenberger, der überall ein wenig mitmischte – in Berlin, in Köln und in Hamburg gleichermaßen –, war gelernter Dekorateur. Von den Hamburgern abgesehen waren die meisten Vertreter der *Neuen Wilden* durch ihre handwerkliche Ausbildung akribisches Arbeiten sehr wohl gewöhnt und daher geradezu prädestiniert, sich im Bereich des Künstlerischen statt mit abstrakten Darstellungen mit der gegenständlichen Behandlung der von ihnen gewählten Motive zu befassen.

Insbesondere bei den Berliner Malern, die ebenfalls alle nicht aus Berlin stammten, ist zu beobachten, daß sie ihre künstlerische Entwicklung oft mit realistischen und naturalistischen Bildern begonnen haben, deren Stil-sprache sie gegen Ende der 70er Jahre gestisch befreiten und in eine expressive, auf großen Formaten mit starken Farben in heftigem Duktus ausgeführte Ausdrucksmalerei aufgehen ließen. Stilgeschichtlich, und dies gilt vor allem für die Kunst der Berliner *Wilden*, steht die neue expressive Ausdrucksmalerei eher in der Tradition des Realismus der 60er und 70er Jahre als in der des Expressionismus, des Fauvismus oder der Spontanmalerei der informellen Kunst, wenngleich – dies ist nicht zu übersehen – gewisse Elemente aller dieser expressionistischen und neoexpressionistischen Richtungen in die Bilder der *Neuen Wilden* durchaus mit eingeflossen sind. Vor allem in Berlin spielten verschiedene Spielarten des Realismus bereits seit den 50er Jahren, insbesondere aber während der 60er und 70er Jahre eine wichtige Rolle. So überrascht es nicht, daß gerade dort, wo heute die Keimzelle der *Neuen Wilden* zu sehen ist, nämlich im Dunstkreis der Künstler der Berliner *Galerie am Moritzplatz*, eine realistische Malerei am Anfang gestanden hat. Aus ihr sollte sich die neue, zwar gestisch befreite, doch bis zuletzt stets gegenständlich gebundene Malerei der *Neuen Wilden* entwickeln.

Wenn von der *Galerie am Moritzplatz* als der Keimzelle der Malerei der *Neuen Wilden* gesprochen wird, darf nicht übersehen werden, daß es sich bei dieser Einrichtung ursprünglich um nichts anderes handelte als um eine Atelier- und Ausstellungsgemeinschaft, zu der sich 1977 einige Studenten aus verschiedenen Klassen der Berliner *Hochschule der Künste* mit dem Ziel zusammengeschlossen haben, sich eine Plattform für die öffentliche Präsentation ihrer Werke zu schaffen. Unter den Gründungsmitgliedern, die sich weder ein Manifest noch ein gemeinsames künstlerisches Programm verordnet haben, die stilistisch teilweise völlig unterschiedlich arbeiteten und sich einander durch kaum etwas anderes als durch die Bedingungen des Mietvertrags sowie durch den Wunsch nach öffentlicher Präsentation ihrer Werke verbunden fühlten, waren Maler, aber auch Fotografen, Multimediakünstler, Objektkünstler und Performancekünstler, die mit ihren Arbeiten im Lauf der Zeit allerdings mehr und mehr ins Hintertreffen geraten sind. Mit dem wachsenden Zuspruch seitens des Publikums wurde für die Ausstellungsaktivitäten der *Galerie am Moritzplatz* die Malerei immer wichtiger. Sie verdrängte die anderen Disziplinen nach und nach, was unter den „Nichtmalern“ bald für einigen Unmut sorgte und 1981 schließlich zur Auflösung der Selbsthilfegalerie führte. Trotz der allmählich sich herauskristallisierenden Dominanz der Malerei in der *Galerie am Moritzplatz* entwickelten die Künstler dort keinen gemeinsamen Gruppenstil. Lediglich vier von ihnen – Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer – übten sich in einer gestisch befreiten, zunehmend auf großen Formaten ausgeführten und in expressivem Duktus spontan auf die Bildfläche gebrachten Ausdrucksmalerei, die Thomas Kempas anlässlich der von ihm veranstalteten Ausstellung im Berliner „Haus am Waldsee“ als *Heftige Malerei* bezeichnete³⁸⁹ und Wolfgang Becker anlässlich der von ihm wenig später in Aachen organisierten Ausstellung in begrifflicher Abgrenzung zur Malerei der „alten Wilden“, nämlich der französischen Fauvisten und der deutschen Expressionisten, mit dem Etikett *Neue Wilde* belegte³⁹⁰.

Nachdem Castelli im Februar 1979 durch Claudia Skoda an den Moritzplatz geführt wurde, beteiligte er sich an verschiedenen Projekten der Kreuzberger Selbsthilfegalerie. Ein aktives Mitglied dieser Ausstellungsgemeinschaft wurde er jedoch nicht, obschon er bereits kurze Zeit nach seiner Begegnung mit Salomé über den Räumen der *Galerie am Moritzplatz* eine eigene Etage anmieten konnte. Ihm und den Malern der Künstlergruppe genügten seine Anwesenheit und sein persönliches Engagement, um sich an den Aktivitäten der *Galerie am Moritzplatz* beteiligen zu dürfen. Die „Nichtmaler“ hingegen, sahen in Castelli einen verspäteten Eindringling

³⁸⁹ Haus am Waldsee (Hrsg.), *Heftige Malerei*, Berlin 1980. Mit einem einführenden Text von Thomas Kempas.

³⁹⁰ Wolfgang Becker, *Les nouveaux Fauves. Die Neuen Wilden*, Aachen 1980

und lehnten seine Aufnahme in die Ausstellungsgemeinschaft ab. Allerdings war die Notwendigkeit, der Selbsthilfegalerie auch formell als Mitglied beizutreten, kaum mehr gegeben, da die Gruppe inzwischen bereits dabei war, sich aufzulösen. Was von der *Galerie am Moritzplatz* am Ende übriggeblieben ist, war die Künstlergemeinschaft von Castelli und Salomé und wenig später das künstlerische Miteinander von Castelli und Rainer Fetting. Für alle drei Maler bedeutete diese Zusammenarbeit der Beginn eines neuen Abschnitts ihres künstlerischen Schaffens. Im gemeinschaftlichen Miteinander entdeckten sie neue Themen und führten sie zu neuen künstlerischen Höhepunkten, was jeder auf seine Weise seit um 1976/77 (Castelli) bzw. seit 1978 (Fetting und Salomé) in seinem Œuvre vorbereitet hatte: eine expressive Ausdrucksmalerei, auf großen Leinwänden in gestischen Bewegungen schwingvoll auf die Bildfläche gebracht und getragen von dem strahlenden Kolorit der leuchtend zueinander ins Verhältnis gesetzten Farben.

Sowohl den Berliner Künstlern (den Malern vom Moritzplatz ebenso wie der Einzelkämpferin Elvira Bach) als auch den „Wilden“ aus Hamburg und Köln ist gemeinsam, daß sie mit kraftvoll bewegten Pinselzügen auf großformatigen Bildflächen arbeiteten, die sie zügig und mit gestischer Verve in kontrastreich neben einander gesetzten, rasch trocknenden Farben bemalt und motivisch mit gegenständlichen, meist von der menschlichen Figur abgeleiteten Sujets besetzt haben. Viele der später unter dem Begriff der *Neuen Wilden* subsumierten Künstler kamen ursprünglich von einer gegenständlichen, manchmal realistischen, manchmal gar naturalistischen, manchmal aber auch surrealistischen Malerei, deren in unterschiedlichen Spielarten akribisch ausgeführte gestalterische Behandlung sie gegen Ende der 70er/anfangs der 80er Jahre nach und nach aufgegeben und in eine zunehmend bewegte expressive Ausdrucksmalerei überführt haben. Einer der Ersten, die diesen Weg einschlugen, war ab 1977/78 Helmut Middendorf. Ihm folgten 1978 beinahe zeitgleich Rainer Fetting, Salomé, Bernd Zimmer und Elvira Bach. Im Bundesgebiet entstanden die frühesten „wilden“ Bilder ab um 1980. Dort war Walter Dahn, der Meisterschüler von Joseph Beuys, einer der Ersten, der damit begonnen hat, gegenständliche Motive in einem gestisch befreiten Malstil auf großen Leinwänden abzubilden. Hans Peter Adamski, Georg Jiří Dokoupil, Werner Büttner und die Gebrüder Markus und Albert Oehlen vollzogen diesen Schritt ab 1980/81 – also mit einiger Verspätung gegenüber den Berliner Künstlern. Ihre thematische Inventionen waren dafür allerdings um so fulminanter.

Bei Luciano Castelli entwickelten sich nach einer an den naturalistischen Darstellungsformen der Malerei des Fotorealismus orientierten Phase erste Ansätze zu einer gestalterischen Befreiung der bildnerischen Mittel bereits ab 1976/77. Damit ist er tatsächlich einer der ersten, vielleicht sogar der erste Künstler überhaupt, die auf zunehmend größer gewordenen Formaten die Malerei im Stil der *Neuen Wilden* vorbereitet haben. Seine frühesten, angesichts der dynamischen Bewegungen des Pinselflusses und der harten Farbkontraste wirklich als „wild“ zu bezeichnenden Arbeiten schuf allerdings auch er erst 1978 (z. B. Abb. 114 ff) – dies jedoch ohne von den Entwicklungen zu wissen, die sich etwa zur gleichen Zeit am Moritzplatz vollzogen haben. So war Castelli als Maler im Stil der *Neuen Wilden* tatsächlich ein Künstler „der ersten Stunde“ und überdies einer, dessen Darstellungen man, wie Salomé später berichtete, infolge seiner Beteiligung an international besetzten Ausstellungen am Moritzplatz sehr wohl zur Kenntnis genommen hat³⁹¹.

So stark von einzeln ablesbar gebliebenen Schwungbewegungen getragene, dabei manchmal weit ausholende und mit gestischer Wucht impulsiv auf die Bildfläche geklatschte Pinselzüge, mit denen Castelli seine Motive ab 1978/79 in bisweilen linear aufgelösten, oft von Klecksen und farblichen Rinnsalen begleiteten Strukturen wiedergegeben hat (z. B. Abb. 115 f oder Abb. 715), sind auf den Bildern der übrigen Vertreter der

³⁹¹ Salomé in einem Interview, das ich am 24.03.1990 in seinem Atelier am Moritzplatz mit ihm führen durfte.

Malerei der *Neuen Wilden* allerdings nur selten zu beobachten. Salomé zeigte ab 1979 gelegentlich solche wie im Bewegungsrausch erfolgte, die Farbe nicht weitflächig verreibende, sondern gleichfalls Pinselschlag für Pinselschlag auf der Bildfläche verteilende gestalterische Behandlungen seiner Gemälde, doch ging er, was die explosive Kraft des Duktus angeht, nie so weit wie Castelli. Insgesamt übte sich Salomé in einer stärker von der Fläche getragenen, zwar stets heftig bewegten, doch im Vergleich zu den wuchtigen Pinselschlägen von Luciano Castelli eher gemäßigteren Ausdrucksmalerei, die farblich allerdings aus dem vollen schöpfte, während sich Castelli meist auf den Gebrauch einiger weniger, durch harte Kontraste in ihrer Wirkungsintensität gesteigerten Farben beschränkte. Was brachialer wirkt, läßt sich dabei schwer sagen: die quirlige Buntheit der koloristisch aus dem vollen schöpfenden Bilder von Salomé oder die auf wenige Farben zurückgeführte, durch harte Kontraste getragene Darstellungen von Luciano Castelli. Dies ist jedenfalls beiden zu eigen: eine heftige, ungestüme und „wilde“ Ausdrucksmalerei, an der sich die Lust an der Farbe und die Lust an der gestisch bewegten Pinselführung unmittelbar ablesen läßt.

Was die Vehemenz des Pinselschlags betrifft, lassen sich mit den „wilden“ Bildern von Castelli noch am ehesten einige Gemälde von Helmut Middendorf vergleichen. Dieser übte sich allerdings nicht selten in einem flächig verdichteten, vor allem aber in einem ruppig ausgeführten Malstil, der sich in meist geradlinig auf die Bildfläche gebrachten, hartkantigen Pinselschlägen entlädt und den Gemälden insgesamt einen eher staksigen Ausdruck verleiht, während die Bilder von Castelli hinsichtlich der Pinselführung oft geschmeidiger ausgefallen sind, eleganter und „kalligraphischer“. Dieser Unterschied zeigt sich auch in der ikonographischen Umsetzung der Motive. Die Bewegungen der Figuren auf den Bildern von Middendorf wirken, obschon diese oft im Tanz oder in ekstatischen Ausdrucksbewegungen wiedergegeben werden, eher hölzern und un gelenk, die der Figuren auf den Bildern von Luciano Castelli hingegen in ihren körpersprachlichen Exaltationen weich und fließend. Dabei changieren auch die Arbeiten von Castelli zwischen dem Ausdruck von „Gefühl und Härte“³⁹², die als aktuelle Stimmungswerte, ähnlich wie auf den Gemälden von Helmut Middendorf, vom Lebensgefühl des New Wave und des Punk getragen zu sein scheinen.

Ob Middendorf, als er 1981 seine *Singer* malte, Castellis *Carlo*-Porträt von 1977 kannte (Abb. 108), läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Ganz auszuschließen ist es jedenfalls nicht, denn als Castelli 1979 seine Räume am Moritzplatz bezog, hatte er, um sie gegebenenfalls in Berlin ausstellen zu können, ein ganzes Konvolut von Bildern aus Luzern im Gepäck – möglicherweise auch das besagte *Carlo*-Porträt. Jedenfalls mußte es irgendwann nach Berlin gekommen sein, denn gegen Mitte der 80er Jahre ließ Castelli es zusammen mit einer Reihe anderer Gemälde von Jochen Littkemann, einem auf Reproduktionsaufnahmen spezialisierten Kunstfotografen, für sein eigenes Archiv ablichten. Die *Geile Tiere*-Gruppenporträts (Abb. 592 f) und die Selbstbildnisse von Castelli in seiner Rolle als Rockmusiker indes (Abb. 724 ff und Abb. 729) kannte Middendorf mit Sicherheit, so daß es nicht nur dessen Besuche im *SO 36* waren (wo im übrigen auch die *Geilen Tiere* verschiedentlich aufgetreten sind), die ihn zur Ausführung seiner Gemälde aus den Serien *Singer* und *Großstadteingeborene* inspirierten, sondern auch und gerade die Bilder von Luciano Castelli, die er zwar nicht unmittelbar motivisch, wohl aber thematisch adaptierte. Mit dem *Carlo*-Porträt von 1977 und seinen Selbstbildnissen in der Rolle eines Rockmusikers erweist sich Luciano Castelli als thematischer Vorläufer für einige der wichtigsten Gemälde von Helmut Middendorf.

Auch in der Ikonographie von Rainer Fetting spielte das Thema Musik eine große Rolle. In seiner 1980 geschaffenen Serie *Drummer und Gitarrist* versuchte er, die harten stakkatoartigen Rhythmen der Punkmusik in

³⁹² Ursula Prinz und Jean Wolfgang Stock, *Gefühl und Härte. Neue Kunst aus Berlin*, München und Stockholm 1981.

Malerei umzusetzen. Er tat dies allerdings in einer gegenüber den Bildern von Luciano Castelli und gegenüber den späteren Darstellungen von Helmut Middendorf geradewegs ins Gegenteil verkehrten Ansicht: nämlich nicht aus der Perspektive des Publikums, sondern aus der Perspektive des Musikers. Der Betrachter, der links außen eine große Trommel vor sich sieht und die beiden wuchtigen Hände mit den Trommelknüppeln unweigerlich als die seinen interpretiert, wird gewissermaßen selbst zum Schlagzeuger, der mit kraftvollen Rhythmen die harten Klänge der laut und ekstatisch auf der Bühne sich produzierenden Rockband begleitet. Die Vehemenz der Pinselführung entspricht dabei durchaus der Wucht des Trommelschlags. Es scheint, als habe Fetting, als er diese Bilder malte, die Knüppel, mit denen er sich vorstellte auf die Trommel einzudreschen, gegen einen Pinsel eingetauscht. Zwar waren es nicht die Selbstbildnisse von Castelli in seiner Rolle als Gitarrist, die Rainer Fetting zu diesen Gemälden inspirierten, wohl aber die Auftritte der *Geilen Tiere*, mit deren Musik sich Fetting stark identifizierte und bei der er am liebsten selbst mitgespielt hätte – ein Traum, der drei Jahre später Wirklichkeit werden sollte: nicht mit den *Geilen Tieren*, doch mit dem Trio *Opéra par Hasard*, das aus Castelli (Baßgitarre), Salomé (Keyboard und Gesang) und Fetting (Schlagzeug) bestand.

Noch war der Einfluß, den Castelli auf die Ikonographie von Rainer Fetting ausübte, eher gering. Dies sollte sich ab 1982 ändern, als die beiden Künstler im gemeinschaftlichen Miteinander als thematische Fortführung einiger Frauenbilder von Luciano Castelli ihre Bordellbilder malten, vor allem jedoch als sie 1982 nach ihrer gemeinsamen Reise auf Lanzarote nach Motiven des Indianerfilms *Room full of mirrors* ihre Indianerbilder angefertigt haben. Unter dem Eindruck des Films und der parallel zu diesem Film aufgenommenen Fotos, unter dem Eindruck auch der Indianerbilder, die die beiden Künstler als Gemeinschaftsarbeiten in ihren Ateliers zusammen ausgeführt haben, beschäftigte sich Fetting auf zahlreichen weiteren Einzeldarstellungen mit eben diesem Sujet. Ohne Castelli, der die Idee hatte, sich als Indianer zu verkleiden und nach Motiven dieses Rollenspiels einige Gemeinschaftsbilder anzufertigen, hätte es die Indianerbilder von Rainer Fetting nie gegeben.

Die Darstellungen eines dunkelhäutigen Mannes indes, den Fetting ab 1980 auf seinen Duschbildern zeigte, gehen nicht auf Castelli zurück, der das Thema afrikanischer Männerakte seinerseits erst ab 1982 verschiedentlich behandelte (z. B. Abb. 608 ff), sondern sind auf Fettings Begeisterung für die Erscheinung dunkelhäutiger Aktfiguren zurückzuführen. Was das Motiv eines Afrikaners angeht, scheint sich das Wirkungsverhältnis zwischen Castelli und Fetting gegen Ende 1982 umgedreht zu haben: Jetzt war es Rainer Fetting, der mit seinen Bildern Luciano Castelli zu einem neuen Thema inspirierte.

Ein zweites Mal wurde der Einfluß von Rainer Fetting auf die Bilder von Luciano Castelli Ende der 80er Jahre wirksam – erstaunlich spät und ausgerechnet dort, wo man es kaum vermuten würde: nämlich im Zusammenhang mit den Gemälden aus dem Themenkreis *Der Tag* bzw. *Die Nacht*, deren ikonographisches Programm auf das Vorbild von Ferdinand Hodler zurückzuführen ist (Abb. 422 f). Dort erkennt man in der zentralen weiblichen Rückenfigur entfernt die von Rainer Fetting als dunkelhäutige Männergestalt wiedergegebene Rückenfigur seines 1986 geschaffenen Gemäldes *Mondnacht* wieder³⁹³ bzw. die Aktfiguren seiner von diesem Thema abgeleiteten motivischen Variationen³⁹⁴. Daß sich Castelli zu der zentralen Rückengestalt tatsächlich von Rainer Fetting hat anregen lassen, belegt nicht nur der für eine große Leinwand geschaffene Entwurf *Vollmond* (Abb. 424), auf dem die atmosphärische Stimmung sowie das Spannungsverhältnis zwischen der Rückenfigur und dem hell erstrahlenden Vollmond mit dem 1986 entstandenen Gemälde von Rainer Fetting nahezu identisch ist, sondern insbesondere das Gemälde *Vollmond* (Abb. 425), das beinahe in den gleichen Farben ausgeführt wurde wie

³⁹³ Rainer Fetting, *Mondnacht (Desmond)*, 1986, Dispersion auf Leinwand, 280 x 220 cm, in Besitz des Künstlers.

Fettings *Mondnacht*. Es zeigt sich, daß der Einfluß, den Fetting auf Castelli ausübte, nicht zwingend an das persönliche Zusammentreffen der beiden Künstler gebunden war, sondern auch aus der Distanz heraus erfolgen konnte: auf dem Weg der Rezeption von Ausstellungen, Buchpublikationen oder Abbildungen in Kunstzeitschriften und Ausstellungskatalogen.

So wechselseitig das Wirkungsverhältnis zwischen Luciano Castelli und Rainer Fetting phasenweise gewesen ist, so wechselseitig war zuvor das Wirkungsverhältnis zwischen Luciano Castelli und Salomé. Die gemeinschaftlich erarbeiteten Bildthemen, oftmals stark an entsprechende Bühnenauftritte und Rollenspiele gebunden, inspirierte beide Maler zu neuen, von den gemeinsamen Projekten abgeleiteten Themen. Bei Castelli war es insbesondere die Performance *The bitch and her dog*, die ihn zu seinen gleichnamigen Rollendoppelporträts anregte (z. B. Abb. 765 ff) sowie zu einigen seiner Stierkampfszenen (eigentlich müßte man sagen „Hundekampfszenen“, Abb. 939 f), zu einer Reihe von Darstellungen aus der Serie *Venise* (Abb. 851 ff), später dann zu seinen *Rudel*-Bildern (z. B. Abb. 920 ff) und zu zahlreichen weiteren, motivisch verselbständigten Selbstbildnissen des Künstlers in seiner Rolle als Hund. Bei Salomé hingegen waren es insbesondere die Auftritte von ihm und Castelli in ihrer Rolle als *Geile Tiere* und die Performance *Seiltänzer*, die er auf seinen Bildern eigenständig weiterverarbeitete. Stilistisch allerdings ließ sich weder Salomé noch Rainer Fetting von der charakteristischen, stark ins Pinselzeichnerische überspielenden Malweise von Luciano Castelli beeinflussen. Umgekehrt übte weder Salomé noch Fetting einen unmittelbaren Einfluß auf die Stilsprache der Bilder von Castelli aus. Selbst auf den Gemeinschaftsbildern, bei denen es sich angeboten hätte, stilistisch auf einander zuzugehen, ist meist genau zu unterscheiden, welche Partien von Castelli und welche von Salomé oder von Rainer Fetting geschaffen wurden. Bei den drei Malern handelte es sich um zu starke Charaktere, als daß sie ihre künstlerischen Ausdrucksformen zugunsten der stilistischen Eigenheiten des anderen aufgeben hätten.

Mit Elvira Bach verband Castelli eine kollegiale Freundschaft. Allerdings hatten sie eigene Themen, mit denen sie sich befaßten, und unterschiedliche gestalterische Mittel, die sie für ihre Darstellungen wählten. Was ihren Bildern indes gemeinsam ist, ist die Neigung zur thematischen Auseinandersetzung mit sich selbst. Bei Castelli fand und findet diese Auseinandersetzung mit der eigenen Person in erster Linie im Rollenspiel statt, wobei er vorzugsweise in exotische Rollen oder in die Rolle eines wilden Tieres schlüpfte, um seinem eigenen Exotismus, seinen animalischen Triebkräften und seinem Künstlertum, der sich aus exotischen und aus triebhaften Elementen speist, bildlichen Ausdruck zu verleihen. Bei Elvira Bach hingegen fand und findet die Beschäftigung mit sich selbst auf einer übergeordneten gesellschaftspolitischen Ebene statt, nämlich auf der Ebene ihrer Rolle als Frau, der sich die Künstlerin mit grotesken oder ironischen Bilderfindungen, welche sie aus ihren privaten Lebensverhältnissen ableitet und die sie nicht selten in die exotischen Gefilde der Dominikanischen Republik verlegt, wo sie für einige Zeit lebte, kritisch widersetzt. Die Frauen auf den Bildern von Elvira Bach, als neue Eva oft mit einer Schlange dargestellt, sind beides: der Prototyp einer den gesellschaftlichen Erwartungen sich widersetzenen Frau und sie selbst. Zwar nicht in einem konkreten motivischen, wohl aber in einem übergeordneten inhaltlichen Sinn befassen sich die Bilder von Elvira Bach und einige Darstellungen von Luciano Castelli also durchaus mit einem ähnlichen Thema: mit der eigenen Person und ihrer Position innerhalb der an sie herangetragenen gesellschaftlichen Erwartungen.

Stilistisch haben Elvira Bach und Luciano Castelli außer ihrer Neigung zur heftig bewegten Pinselführung, zu kräftigen Farben und zum Arbeiten auf großen Formaten nicht viel gemeinsam, doch was die Auffassungen

³⁹⁴ Vgl. hierzu Fettings Gemälde *Rückenakt (Desmond)*, 1987, Öl auf Leinwand, 290 x 160 cm, Wien, Galerie Würthle oder *Desmond*, 1989, Öl auf Sperrholz, 206 x 125 cm, Berlin, Slg. Ursula und Peter Raue.

des Bildnerischen angeht, finden sich zwischen beiden Künstlern einige Analogien, die sich im übrigen auch zwischen den Bildern von Luciano Castelli und denen der übrigen Hauptmeister der Malerei der *Neuen Wilden* in Berlin (das sind außer Castelli und Elvira Bach vor allem Salomé, Rainer Fetting und Helmut Middendorf, also die Maler aus dem Kreis der *Galerie am Moritzplatz*) verschiedentlich beobachten lassen. Dazu zählen beispielsweise der zentralperspektivische Aufbau der Kompositionen, das Fehlen weitläufig in die Tiefe sich erstreckender Hintergründe, stattdessen das Vorrücken des „Hintergrunds“ in den Mittelgrund und das Plazieren des (meist figürlichen) Bildgegenstands in den unmittelbaren Vordergrund. Diese ikonographischen Hauptmerkmale sind zwar nicht bei allen Berliner Malern der *Neuen Wilden* im gleichen Ausprägungsgrad vorhanden, doch als Tendenz auf nahezu allen ihren Werken auszumachen. Auch die Neigung, den Bildgegenstand durch zeichnerisch bzw. pinselzeichnerisch ausgeführte Umrißlinien zu definieren, ist – selbst wenn sie deutlich weniger als Luciano Castelli „pinselzeichnerisch“ arbeiten und stattdessen die Farbe im Sinne des „Malerischen“ flächiger auf der Bildfläche verreiben – bei allen Berliner *Wilden* stark ausgeprägt, wobei die Tendenz zur Umrißlinie allerdings bei verschiedenen Künstlern zu verschiedenen Zeiten auch in verschiedenen Intensitäten zu beobachten ist. Salomé beispielsweise arbeitete in aller Regel mit schmalen Umrißlinien, die er rot oder schwarz mit Ölkreiden oder mit dem Pinsel ausführte. Elvira Bach und Helmut Middendorf hingegen legten ihre Umrißlinien in Beckmannscher Breite meist mit schwarzer Farbe an. Bei Fetting unterliegt die Neigung zur Umrißlinie einem deutlichen Wandel. Seine frühen, von der Malerei des deutschen Impressionismus beeinflussten Gemälde verzichten meist auf eine umrißliniengestützte Beschreibung der Bildgegenstände, während seine Arbeiten aus der ersten Hälfte der 80er Jahre solche Umrißlinien, oft mit relativ breiten Pinseln in bunten Farben oder in Schwarz ausgeführt, ziemlich häufig aufweisen. Seine Gemälde aus der zweiten Hälfte der 80er und aus den 90er Jahren hingegen verzichten in aller Regel wieder auf die gestalterische Betonung der Konturen.

Ähnlich verhält es sich bei Fetting auch mit den Schatten. Seine frühen Bilder und die Gemälde aus der ersten Hälfte der 80er Jahren zeigen jene schattenlose Helligkeit, die auch auf vielen Gemälden von Luciano Castelli zu beobachten ist und die für die Malerei der Berliner *Wilden* fast schon charakteristisch wurde. Parallel zu diesen schattenlosen hellen Darstellungen malte Fetting aber auch eine Reihe von Bildern, die nächtliche Großstadtmotive oder figürliche Szenen in fast vollständig abgedunkelten Räumen zeigen und auf denen die betreffende Szene dramatisch gesteigerten Licht-Schatten-Verhältnissen ausgesetzt wurde. Fettings Gemälde aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre hingegen handeln beinahe ausnahmslos bei Tag und weisen, den natürlichen Lichtverhältnissen entsprechend, moderate Licht-Schatten-Modulationen auf. Auch Elvira Bach arbeitete häufig mit solchen natürlichen oder natürlich erscheinenden Lichtverhältnissen, wobei sie die Motive ihrer Bilder allerdings ebenfalls nicht immer bei Tag wiedergibt, sondern bisweilen in halbdunkler oder dunkler Umgebung. Sehr viel häufiger setzte Helmut Middendorf seine Darstellungen starken Hell-Dunkel-Wechseln aus, wobei viele seiner Bilder solche Szenen zeigen, die sich in nur partiell ausgeleuchteten dunklen Räumen oder des Nachts im Freien ereignen. Nächtliche Szenen, oft wie auf einer Schaubühne (sic!) künstlich ausgeleuchtet, waren gegen Ende der 70er und während der ersten Hälfte der 80er Jahre seine Spezialität. Salomé hingegen verzichtete auf starke Licht-Schatten-Effekte und zeigte seine Motive – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in einer tatsächlich schattenlosen oder lediglich latent abgeschattierten Helligkeit.

Fließend sind wir von den gestalterischen Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern von Luciano Castelli und denen der übrigen Berliner *Wilden* zu deren wichtigsten Unterschieden gelangt. Die Neigung, seine Motive in starker Ausschnitthaftigkeit wiederzugeben und so, als seien sie in einer Laune des Augenblicks entstanden, ist bei keinem Künstler der Berliner *Wilden* so ausgeprägt wie bei Luciano Castelli. Wohl zeigt auch Rainer Fet-

ting auf seinen Gemälden oft alltägliche oder alltäglich wirkende Motive, doch hat diese „Ästhetik des Alltäglichen“ bei ihm immer den Anschein des Gestellten, des absichtlich in Szene Gesetzten – und zwar sowohl was die körpersprachliche Ausdruckshaltung seiner Bildfiguren angeht als auch im Hinblick auf den kompositorischen Aufbau. Während Castelli seine Motive oft an den seitlichen Bildrand rückt, er seine Bildfiguren nicht selten durch die Formatgrenzen des betreffenden Bildes hart überschneiden läßt und seinen Darstellungen auf diese Weise den Eindruck des Spontanen, des Flüchtigen und des Schnappschußartigen verleiht, sind die Gemälde von Rainer Fetting, aber auch die von Salomé, von Helmut Middendorf und von Elvira Bach, eher klassisch komponiert: mit dem hauptsächlichen Bildmotiv in der Mitte und den nebensächlichen Randmotiven davor und dahinter oder rechts und links daneben. Bildflächenparallele Friese oder pyramidale Grundstrukturen sind dort ebenso zu finden wie blickeinführende Repousoirmotive am „Bildanfang“ (links außen oder am unteren Bildrand) oder kompositionsästhetische „Bildabschlüsse“ entlang des oberen und/oder rechten Bildrandes.

Solche traditionelle Bildaufbauten finden sich zwar gelegentlich auch bei Luciano Castelli, doch überwiegen in seinem Œuvre solche Werke, auf denen er sich den akademischen Kompositionsmustern mit dem Ziel der Steigerung der Erscheinungswirkung des Spontanen widersetzt. Welche zentrale Bedeutung dabei der Übernahme einiger ursprünglich aus der Schnappschußfotografie stammender ästhetischer Grundprinzipien zukommt (Blow-up-Effekte, perspektivische Verzerrungen, die auf den Gebrauch von Weitwinkelobjektiven zurückgehen, oder die räumliche Verdichtung von Hintergrund und Vordergrund, die auf die Verwendung von Teleobjektiven zurückzuführen ist, etc.), wurde in den vergangenen Kapiteln hinreichend erörtert. Für die übrigen Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden* – die Berliner wie die des westdeutschen Bundesgebiets gleichermaßen – spielen solche an der Ästhetik der fotografierten Schnappschußaufnahme orientierte ikonographische Merkmale in aller Regel keine Rolle (Ausnahme: Kippenberger). Ihre *Malweise* wirkt spontan zustande gekommen, ihre *Motive* hingegen wirken wohlüberlegt und mit dem Instrumentarium klassischer kompositionsästhetischer Grundprinzipien in Szene gesetzt. Castelli, der – sieht man von seiner Teilnahme an den Kursen der Luzerner Kunstgewerbeschule einmal ab – als Einziger unter den Berlinern auf ein akademisches Studium der Malerei verzichtete, verhält sich, wie es bei akademisch nicht geschulten Künstlern oft zu beobachten ist, durch seinen unverbildeten Umgang mit den Möglichkeiten der ikonographischen Umsetzung seiner Motive wesentlich innovativer als seine akademisch ausgebildeten, dadurch in ihrem ästhetischen Empfinden vorbelasteten Kollegen.

Im Zusammenhang mit der handwerklichen Ausbildung, welche die Berliner *Wilden* vor ihrer künstlerischen Laufbahn in aller Regel absolviert haben, liegt ein deutlicher Unterschied zwischen Luciano Castelli und seinen Künstlerkollegen auch darin, daß diese ihre ursprüngliche Tätigkeiten nicht in ihre Bildwelten haben einfließen lassen. Daß Fetting eine Lehre zum Tischler absolviert hatte, er also im Umgang mit Holz erfahren war, läßt sich an seinen Bildern ebensowenig ablesen wie Elvira Bachs glasgestalterische Ausbildung oder Salomé's Tätigkeit als Bauzeichner. Dies braucht nicht zu überraschen, denn meistens haben diese Künstler ihre Ursprungsberufe unzufrieden aufgegeben, denke man insbesondere an Salomé, den seine Tätigkeit als technischer Zeichner nicht nur maßlos gelangweilt, sondern aus Langeweile tatsächlich krank gemacht hat³⁹⁵. Castelli hingegen hatte mit seiner Ausbildung zum Schriftenmaler solche Probleme nicht – im Gegenteil: Auf einigen seiner Bilder sind immer wieder typographische Elemente zu sehen, die nicht nur in inhaltlichen Bedeutungszusammenhängen mit dem jeweils dargestellten Bildmotiv stehen, sondern zugleich auch als Reminiszenz an sein erlerntes Handwerk zu verstehen sind (z. B. Abb. 114, Abb. 198, Abb. 598 ff oder Abb. 1140). Castelli, so scheint

³⁹⁵ Salomé (Hrsg.), *Salomé by Salomé*, Stuttgart 1992, dort insbesondere S. 32, S. 34 und S. 40.

es, war der einzige Maler aus dem Kreis der *Neuen Wilden*, der seine ursprüngliche handwerkliche Ausbildung in seine künstlerische Arbeit einfließen ließ.

Bezüglich der Neigung zur pinselzeichnerisch orientierten Malweise ist auf einen weiteren, nicht nur im Stilistischen greifenden, sondern auch ikonographisch sich auswirkenden Aspekt hinzuweisen, durch den sich die Bilder von Luciano Castelli gegenüber den Werken der übrigen Vertreter der *Neuen Wilden* deutlich unterscheiden: auf den Aspekt des nach dem Prinzip des *Non finito* bewußt nur unvollständig mit Farbe bedeckten Bildes. Fetting neigte sehr dazu, seine Gemälde vollständig mit Farbe zu bedecken. Nur selten blitzt bei ihm die rohe Leinwand unter der pastos ausgemalten Bildfläche hervor. Ähnlich verhält es sich auf den Werken von Helmut Middendorf und von Elvira Bach, die ihre Leinwände ebenfalls meist vollständig mit Farbe bedeckten. Lediglich entlang der Silhouetten ihrer Figuren oder entlang der Konturen der Bildgegenstände des Hintergrunds bricht, zur Verdeutlichung der Umrißformen und damit zur erleichterten Identifizierbarkeit des Bildgegenstandes, manchmal das Weiß der Malfläche hervor. Am ehesten begegnet man auf den Gemälden von Salomé bisweilen etwas ausgedehnteren Partien, die von der Farbe unberührt geblieben sind und als autonomer Farbwert eingesetzt wurden. Dabei greifen, ähnlich wie auf den Bildern von Luciano Castelli, hier jedoch mit deutlich geringerem Ausprägungsgrad, Gesichtspunkte der Betonung des Malerischen an sich und der Auffassung vom gemalten Bild als einer zunächst ungeachtet seiner motivischen Dispositionen im Sinne einer „reinen Malerei“ mit nichts anderem als mit Farbe und Pinselrhythmen überzogenen Arbeitsfläche. Auch Fetting brachte auf seinen Gemälden diese Auffassung vom Malerischen zum Ausdruck – jedoch auf gerade umgekehrtem Weg: Er behandelte den Bildträger nicht als eigenständig zur Wirkung gebrachte Materie, sondern übte sich insbesondere auf seinen Ölgemälden in einem pastosen, manchmal fingerdick ausgeführten Farbauftrag, mit dem er seine Arbeitsflächen bis zur Unkenntlichkeit bedeckte. Erst gegen Ende der 80er und im Lauf der 90er Jahre sollte sich dies ändern. Auch er ging jetzt manchmal dazu über, die Malfläche als eigenständigen Ausdrucksträger einzusetzen, wobei er allerdings – darin unterscheidet er sich von Castelli – vorzugsweise auf wirkungsvollen Bildträgern arbeitete: etwa auf einem besonders grob gewobenen Leinwandstoff, auf bedruckten Baumwollstoffen oder auf großen Holzplatten mit einer markanten Maserung. Dabei geschah es jetzt zum ersten Mal, daß Fetting die Kenntnisse aus seiner Tischlerlehre wenigstens ansatzweise tatsächlich auch auf dem Gebiet des Künstlerischen zur Anwendung brachte.

Gerade die zuletzt genannten Unterschiede zwischen den Bildern von Castelli und denen der übrigen Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden* in Berlin – nämlich die unterschiedliche gestalterische Behandlung der Umrißlinien, der Aspekt des Pinselzeichnerischen und die unterschiedlich stark ausgeprägte Tendenz zur teilweisen gestalterischen Aussparung des Bildgrunds – machen deutlich, wie sehr die Gemälde von Luciano Castelli mit ihren stilistischen Besonderheiten von den Darstellungsformen der Bilder seiner Berliner Kolleginnen und Kollegen abweichen. Besonders markant sind die Unterschiede im Bereich des Kolorits. Salomé, Fetting und Elvira Bach neigten von jeher dazu, farblich aus dem vollen zu schöpfen. Sie schufen bunte Bilder, auf denen sie helle Primär- und Sekundärfarben in starken Kontrasten spannungsvoll neben einander setzten und mit den Nichtfarben Schwarz und Weiß sowie zahlreichen Zwischentönen kombinierten. Eine Beschränkung des Kolorits auf zwei bis drei Hauptfarben findet sich am ehesten bei Helmut Middendorf, der auf einigen Gemälden Dunkelblau und Schwarz oder verschiedene Rottöne mit Schwarz bzw. Rot mit Grau kontrastierte und seine Motive auf diese Weise in eine zwei-, manchmal dreiwertige Farbigkeit tauchte, die ihnen bei aller Gegenständlichkeit eine expressiv verfremdete Erscheinungswirkung verleiht. Allen Berliner „Wilden“ hingegen ist zu eigen, daß ihre Farben durch die großen Formate, auf denen sie aufgetragen wurden, und durch die starken Kontraste, in denen sie

zu einander ins Verhältnis gesetzt wurden, sowie schließlich durch den oft mit breiten Pinseln schwungvoll auf die Bildfläche gebrachten heftigen Auftrag von intensiver Wirkung sind, sie mit ihrer psychologischen Eigenwertigkeit als kalte oder warme, als heitere oder triste, als lichte oder finstere Farben etc. eindringlich und kraftvoll aus dem Bildgeviert heraus in den Realraum des Betrachters strahlen.

Farbe hat auf den Bildern der Berliner *Wilden* – auf den Werken der hier genannten Künstler ebenso wie auf denen von Luciano Castelli – nicht nur eine deskriptive, schon gar nicht eine das Motiv naturgetreu wiedergebende Beschreibungsfunktion, sondern fungiert in erster Linie als expressiver Ausdruck. So erklärt es sich, daß die Berliner Künstler ihre Bildgegenstände koloristisch gegenüber ihrer natürlichen Erscheinung oft stark verändert haben, daß ihre Figuren blaue Gesichter haben (Fetting) oder ganz in Rot oder in Gelb erscheinen (Middendorf), daß Kokosnüsse leuchtend rot wiedergegeben wurden (Bach) oder nackte Männer in türkisfarbenem Grün (Salomé) usw. Am ehesten orientieren sich noch die Gemälde von Salomé am natürlichen Erscheinungsbild seiner Motive. Nackte Haut gab er in zarten Rosa- oder milden Brauntönen wieder, dunkles Leder mit Schwarz und Dunkelblau, das Wasser seiner Schwimmer mit unterschiedlich hellen Blautönen, die Seerosen darauf mit Grün für die Blätter und Rot, Orange und Gelb für die Blüten etc. Eine apriorische Reduzierung des farblichen Spektrums indes, wie sie auf den Bildern von Castelli verschiedentlich zu beobachten ist, findet sich bei keinem anderen Vertreter der Berliner *Wilden* in so konsequenter Weise. Anders als Castelli, der sich oft auf den Gebrauch der Primärfarben Gelb, Rot und Blau sowie den beiden Mischfarben Orange und Grün nebst Schwarz und Weiß konzentrierte (phasenweise auch auf die Verwendung alleine von Rot und Schwarz oder Rot, Schwarz und Grau auf weißem Grund oder auf den Kontrast von Hellblau und Rosa), hatten die übrigen Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden* – weder die in Berlin noch die im Bundesgebiet – nicht solch ein grundsätzliches koloristisches Programm. Sie orientierten sich bei der Wahl ihrer Farben stattdessen am betreffenden Bildgegenstand bzw. an der inneren Stimmung, die sie mit dem Bildgegenstand in Verbindung brachten. Monochrome Gemälde oder Grisailen, wie sie von Castelli bisweilen ausgeführt wurden, gibt es – dies ist in diesem Zusammenhang durchaus bemerkenswert – bei den übrigen Vertretern der Malerei der *Neuen Wilden* nicht. Den koloristischen Expressionismus so weit zu treiben, daß eine Farbe alleine oder gar „Nichtfarben“ den emotionalen Ausdruck eines Gemäldes bestimmen, wagte außer Luciano Castelli keiner.

In engem Zusammenhang mit der Reduktion des Kolorits steht auch die Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, die von keinem anderen Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden* so weit getrieben wurde wie von Luciano Castelli. Eheste Ansätze, den Bildgegenstand in pinselzeichnerisch auf die Leinwand gebrachte Strukturen aufzulösen, finden sich auf einigen *Schwimmer*-Bildern von Salomé aus der Zeit anfangs der 80er Jahre, wobei dort, was den Schlag des Pinsels an sich und den gegenüber dem Motiv verselbständigten Rhythmus betrifft, durchaus einige Anlehnungen an den heftig bewegten Duktus auf den Bildern von Luciano Castelli zu beobachten ist. Auch Bernd Zimmer, dessen Gemälde wegen ihrer überwiegend landschaftlichen Sujets bisher als Vergleich zu den Bildern von Luciano Castelli ausgefallen sind, zeigt bisweilen eine Tendenz zur strukturellen Auflösung des Bildgegenstands und zu einer Überführung seiner Motive in den Bereich der reinen, sich dem Betrachter erst mit einigem Abstand in ihrer gegenständlichen Bedeutung erschließenden Ausdrucksmalerei. Ansonsten pflegten die Berliner „Wilden“ eine unterschiedlich stark stilisierte, stets am Gegenständlichen orientierte Bildsprache. Gestisch getragene pinselrhythmische Verselbständigungen, strukturelle Auflösungen oder gar motivische Verzahnungen, wie ihnen auf den Bildern von Castelli verschiedentlich zu begegnen ist und die Castelli schließlich zu seinen stilistischen Weiterentwicklungen geführt haben – etwa zur Erfindung der *Revolving Paintings* anfangs der 90er Jahre oder zu seinen kaleidoskopisch durcheinander gewürfelten Darstel-

lungen aus den späten Neunzigern bzw. aus der Zeit anfangs des neuen Jahrtausends – finden sich bei den übrigen Vertretern der Malerei der *Neuen Wilden* nicht. Vielleicht liegt es gerade an dem fehlenden Interesse an der gestalterischen Gradwanderung zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, daß sich außer Castelli und Bernd Zimmer die Berliner Künstler stilistisch so wenig weiterentwickelt und daß sie stattdessen die ästhetische Veränderung der Erscheinungswirkung ihrer Gemälde in erster Linie durch eine veränderte Themenwahl erzielt haben, nicht aber durch eine echte künstlerische Weiterentwicklung.

Was die Themen der Berliner *Wilden* angeht, so haben sie alle jeweils für sich ihre eigene Nische gefunden. Von Bernd Zimmer abgesehen, der sich überwiegend mit landschaftlichen Motiven beschäftigte, war das zentrale Thema der übrigen Künstlerinnen und Künstler die menschliche Figur. Elvira Bach beispielsweise malte hauptsächlich weibliche Figuren: als Akt oder mit einem eng anliegenden Kleid wiedergegeben, oft mit hochhackigen Stöckelschuhen ausgestattet und mit schulterlangem Haar, das sie offen oder zu einem Zopf zusammengebunden tragen und aus dem sich nicht selten, als Zeichen der Weiblichkeit und als Zeichen des Sündenfalls, eine lange Schlange konstituiert. Auch die hochhackigen Stöckelschuhe stehen bei Elvira Bach für Weiblichkeit, manchmal aber auch für erotischen Fetischismus. Die Frauen auf ihren Bildern wirken modern und selbstbewußt und verstehen es – manchmal mit Witz, manchmal mit Ironie, manchmal mit Sarkasmus – sehr wohl, sich auch in partnerschaftlichen Beziehungsverhältnissen zu behaupten. Sie werden ganz-, gelegentlich halb- oder dreiviertelfigurig wiedergegeben und formatfüllend ins Bild gesetzt. Die Frauen, die Elvira Bach auf ihren Bildern zeigt, sind in aller Regel sie selbst. Ihr Aufenthalt in der Dominikanischen Republik hatte exotische Motive zur Folge, die als dunkelhäutige Männerfiguren, ausladende Palmen oder sonstige karibische Pflanzen und Früchte ab um 1982 Einzug in ihre Bilder gehalten haben. Die Geburt ihres Sohnes inspirierte die Künstlerin ab 1985 zu ganz eigenen, stark vom Symbolismus beeinflussten Bildern. Alles in allem sind es insbesondere figürliche Motive, die Elvira Bach auf ihren Bildern zeigt, wobei diese figürliche Motive, oft als theatrale Inszenierungen mit einer stark ins Symbolistische überspielenden Ikonographie auf die Bildfläche gebracht, in aller Regel aus den persönlichen Lebensumständen der Künstlerin abgeleitet wurden.

Eng mit der eigenen Lebenssituation verbunden sind auch die Gemälde von Rainer Fetting, der anfangs Freunde und Bekannte porträtierte, sich selbst gelegentlich, bald aber auch anonyme Personen, die er ganzfigurig oder im Kopfbildnis darstellte, bekleidet zunächst, seit Anfang der 80er Jahre immer öfter als Akt. Die Modelle seiner Gemälde stammten beinahe ausnahmslos aus seiner privaten Umgebung. Anonyme Figuren gehen auf eigene Beobachtungen zurück, die er auf seinen Streifzügen durch Berlin oder durch New York machte, und auf die subjektiven Eindrücke, die er dort gewonnen hat. In diesem Zusammenhang stehen auch seine Indianerbilder, deren Motive auf das Rollenspiel *Room full of mirrors* zurückgehen und ihn über die Zeit seiner künstlerischen Zusammenarbeit mit Castelli hinaus zu weiteren Indianerselbstporträts und zu weiteren Darstellungen mit indianisch erscheinenden Figuren inspirierten. Die Beobachtungen, Erlebnisse und Erfahrungen, die Rainer Fetting dort, wo er sich gerade aufhielt, machte, mußten allerdings nicht zwangsläufig an menschliche Figuren gebunden sein. So schuf er eine Reihe von Blumen- oder Früchtebildern sowie zahlreiche Großstadtbilder, auf denen er seine Eindrücke von den Hinterhöfen, der S-Bahn und der Mauer in Berlin oder von den langgezogenen Brücken und den breit gelagerten gelben Taxen in New York künstlerisch verarbeitete. Außer mit dem Leben in der Großstadt befaßte sich Fetting, nachdem ihm der Fall der Berliner Mauer Tagesausflüge ins märkische Umland ermöglichten, überdies auch mit landschaftlichen Motiven: mit den ausgedehnten Rapsfeldern dort, den Kühen, die er unterwegs sah, mit den weiten Fluren und den dunklen Wäldern. Stets war für das Entstehen der Bilder von Fetting der subjektive Eindruck ausschlaggebend, den er auf seinen Gemälden möglichst unmittelbar wie-

dergeben wollte. Auch Rainer Fetting war und ist in erster Linie ein Maler figürlicher Bilder, doch beschäftigte er sich bisweilen auch mit stadtlandschaftlichen oder mit freilandschaftlichen Motiven, mit Blumenstilleben, mit Tierdarstellungen und, sofern sie eine bestimmte Bedeutung für ihn hatten, mit der Darstellung von Früchten.

Salomé hingegen waren stillebenartige, stadtlandschaftliche, freilandschaftliche oder sonstige nichtfigürliche Abbildungen völlig fremd. Er befaßte sich von jeher mit nichts anderem als mit der Darstellung der menschlichen Figur, die er bald vereinzelt, bald paarweise oder in Gruppen zeigte, stets unmittelbar in den Vordergrund gerückt, als Selbstbildnisse am Beginn seines künstlerischen Schaffens, dabei nicht selten in transvestitistischer Aufmachung, als Bildnisse von Freundinnen und Freunden etwas später, darunter auch im Doppelporträt das Bildnis seiner selbst an der Seite von Luciano Castelli, Rollenselbstporträts aus den gemeinschaftlich mit Castelli erarbeiteten Themen *The bitch and her dog*, *Big Birds*, *Zebras* und *Seiltänzer*, aber auch zahlreiche anonyme Figuren, die er teils nach der Vorlage von fotografischen Ablichtungen in Zeitschriften oder Illustrierten, teils aus der Phantasie abgebildet und in aktive Handlungszusammenhänge eingebunden hat. Für einen Skandal sorgten selbst im freizügigen Berlin seine Darstellungen homoerotischer Szenen. Mit ihnen wurde Salomé gewissermaßen über Nacht berühmt. Berühmt geworden ist auch der später entstandene Bildniszyklus *Frauen in Deutschland*, mit dem Salomé prominente Frauen aus Politik, Gesellschaft und Kultur porträtierte sowie seine Duschbilder und seine Reihe *Reflexion/Reaktion*, auf denen er sich 1988 mit dem Thema Aids auseinandersetzte. Elvira Bachs Exotismus befaßte sich mit Motiven aus der Karibik, Fettings Exotismus äußerte sich in den Darstellungen dunkelhäutiger Männerakte. Salomé wählte als exotisches Thema die Darstellung australischer Ureinwohner: jugendlicher Aborigines, für deren archaische Nacktheit er sich ab 1983 zu interessieren begann. Aber auch an japanischen Themen kam Salomé nicht vorbei. Angesteckt durch die Japanbegeisterung von Luciano Castelli schuf er 1980 sein berühmt gewordenes Gemälde *Kung Fu* sowie ab 1982 eine Reihe von Darstellungen mit dickleibigen Sumo-Ringern. Seine vermutlich bekanntesten Werke sind allerdings die Darstellungen aus der Reihe *Schwimmer*, die er in unterschiedlichen Ausprägungsgraden des Abstrakten oder des Gegenständlichen von 1982 bis in die 90er Jahre hinein ikonographisch wie gestalterisch verschiedentlich variierte. Ab 1986/87 verabschiedete sich Salomé von seinem gestisch bewegten Malstil. Stattdessen gelangte er jetzt zu einer flächig beruhigten Malweise, die seinen Bildern ihre expressive Kraft genommen hat. In ihrer graphischen Glätte wirkten seine großformatigen Gemälde nun, obschon sie oft gesellschaftspolitisch brisante Themen behandelten (etwa den uniformen Militarismus der Sowjets, das Thema Neonazis oder das Thema Aids), belanglos und flach. Heute ist Salomé, der Ende der 70er und anfangs der 80er Jahre die Leitfigur der *Neuen Wilden* gewesen ist, in internationalen Ausstellungen kaum noch vertreten. Mit der ikonographischen Direktheit seiner Gemälde, mit der provokativen Kraft ihrer Motive und mit der heftigen Malweise zählen die Bilder von Salomé aus den späten 70er Jahren und aus der ersten Hälfte der 80er Jahre zu den Hauptwerken der Malerei der *Neuen Wilden*. Sie waren ein Befreiungsschlag des Künstlers im wahrsten Sinne des Wortes und für Salomé selbst ebenso wie für sein Publikum eine Projektionsfläche für ihre Sehnsüchte, ihre Wünsche und ihre Ideale. Andere Motive als die der menschlichen Figur hatten in der Bildsprache von Salomé keinen Platz.

Überwiegend figürliche Motive behandelte auch Helmut Middendorf, dessen großes Thema die „Großstadteingeborenen“ geworden sind: Darstellungen junger Männer, die sich in dunklen Diskotheken zu den Rhythmen der Punkmusik in Ekstase tanzen. Stroboskopisch gebrochene Lichtblitze lassen ihre dunklen Silhouetten aufscheinen, farbige Lampen treffen auf ihre kantig geformten Gesichter im schummrigen Streiflicht. Middendorf ist einer, der seine Motive gerne in nächtliche Umgebung taucht und der auf seinen Bildern stark mit Licht-Schatten-Effekten arbeitet. Dies trifft auch auf seine Tierdarstellungen zu sowie auf einige von hartem

Streiflicht durchflutete Atelierbilder. Darüber hinaus schuf Middendorf eine Vielzahl von Bildern mit einem ekstatisch auf der Bühne sich gebärdenden Rocksänger sowie seine berühmt gewordene Serie von Schwebenden, die als monumentale Männerfiguren scheinbar schwerelos über der ins Wanken geratenen Architektur großstädtischer Hochhaus- und Hinterhofbauten zu fliegen scheinen. Oft waren es dem wirklichen Leben abgerungene Beobachtungen, die Middendorf auf seinen Bildern zeigte – etwa ein Besuch im Zoo, der ihm die groteske Gegenüberstellung exotischer Tiere vor der heimischen Kulisse der Berliner Großstadtarchitektur vor Augen führte, oder seine Besuche von Szenekneipen, Diskotheken und Konzertveranstaltungen, die ihn zur Darstellung von Tanzenden, von Sängern, aber auch von kraftvoll an einander geschlagenen Bierhumpen inspirierten. Bisweilen zeigte Middendorf auf seinen Gemälden apokalyptische Visionen, zu denen das Motiv des Schwebenden ebenso gehört wie die Darstellungen einer brennenden Aktfigur, die des Nachts durch eine goldgelb glühende, wie durch ein Flammenmeer zum Leuchten gebrachte Straße läuft. Wiewohl auch Middendorf seine Motive oft im unmittelbaren Vordergrund zeigt, sind ihm in die Tiefe reichende Hintergründe keineswegs fremd. Gerade auf stadtdlandschaftlichen Gemälden sind solche weiten Ausblicke bei Middendorf verschiedentlich zu sehen.

Insgesamt zeigt sich, daß beinahe alle wichtigen Vertreter der Malerei der *Neuen Wilden* die menschliche Figur zum zentralen Thema haben und daß sie ihre figürlichen Motive nicht selten in exotische oder in visionäre, bisweilen träumerisch bzw. tagträumerisch erscheinende Bedeutungszusammenhänge eingebunden haben. Auch das Selbstbildnis, nicht selten auch das Rollenselbstbildnis, ist für die Ikonographie der *Neuen Wilden*, zumindest für die in Berlin, von besonderer Bedeutung. Die Berliner „Wilden“ tendierten stark dazu, ihre figürlichen Motive im unmittelbaren Vordergrund anzusiedeln und ihre Bilder mit breiten Pinseln in zügig auf die Malfläche gebrachten, rasch trocknenden bunten Farben auszuführen. In all dem stimmen die Bilder von Castelli mit denen der Berliner *Wilden* durchaus überein. Doch der Zusammenhang zwischen der Bildsprache der *Neuen Wilden* und den Darstellungen von Luciano Castelli greift über diese vordergründige motivische, ikonographische und stilistische Wesensverwandtschaft hinaus: Vielfach erweist sich Castelli nicht nur im Gestalterischen (siehe hierzu etwa die zunehmend expressiver werdende, in heftigen Bewegungen auf die Bildfläche gebrachte Malweise ab 1976), sondern auch und gerade in der Wahl seiner Motive als wichtiger Vorläufer für die Malerei der *Neuen Wilden*, ja als deren Wegbereiter geradezu. In diesem Zusammenhang sind beispielsweise seine objekthaften Darstellungen von Frauenkleidern und Accessoires aus dem *Gemalten Tagebuch* zu erwähnen, wie sie um 1976 von Salomé in gestalterisch zwar anderer, thematisch jedoch ähnlich objekthafter Weise abgebildet wurden. Ferner ist auf Castellis transvestitistische Selbstinszenierungen von 1973 zu verweisen, die als Thema Mitte und Ende der 70er Jahre für die Ikonographie von Salomé ebenfalls eine wichtige Rolle spielen sollte. Auf die Bedeutung des Carlo-Porträts von 1977 (Abb. 108) als motivischer Vorläufer für ähnliche Gemälde von Helmut Middendorf und Rainer Fetting wurde bereits mehrfach hingewiesen. Wichtig im Zusammenhang mit der Vorläuferschaft von Luciano Castelli ist auch dessen Japanbegeisterung, die sich nicht nur auf die Ikonographie von Salomé auswirkte (vgl. hierzu etwa seine Sumo-Ringer oder das Gemälde *Kung Fu*), sondern die auch auf das Bundesgebiet übersprungen ist, wo Hans Peter Adamski 1981 in Köln etwa sein von den Illustrationen des Kamasutra inspiriertes Gemälde *Der Schleusenwärter*³⁹⁶ oder die an fernöstliche Motive anknüpfende Leinwand *Das Land des Lächelns*³⁹⁷ geschaffen hat. Das Motiv der mit Stöckelschuhen an den Füßen in die Höhe gereckten Frauenbeine (Abb. 197) wurde 1983 von Werner Büttner auf seiner Parodie über das Gemälde *Der Ursprung*

³⁹⁶ Hans Peter Adamski, *Der Schleusenwärter*, 1981, Dispersion und Öl auf Nessel, 238 x 172 cm, Laupheim, Slg. Friedrich Erwin Rentschler.

³⁹⁷ Hans Peter Adamski, *Das Land des Lächelns*, 1981, Dispersion auf Nessel, 181 x 243 cm, Privatbesitz.

der Welt von Gustave Courbet (Anm. 85) als Ende der Welt umgedeutet³⁹⁸. Vielleicht hat Elvira Bach, als sie damit begonnen hat, Ihre Frauen mit hochhackigen Stöckelschuhen auszustatten, nicht gerade auf die fotografischen Selbstinszenierungen von Luciano Castelli aus den frühen 70er Jahren geschaut und gewiß mußte Walter Dahn, um sein Selbstbildnis mit Hirschgeweih auszuführen³⁹⁹, nicht Castellis *Göttin der Weisheit* studieren (Abb. 21), doch die motivischen Verwandtschaften und Analogien sind nicht zu übersehen. Bewußt rezipiert oder nicht – das Œuvre von Luciano Castelli erweist sich durchaus als richtungsweisend für das, was kurze Zeit später zum festen Bestandteil des ikonographischen Programms der Künstler aus dem Kreis der *Neuen Wilden* werden sollte, der *Neuen Wilden* in West-Berlin ebenso wie der *Neuen Wilden* im Bundesgebiet.

Mit seinem künstlerischen Schaffen ist Luciano Castelli ein Wegbereiter der Malerei der *Neuen Wilden* und zusammen mit Elvira Bach, Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Salomé zugleich einer ihrer wichtigsten Vertreter. Um so mehr überrascht es, daß Castelli mit seinen Arbeiten bei einigen Übersichtsausstellungen, die während der 80er Jahre die Malerei der *Neuen Wilden* zum Thema hatten, nicht berücksichtigt wurde und daß er auch in einigen Publikationen, die sich mit dieser Stilrichtung beschäftigen, keine besondere Erwähnung findet. Für dieses Versäumnis gab es anfangs der 80er Jahre im wesentlichen zwei Gründe. Einer dieser Gründe war, daß Castelli kein offizielles Mitglied der *Galerie am Moritzplatz* gewesen ist. Den Startschuß für den internationalen Erfolg der Malerei der *Neuen Wilden* gab am 29. Februar 1980 die von Thomas Kempas im *Haus am Waldsee* in Berlin eröffnete Ausstellung *Heftige Malerei*, in der die Sektion der Malerei dieser Selbsthilfegalerie dem breiten Publikum vorgestellt wurde. Bei der Auswahl der teilnehmenden Künstler beschränkte sich Kempas auf die offiziellen Mitglieder der Galerie, so daß es lediglich Middendorf, Fetting, Salomé und Zimmer gewesen sind, die dort gezeigt wurden. Überdies waren, als Castelli an den Moritzplatz gezogen ist, die Planungen zu dieser Ausstellung bereits im vollen Gange, so daß er mit seinen Arbeiten in das laufende Projekt nicht mehr einbezogen werden konnte.

Mit der Eröffnung der Ausstellung im *Haus am Waldsee* nahm der Erfolg der Malerei der *Neuen Wilden* seinen Anfang. Es kam zu Ankäufen durch namhafte Sammler und zur Zusammenarbeit mit wichtigen Ausstellungsmachern und Galeristen, die den Künstlern vom Moritzplatz zu internationalen Erfolgen verholfen haben (Heiner Bastian, Thomas Ammann, Bruno Bischofberger u.a.m.). Schnell wurden diese Protagonisten auch auf die Werke von Luciano Castelli aufmerksam. Sie erkannten deren Bedeutung und brachten sie in Projekte ein, die sie selbst ins Leben gerufen haben oder die sie mit persönlichem Engagement tatkräftig unterstützten. Bald stellte man über den internationalen Ausstellungen fest, daß es auch in anderen Ländern eine Tendenz zur heftig bewegten Pinselführung gegeben hat, zu einer „wilden“ Malerei – vor allem in Italien, in Großbritannien und in den USA. Zugleich stellte man fest, daß die Hauptwerke der wichtigsten Vertreter dieser jetzt als „Neoexpressionismus“ bezeichneten Ausdrucksmalerei später entstanden sind als die Hauptwerke der jungen Künstler in Berlin, so daß einige Förderer dieser Stilrichtung davon ausgingen, daß die Malerei der *Neuen Wilden* die erste Kunstrichtung ist, die nach 1945 von Deutschland ausgegangen sei. Daß diese „neue deutsche Malerei“ entscheidend von einem schweizer Künstler geprägt sein sollte, paßte nicht so recht ins Konzept, und so gab es einige Ausstellungsmacher und Kunsttheoretiker, die, um ihre Hypothese vom Ursprung der Malerei der *Neuen Wilden* nicht zu gefährden, Castelli aus ihren Projekten ausklammerten. Dies ist der zweite Grund dafür, daß Lu-

³⁹⁸ Werner Büttner, *Weltende*, 1983, Öl auf Leinwand, 90 x 240 cm, Weimar, Neues Museum Weimar (Donation Paul Maenz).

³⁹⁹ Walter Dahn, *Ohne Titel*, 1985, Acryl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Karlsruhe, Städtische Galerie.

ciano Castelli mit seinem Œuvre als einer der Hauptvertreter der Malerei der *Neuen Wilden* bisweilen unerwähnt geblieben ist.

Doch gab es von Anfang an auch solche Ausstellungsmacher, Kunstwissenschaftler und Journalisten, die die Bedeutung der Werke von Luciano Castelli für die Entwicklung der Malerei der *Neuen Wilden* erkannt und deren Verbreitung gefördert haben. Jean-Christophe Ammann zählt zu ihnen, der als Leiter des Kunstmuseums Luzern (später Direktor des *Museums für Moderne Kunst* in Frankfurt) die künstlerische Entwicklung von Castelli bereits seit den späten 60er Jahren verfolgte und Ende der 70er/anfangs der 80er Jahre ganz unmittelbar miterlebte, wie sich der Einfluß von Castelli auf die Malerei der *Neuen Wilden* vollzogen hat, Erika Billeter, die Leiterin des *Musée cantonal* in Lausanne und Autorin der ersten und bisher einzigen Castelli-Monographie⁴⁰⁰, Wolfgang Max Faust, der ebenfalls schon früh die Bedeutung von Luciano Castelli erkannte, Peter Gorsen, der sich insbesondere mit seinem Frühwerk beschäftigte⁴⁰¹, Anneli Pohlen, die engagierte Kunstjournalistin, Ingrid Raab schließlich, die einflußreiche Berliner Galeristin, die den *Neuen Wilden*, allen voran Rainer Fetting, Salomé und Luciano Castelli, über viele Jahre hinweg eine prominente Plattform geboten hat, Peter Ludwig, der vielleicht bedeutendste Kunstsammler des ausgehenden 20. Jahrhunderts in Deutschland, der Züricher Galerist Bruno Bischofberger sowie zahlreiche weitere Museumsleiter, Ausstellungsmacher und Galeristen, die Castelli mit seinen Werken in Einzel- und Gruppenausstellungen der Öffentlichkeit vorgestellt haben.

Mit seinem Œuvre erweist sich Luciano Castelli als einer der innovativsten, der radikalsten und der bedeutendsten Künstler der Malerei der *Neuen Wilden*. Er ist einer, der stets nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten suchte und diese nicht nur im Motivischen fand, sondern auch und gerade im Gestalterischen, wobei sich die Entwicklung seiner Stilsprache nicht selten als künstlerische Fortsetzung des Vorausgegangenen erweist und sich in diesem Sinne oft ganz unmittelbar aus sich selbst heraus vollzogen hat. Castelli ist einer, der von der Malerei nicht lassen kann und der selbst unter dem Rückgriff auf früher gefundene Sujets immer wieder neu und immer wieder anders seine Bilder erfindet. Mit seinem Ideenreichtum beflügelte er die Phantasie seiner Künstlerkollegen. Mit einigen Motiven wirkte er ganz unmittelbar, mit anderen eher indirekt, doch stets als wichtiger Vorreiter auf die Ikonographie der *Neuen Wilden* ein. Was die Bewegtheit des Duktus angeht, so führte kaum einer seiner Kolleginnen und Kollegen den Pinsel mit so stark vom Impetus des Gestischen getragener, bisweilen ins Kalligraphische überspielender Kraft. Das Skizzenhafte und das Leichte, das Lapidare bisweilen und das „unvollendet“ Belassene gehören zu den wesentlichen Merkmalen seiner Kunst, aber auch das auf wenige Farben reduzierte Kolorit, das im Zusammenhang mit der malerischen Verve, mit der sie auf die Bildfläche geklatscht wurden, seine Werke „wilder“ erscheinen läßt, „heftiger“ und „expressiver“ als die der meisten Künstler seiner Generation. Vielleicht ist Castelli einer der „Wildesten“ unter den „Wilden“, gewiß jedoch ist er einer der Frühesten, einer der Originellsten und nicht zuletzt deswegen auch einer der Wenigen, die nicht nur für den raschen Aufstieg dieser Stilrichtung mitverantwortlich waren, sondern auch ihren schleichen- den Untergang künstlerisch überlebt haben. Er war einer derer, denen es mit schöpferischer Kraft gelungen ist, aus dieser Malerei neue künstlerische Ausdrucksformen abzuleiten und dem häufig todgesagten Tafelbild neue ästhetische Dimensionen zu eröffnen.

Die Entwicklung seines Werkes nachzuzeichnen, anhand der wichtigsten Themen seines Œuvres die Hauptmerkmale seines künstlerischen Schaffens in ikonographischer wie in stilistischer Hinsicht zu analysieren und seine Bilder in einen historischen Kontext einzuordnen, war das Ziel der vorliegenden Arbeit. Ich hoffe, mit

⁴⁰⁰ Erika Billeter, *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich*, Bern 1986.

⁴⁰¹ Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbeck 1987.

ihr einen kleinen Beitrag zum Verständnis der Werke von Luciano Castelli geleistet zu haben, zur Erläuterung ihrer inhaltlichen Zusammenhänge, ihrer stilistischen Entwicklung und ihrer Bedeutung für die Malerei der *Neuen Wilden*. Einige Bereiche des Œuvres von Castelli mußten dabei ausgespart bleiben – etwa sein druckgraphisches Werk, seine fotografischen Arbeiten und seine Skulpturen, die hier nur am Rande Erwähnung finden konnten. Vielleicht liefert die vorliegende Untersuchung Anregung dazu, weitere Forschungen zu betreiben und dabei allmählich zu einer vollständigen Übersicht über seine Werke und zu einer adäquaten Würdigung der Bedeutung seines Œuvres zu gelangen. Ein erster Schritt in diese Richtung sei hiermit getan.

6. Anhang

6.1. Tabellarische Kurzbiographie

1951	In Luzern geboren.
1968/69	Kunstgewerbeschule Luzern. Unterricht bei Max von Moos.
1969-1972	Lehre als Schriftenmaler. Gemaltes Tagebuch, erste Zeichnungen und Tonobjekte, Chiloums.
1970/71	Begegnung mit Franz Gertsch. Kiefer-Hablitzel-Stipendium.
1971	Performance <i>Solarium</i> in der Galerie <i>De Appel</i> , Amsterdam.
1971/72	Begegnung mit Jean-Christophe Ammann.
1973	Längerer Aufenthalt in Österreich (Hinterthal). Erste Selbstporträts und Transformer-Selbstporträts (<i>Lucille</i>). Selbstdarstellungen in Performances und Fotoserien (u. a. <i>Spiegelsaal</i>).
1973-1975	Eidgenössisches Kunststipendium.
1974	Längerer Aufenthalt in Hollywood (Fotoserien). Teilnahme an der Ausstellung <i>Transformer – Aspekte der Travestie</i> , Kunstmuseum Luzern. Pierre Molinier nimmt Kontakt zu Castelli auf. Fotografische Selbstinszenierungen, Glimmerbilder.
1975	Besuch bei Pierre Molinier. Fotoserie. Fotografische Selbstinszenierungen, u.a. <i>Das grüne Reptil</i> und <i>Sado Mado</i> . Fotografie als zentraler Tätigkeitsbereich seines künstlerischen Schaffens.
1976	Weitere fotografische Selbstinszenierungen (u.a. <i>Ali's Smile</i>). Wiederentdeckung der Malerei: Aquarelle in hellblauen und violett-rosa Valeurs, insbesondere Selbstporträts mit halluzinogenem Charakter.
1977	Begegnung mit Irene Staub. Erste Frauenbilder.
1977/78	Lässt sich vorübergehend in Rom nieder. Zeichnungen und Aquarelle.
1978	Umzug nach Berlin. Freundschaft mit Salomé und Rainer Fetting. Frauenbilder.
1979	Doppelporträts Luciano und Salomé. Zusammen mit Salomé Gründung der Punkrockband <i>Geile Tiere</i> . Erste Gemeinschaftsbilder mit Salomé.
1980	Gemeinsame Projekte mit Salomé (Konzertauftritte, Performances und Gemeinschaftsbilder).
1981	<i>The bitch and her dog</i> : Gemeinschaftsprojekt mit Salomé als Atelierperformances und als öffentlicher Auftritt in Lyon. Gemeinschaftsbilder. Selbstbildnisse von Castelli in seiner Rolle als Hund. Weitere Performances, Konzertauftritte und Gemeinschaftsbilder mit Salomé (u.a. <i>KaDeWe</i>).

- 1982 Luciano Castelli und Rainer Fetting drehen auf Lanzarote den Film *Room full of mirrors*. Beginn der künstlerischen Zusammenarbeit mit Fetting. Indianerselbstporträts.
- 1983 Konzertprojekt mit Salomé und Rainer Fetting (*Opéra par Hasard*). Gemeinsame Auftritte in Bordeaux und in Paris.
- 1984 Dreht in Venedig zusammen mit Knut Hoffmeister den Film *Venice by night*. Venice-Bilder. Nordmann-Preis Luzern.
- 1985 Erste Reise auf die Philippinen. Erste Philippinenporträts.
- 1986 Zweite Reise auf die Philippinen. Weitere Philippinenporträts. Filmprojekt und Gemälde *Piratin Fu*. Musikprojekt und Schallplatte *Mackie Messer* mit Kiddy Citny.
- 1987 Großformatige Eisen- und Bronzeskulpturen, Toskana.
- 1989 Übersiedlung nach Paris.
- 1991 Heirat mit Alexandra. Paraphrasen über Ferdinand Hodlers Allegorie *Die Wahrheit*.
- 1992 Experimente in der Technik der Fingermalerei. Porträts und Frauenbilder nach Alexandra als Modell.
- 1993/94 Erfindung der drehbaren Bilder (*Revolving Paintings*). Pigalle-Bilder und Stadtlandschaften.
- 1995/96 Neuerliche Hinwendung zur Fotografie als Medium des künstlerischen Ausdrucks. Experimente mit der Camera Obscura.
- 1996 Geburt des Sohnes Leandro. Städtebilder.
- 1997 Große Monotypien und Serigraphien. Schwarzweiße *Revolving Paintings* und weitere Städtebilder. Erwirbt ein Anwesen in der Nähe von Lissieux (Normandie) und richtet sich dort ein Atelier ein.
- 1998 Aufenthalt in Venedig, wo er in Murano große Glasskulpturen schafft.
- 1999 Geburt der Tochter Anjouli. Ein Orkan beschädigt das Atelier in der Normandie und zerstört einen Teil der dort gelagerten Arbeiten.
- 2000 Gibt das Atelier in Montepulicano (Toskana) auf und verlagert seinen Arbeitsschwerpunkt in die Normandie.
- 2002 Richtet sich ein Sommeratelier in Spanien ein.

Luciano Castelli lebt und arbeitet überwiegend in der Normandie. Seinen Wohnsitz in Paris hat er beibehalten. Auch unterhält er nach eine Dependance in Berlin am Moritzplatz sowie diverse Depots zur Aufbewahrung seiner Werke u.a. in Luzern und in Basel.

6.2. Ausstellungsverzeichnis

6.2.1 Einzelausstellungen (Auswahl)

- 1971 Galerie Toni Gerber, Bern.
- 1975 Galerie Pablo Stähli, Zürich.
Galerie de Appel, Amsterdam.
Galerie 't Venster, Rotterdam.
- 1978 Galerie Handschin, Basel.
- 1979 Galerie Pablo Stähli, Zürich.
- 1981 Centre d'Art Contemporain (mit Salomé), Genf.
- 1982 Annina Nosei Weber Gallery, New York.
Galerie Farideh Cadot, Paris.
Galerie Eric Franck, Genf.
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
- 1983 Galerie Baronin-Lambert, Genf.
- 1984 Galerie Eric Franck, Genf.
Galerie Farideh Cadot, Paris.
Galleria Il Capricorno, Venedig.
Galerie Becker, Cannes.
Kunstmuseum Luzern, Luzern.
- 1985 Galerie Eric Franck, Genf.
Galerie Farideh Cadot, Paris.
Galerie Joachim Becker, Cannes.
Kunstmuseum Luzern (Nordmann Kunstpreis 1984), Luzern.
- 1986 Kunstverein, Kassel.
Galerie Hofmeierhaus, Bremen.
Galerie Gisel Linder, Basel.
Galerie Raab „A look behind the Screen“, Berlin.
Ingrid Raab Gallery, London.
- 1987 Richard Gray Gallery, Chicago.
Musée d'Art Contemporain, Dunkerque.
- 1988 Galerie Eric Franck, Genf.
Galerie Farideh Cadot, Paris.
Galerie Art Actuel, Liège.
- 1989 Musée Cantonal des Beaux-Arts (Retrospektive), Lausanne.
Galerie Joachim Becker, Cannes.
- 1990 Raab Gallery, London.
Richard Gray Gallery, Chicago.
Miriam Shiell Fine Art, Toronto.
Galerie Ingrid Raab, Berlin.
- 1991 Galerie Joachim Becker, Cannes.
Galerie Fischer, Luzern.
- 1992 Richard Gray Gallery, Chicago.

- Raab Gallery, London.
Raab Galerie, Berlin.
Galerie Joachim Becker, Paris.
- 1993 Galerie Tobias Hirschmann, München.
Galerie Vallotton, Lausanne.
- 1994 Galerie Dovin, Budapest.
Galerie Kaj Forsblom, Zürich.
- 1995 Galerie Joachim Becker, Cannes.
Bassam Boukamel Gallery, London.
- 1996 Maison Européenne de la Photographie, Paris.
Couvent des Cordeliers, Paris.
Bassam Boukamel Gallery, London.
Daniel Blaise Thorens Fine Art Gallery, Basel.
- 1997 Daniel Blaise Thorens Fine Art Gallery, Basel.
Art 97 (One Man Show), Basel.
Boukamel Contemporary Art Gallery, London.
Raab Galerie, Berlin.
Daniel + Cachou Spreng, Bern.
Galerie Fischer, Luzern.
Baudoin Lebon Galerie (FIAC Paris, One Man Show), Paris.
- 1998 Galerie Tobias Hirschmann, Frankfurt.
Alex's Art Galerie, Klosters.
Baudoin Lebon Galerie, Paris.
Boukamel Contemporary Art Gallery, London.
Daniel Blaise Thorens Fine Art Gallery, Basel.
Hotel *Teufelhof*, Basel.
Dieter Keller, Luzern.
Forum für Kunst und Architektur, Goldach.
- 1999 Contemporary Art Gallery Boukamel, London.
Daniel Blaise Thorens Fine Art Gallery, Basel.
Waschhaus Potsdam, Berlin.
Werkstattgalerie Hermann Noack, Berlin.
Dieter Keller, Luzern.
- 2000 Galerie Mönch, Bremen.
Reichlin Galerie, Küssnacht.
Ausstellungshalle Kraft, Basel.
Galerie im Hofmeierhaus, Bremen.
Atelier Reichlin, Küssnacht am Rigi.
- 2001 Galerie Michael Schultz, Berlin.
Contemporary Art Gallery Boukamel, London.
Daniel Blaise Thorens Fine Art Gallery, Basel.
Baudoin Lebron Galerie, Paris.
Kamel Mennour Galerie, Paris.
Galerie Terminus, München.
- 2002 Contemporary Art Gallery Boukamel, London.
Atelier Reichlin, Küssnacht am Rigi
Art Basel (Einzelausstellung), Daniel Blaise Thorens Fine Art Gallery, Basel
Kulturzentrum ev. Kirche, Bad Homburg
Giardino Verde, Zürich
Dieter Keller, Luzern
Alpha Art, Bremgarten

- 2003 Reichlin Galerie, Küssnacht am Rigi
Alex's Art Galerie, Klosters
- 2004 Daniel Blaise Thorens Fine Art Galery, Basel
Art Convent de la Missio, Palma, Mallorca
A Propos, Köln
Galerie 206, Berlin
- 2005 Guy Peters Gallery, Saint Paul de Vence
Guy Peters Gallery, Knokke
Galerie Terminus, München
Galerie Hegau, Singen

6.2.2. Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1971 *Visualisierte Denkprozesse*, Kunstmuseum Luzern
The Swiss Avant-Garde, New York Cultural Center, New York
7^e Biennale des Jeunes, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1972 *Dokumenta 5*, Kassel
12 Luzerner Künstler, Berner Galerie, Bern
Progressives Museum, Kunstmuseum Basel und Kunstmuseum Bern
Giovane Arte Svizzera, Milano
- 1974 *Rapport der Innerschweiz*, Helmhaus, Zürich
Transformer – Aspekte der Travestie, Kunstmuseum Luzern
- 1975 *9^e Biennale des Jeunes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1976 *Identität/Identifikationen*, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux
- 1977 *20 Artistas Jovenes Suizos*, Bogotà, Medellin
- 1979 *Installationen*, Centre d'Art Contemporain, Genf
Schweizer Museen sammeln aktuelle Schweizer Kunst, Kunsthaus Zürich und Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Lis-79, Lissabon und Fundatie Kunsthuis Amsterdam
Europa 79, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
- 1980 *39. Biennale di Venezia (Aperto)*, Venedig
- 1981 *Schweizer Kunst 1970-80*, Kunstmuseum Luzern
3^e Symposium d'Art Performance, Lyon
Szenen der Volkskunst, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
Situation Berlin, Galerie d'Art Contemporain, Nizza
Die letzten zwanzig Jahre, Kunsthalle Wilhelmshaven
Baroque '81, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Salomé, Castelli, Centre d'Art Contemporain, Genf
Enciclopedia, Galleria Civica d'Arte, Modena
Im Wesen nichts Neues, Kunstmuseum Luzern und Centre d'Art Contemporain Genf
Sammlung Ludwig, Neue Galerie Aachen
Heute, Westkunst im Museum Ludwig, Köln
Berlin, eine Stadt für Künstler, Kunsthalle Wilhelmshaven
Galerie d'Arte Moderna, Bologna
30 Künstler aus der Schweiz, Galerie Klinzinger, Innsbruck
Kunstverein Frankfurt
Galerie Nächst St. Stephan, Wien

- 1982 *12 Künstler aus Deutschland*, Kunsthalle Basel und Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
Salomé, Castelli, Fetting. Malerei 1979-1982, CAPC, Bordeaux
Modern Nude Paintings, 1880-1980, The National Museum of Art, Osaka
Neue Gemälde der Joshua Gessel Sammlung, Tel Aviv Museum, Tel Aviv
10 Künstler aus Deutschland, Museum Folkwang, Essen
La Rage du Peintre, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Sans Titre, Musée Toulon
- 1984 *Künstlerische Zusammenarbeit im 20. Jahrhundert*, Hirshhorn Museum und Skulpturen-Garten, Washington
Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Sprengel-Museum, Hannover
An International Survey of Recent Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York
Castelli, Bach, Fetting, Middendorf, Galerie Joachim Becker, Cannes
- 1985 *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie*, Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Württembergischer Kunstverein Stuttgart und Akademie der Schönen Künste Berlin
An International Survey of Recent Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York
Representation Abroad, Hirshhorn Museum und Skulpturen-Garten, Washington
Gemeinschaftsbilder: Castelli, Fetting, Salomé, Galerie Raab, Berlin
Homo Decorans, Louisiana Museum Humlebaek
Das Aktfoto, Stadtmuseum München und Frankfurter Kunstverein, Frankfurt
Moritzplatz, Kunstverein Bonn
Mozart. Wolfgang Amadeus Mozart – neue Bilder, Galerie Thaddäus Ropac, Salzburg
Idol, Galerie Raab, Berlin
Drawing from Berlin, Bette Stoler Galerie, New York
- 1986 *Ex-Change*, Pinaglaban Gallery, Manila
Pierre Molinier, Photographies/Luciano Castelli Zeichnungen, Galerie Joachim Becker, Cannes
Berlin heute, Musée de Toulon
Castelli, Fetting, Middendorf, Salomé, Galerie Joachim Becker, Cannes
Androgyn, Akademie der Künste, Berlin
1945-85, Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Nationalgalerie Berlin
3 Generationen – 3 Monate, Galerie Silvia Menzel, Berlin
- 1987 *Berlin Art 1961-87*, Museum of Modern Art, New York
Biennale de São Paulo, São Paulo
De la Photo comme Peinture, Galerie Municipale d'Art Contemporain, Saint-Priest
10 Jahre Kunst, Galerie am Moritzplatz, Kunstverein Bonn
Exotische Welten/Europäische Phantasien, Württembergischer Kunstverein Stuttgart
- 1988 *Passion*, Musée d'art Contemporain, Dunkerque
Austausch Manila-Berlin, Galerie Raab, Berlin
10 zeitgenössische Schweizer Künstler, Tokyo Metropolitan Museum of Art, Tokyo, Kyoto City Art Museum, Kyoto und Seibu Museum Funabashi
Castelli, Fetting, Hödicke, Middendorf, Galerie Joachim Becker, Cannes
Mein Berlin, Galerie Gismondi, Paris
Symbolism, Force and Spirit, Richard Gray Gallery Chicago
Dorsky Gallery, New York
Artistes Suisses, Galerie Pierre Huber, Genf
- 1989 *Dimension petit/Größe klein*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Arte Em Berlin 1900 ATE OJE, Fundação Galouste Gulbenkian/Centro De Arte Moderna, Lissabon
Berlin, Galerie Bau Al Set, Barcelona
- 1990 *Luciano Castelli/Knut Hoffmeister*, Freitagsgalerie Imhof, Solothurn
Œuvres Choisis. Baselitz, Castelli, Fetting, Gainon, Lüpertz, Galerie Joachim Becker, Cannes
- 1991 *Nature – Création du peintre*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Peintre/Sculpteur, Galerie Ingrid Raab Berlin und Raab Gallery London
Interferenzen – Kunst aus Westberlin 1960-1990, Kunsthalle Latvija und Arsenal, Riga (Lettland)
Paris-Bar Berlin, Artcurial, Paris
Le Mur de la Liberté, Galerie Joachim Becker, Paris

- 1992 *Le Portrait dans l'Art contemporain*, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza
- 1993 *Erotic Art*, Galerie Becker, Paris
- 1994 *14. Gemäldeausstellung Trubschachen*, Trubschachen (CH)
10^{ème} Salon d'Art Contemporain, Bourg en Bresse
 Galerie Art Actuel, Liège
Einstellung 25. Photographie der 90er in Deutschland, Galerie Raab, Berlin
- 1995 *Le Corps peint n'est pas moins abstrait qu'un ligne*, Galerie Joachim Becker, Cannes
Meret Oppenheim, Galerie Tobias Hirschmann, Frankfurt
Bahnhofstrasse Zürich, Galerie Kaj Forsblom, Zürich
 Bassam Boukamel Gallery, London
- 1996 *Art au Corps*, MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille
20jähriges Galeriebestehen, Galerie Farideh Cadot, Paris
Berliner Mauer. 30 Künstler für die Freiheit, ELAC, Lyon
- 1998 *Astraid 98*, Edinburgh City Art Centre, Edinburgh
Luciano Castelli/Rainer Fetting, Musée Edgar Mélik, Château de Cabriès
Fétiches + Fétichismes, Passage de Retz, Paris
Hasenzauber, Museum Bellerive, Zürich
 Raab Galerie, Berlin
 Boukamel Contemporary Art Gallery, London
Stadtindianer, Waschhaus Potsdam, Potsdam
Von Baselitz bis Warhol. Zeitgenössische Christusbilder, Diözesanmuseum Würzburg
Landpartie. Die Sammlung des Kunstmuseums auf Luzern auf Reisen im Kanton, Sursee (CH)
Großformate, Daniel Blaise Thorens Gallery, Basel
- 1999 *Sculpture in Verto, Berengo Collection*, Palazzo delle Prigioni, Venedig
Berengo Collection, Hotel Cipriani Venice, Venedig
19. + 20. Jahrhundert, Kantonales Kunstmuseum Sitten, Sion
 Boukamel Contemporary Art Gallery, London
- 2000 *Narcisse Blessé*, Paris
 Passage de Retz, Paris
 Boukamel Contemporary Art Gallery, London
In Szene Menschenbilder, Galerie Tobias Hirschmann, Frankfurt
Intermezzo, Galerie Michael Schultz, Berlin
Between the Bridges, Waschhaus Potsdam, Potsdam
- 2001 *Skulpturen*, Werkstattgalerie Hermann Noack, Berlin
Temps Fauves, Musée Edgar Mélik, Cabries
Die Kunst der Mobiliar, Kunstmuseum Bern, Bern
1989 Berliner Mauer. Kunst für ein Europa im Aufbruch, Kunsthalle Köln
Er fliegt und fliegt, Kunstverein Bad Salzderfurth
- 2002 *Bilder aus Baden*, Kunstsammlung der Badischen Stahlwerke, Karlsruhe
Farbe ist Feuer, Die Sammlung Karin und Uwe Hollweg, Kunsthalle Bremen
Le diaphane et l'obscur, Maison européenne de la photographie
- 2003 Diözese von Lille, N-D de la Treille
- 2004 *Golf*, Tui AG, Hannover
 Triennale Fellbach
 FIAC Paris, Galerie Michael Schultz
- 2005 *Ladies First*, Mobiliar, Bern
Pierre Molinier entre Autre(s) Genre(s), Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

6.3. Bibliographie (Auswahl)

- Jane Adams Allen, *Hirshhorn Exhibition a Provocative Success*, in: Washington Times, 6. Juni 1985.
- Götz Adriani (Hrsg.), *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe/Ostfildern-Ruit 2003.
- Leonor Amarante, *Luciano Castelli*, in: Galleria Revista de Arte 7, 1987, S. 554.
- Leonor Amarante, *Lucifer Dos Infernos Urbano*, in: Sabado, 26. September 1987.
- Jean-Christophe Ammann, *Raum-Zeit-Wachstum-Prozesse*, in: DU 8, Zürich 1970.
- Jean-Christophe Ammann, *Aspekte der Aktuellen Kunstszene*, in: Werk, Zeitschrift des Werkbunds, Winter 1970.
- Jean-Christophe Ammann, *Transformer: Aspekte der Travestie*, Ausstellungskatalog, Luzern 1974.
- Jean-Christophe Ammann, *Luciano Castelli*, in: Chroniques de l'Art Vivant, Nr. 41, Juli 1974.
- Jean-Christophe Ammann, *Maculin – féminin. Physionomie du Travesti*, in : Art actuel, Genf 1975.
- Jean-Christophe Ammann und Wolfgang Max Faust (Hrsg.), *Deutsche Kunst Hier, Heute* (d.i.: Kunstforum 47), Köln 1982.
- John Ashbery, *Through Alien Eyes*, in : Newsweek, 22. Juli 1985, S. 61.
- Ausstellungskatalog, *Interferenzen – Kunst aus Westberlin 1960-1990*, Ausstellungskatalog, Riga (Lettland) 1991.
- Kenneth Baker, *The Hot and Cool of German Art*, in: San Francisco Chronicle, 21. März 1987.
- Gotthard Bank (Hrsg.), *Schweizer Kunst der Gegenwart – Art Contemporain Suisse*, Ausstellungskatalog, Lugano 1978.
- Ramon Tio Bellido, *Luciano Castelli*, in: Axe Sud 4-5, Frühjahr-Sommer 1984, S. 6 f.
- Basler Kunstverein (Hrsg.), *12 Künstler aus Deutschland*, Ausstellungskatalog, Basel 1982.
- Reinhard Biederbeck und Bernd Kalusche, *Motiv Mann. Der Männliche Körper in der Modernen Kunst*, Gießen 1987.
- Erika Billeter (Hrsg.), *L'Autoportrait à l'âge de la photographie*, Ausstellungskatalog, Lausanne 1984.
- Erika Billeter, *Luciano Castelli*, in: Kunstwerk, September 1986, S. 50.
- Erika Billeter, *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich*, Bern 1986.
- Erika Billeter, *Luciano Castelli. Die geträumte Frau*, Bern 1993.
- Bonner Kunstverein (Hrsg.), *Moritzplatz*, Ausstellungskatalog, Bonn 1985.
- Michael Brenson, *Art View – Fresh Visions Based on a Grand Tradition*, in: The New York Times, 7. Juli 1985.
- Flavio Caroli, *Magico Primario. L'Arte degli Anni Ottanta*, Mailand 1982.
- Luciano Castelli (Hrsg.), *Revolving Paintings. Mit Beiträgen von Joachim Becker und Matthias Liebel*, Bern 1998.
- Luciano Castelli und Joachim Becker (Hrsg.), *Luciano Castelli. Autoportraits 1982-1988*, Ausstellungskatalog, Cannes 1989.
- Luciano Castelli und Galerie Fischer Luzern (Hrsg.), *Luciano Castelli*, Ausstellungskatalog, Luzern 1991.
- Luciano Castelli und Galerie Tobias Hirschmann (Hrsg.), *Luciano Castelli. Retrospektive. 20 Jahre Papierarbeiten*, Frankfurt und München 1993.
- Luciano Castelli und Galerie Ingrid Raab (Hrsg.), *A look behind the screen*, Ausstellungskatalog, Berlin 1986.
- Luciano Castelli und Galerie Ingrid Raab (Hrsg.), *Luciano Castelli*, Katalogmappe, Berlin 1990.
- Centre Georges Pompidou (Hrsg.), *Instantanés*, Ausstellungskatalog, Paris 1980.

- Sarah Booth Conroy, *Abroad View*, in: The Washington Post, 5. Juni 1985.
- Dovin Galéria (Hrsg.), *Luciano Castelli*, Ausstellungskatalog, Budapest 1994.
- ELAC (Hrsg.), *Five Years Performance Art in Lyon 1979-1983*, Ausstellungskatalog, Lyon 1984.
- Wolfgang Max Faust (Hrsg.), *Gemeinschaftsbilder. Ein Aspekt der Neuen Malerei*, Kunstforum 67, Köln 1983.
- Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1987 (4).
- Daniela Fabian, *Die neuen Bilder von Luciano Castelli*, in: Schweizer Illustrierte Nr. 46, 14. November 1994, S. 108-115.
- Galerie Joachim Becker (Hrsg.), *Luciano Castelli. 10 Ans de Dessins*, Ausstellungskatalog, Luzern 1991.
- Galerie Eric Franck (Hrsg.), *Piratin Fu*, Ausstellungskatalog, Genf 1985.
- Galerie Pascual Lucas (Hrsg.), *Luciano Castelli*, Ausstellungskatalog, Valencia 1989
- Galerie Kamel Mennour (Hrsg.), *Castelli connection* (Ausstellungskatalog), Paris 2001.
- Galerie Ingrid Raab (Hrsg.), *Idol*, Ausstellungskatalog, Berlin 1985.
- Galerie Ingrid Raab (Hrsg.), *Peintre/Sculpteur*, Ausstellungskatalog, Berlin 1991.
- Galerie Thaddäus Ropac (Hrsg.), *Mozart. Wolfgang Amadeus Mozart – Neue Bilder*, Ausstellungskatalog, Salzburg 1985.
- Galerie im Taxi Palais Innsbruck (Hrsg.), *Selbstportrait als Selbstdarstellung*, Ausstellungskatalog, Innsbruck 1975.
- Galerie Terminus (Hrsg.), *Luciano Castelli. Gemälde und Arbeiten auf Papier*, München 2001.
- Galerie Terminus (Hrsg.), *Luciano Castelli. Maroc*, München 2005.
- Lazlo Glozer (Hrsg.), *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausstellungskatalog heute-Teil, Köln 1981.
- Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek 1987.
- Gotthard Bank (Hrsg.), *Schweizer Kunst der Gegenwart. Art contemporain suisse*, Ausstellungskatalog, Lugano 1978.
- Richard Gray Gallery (Hrsg.), *Luciano Castelli. New Paintings*, Ausstellungskatalog, Chicago 1990.
- François Grundbacher, *Der Panther im Dschungel*, in: DU 7, Zürich 1982.
- Halle Sud Genève (Hrsg.), *Halle Sud Genève Présente une Sélection de la Collection Particulière de Joshua Gessel*, Ausstellungskatalog, Genf 1984.
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Hrsg.), *Artist's Collaboration in the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, Washington D.C. 1984.
- Klaus Honnef, *Kunst der Gegenwart*, Köln 1988.
- Peter Iden, *Die hochgemuten Nichtskönner*, in: Kunstwerk 34, März 1981, S. 3-5.
- Heinrich Klotz, *Die Neuen Wilden in Berlin*, Stuttgart 1987.
- Helena Kontova, *From Performance to Painting*, in: Flash Art 106, Februar/März 1982, S. 16-21.
- Kunsthalle Basel (Hrsg.), *12 Künstler aus Deutschland*, Ausstellungskatalog, Basel 1982.
- Kunsthalle Wilhelmshaven (Hrsg.), *Berlin. Eine Stadt für Künstler*, Ausstellungskatalog, Wilhelmshaven 1981.
- Kunstverein Bonn (Hrsg.), *Moritzplatz*, Ausstellungskatalog, Bonn 1985.
- Martin Kunz (Hrsg.), *Schweizer Kunst '70-'80*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, Luzern 1981.
- Martin Kunz (Hrsg.), *Im Westen nichts Neues*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, Luzern 1981.
- Kay Larson, New York Magazine, 25. März 1987.
- Victoria Lautmann, *On Exhibit : Luciano Castelli's Fantasy Harem*, in: Reader, Chicago 1. Mai 1987, S. 7.
- Thomas Lawson, *Salomé, Luciano Castelli*, in: Artforum 20, September 1981, S. 78-79.

- Do Literation, *Castelli Volta a Cena na Franca*, in: Foltha De São Paulo, 15. September 1987.
- Anja Lösel, *Kassel: Luciano Castelli. Komödiant mit hundert Masken*, in: Art Nr.4, April 1986, S. 102-103.
- Maison Européenne de la Photographie, *Luciano Castelli. Le Miroir du Désir*, Ausstellungskatalog, Paris 1996.
- Musée cantonal des Beaux-Arts (Hrsg.), *Luciano Castelli. Tableaux peints à Berlin 1980-82*, Ausstellungskatalog, Lausanne 1982.
- Musée cantonal des Beaux-Arts (Hrsg.), *Luciano Castelli. Regard sur le Présent 2*, Ausstellungskatalog, Lausanne 1982.
- Musée cantonal des Beaux-Arts (Hrsg.), *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie*, Ausstellungskatalog, Lausanne 1984.
- Musée cantonal des Beaux-Arts (Hrsg.), *Luciano Castelli. Images/Bilder 1972-1988*, Ausstellungskatalog Lausanne 1989.
- Musée d'Art Contemporain (Hrsg.), *Identité/Identifications*, Ausstellungskatalog, Bordeaux 1976.
- Musée d'Art Contemporain (Hrsg.), *Salomé, Luciano Castelli, Rainer Fetting. Peintures 1979-1982*, Bordeaux 1983.
- Musée de Toulon (Hrsg.), *Berlin Aujourd'hui*, Ausstellungskatalog, Toulon 1986.
- Museum of Modern Art (Hrsg.), *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Ausstellungskatalog, New York 1984.
- The National Museum of Art (Hrsg.), *Modern Nude Paintings 1880-1980*, Ausstellungskatalog, Osaka 1983.
- Michel Nuridsany, *Luciano Castelli, le corps dans tous ses états*, in: Art Press Nr. 58, Mai 1983.
- Tilman Osterwold (Hrsg.), *Szenen der Volkskunst*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1981.
- Pinaglabanan Galleries (Hrsg.), *Exchange Berlin-Manila*, Ausstellungskatalog, Manila 1986.
- Anneli Pohlen, *Europa 79 – Geschichte einer Ausstellung*, in: Kunstforum 36, Köln 1979.
- Anneli Pohlen, *Erotik in der Kunst Heute*, in: Kunstforum 46, Köln 1981.
- Delphine Renard, *Salomé, Castelli, Fetting*, in: Flash Art 112, Mai 1983, S. 76.
- Paul Richard, *Masters of the Now*, in: The Washington Post, 5. Juni 1985.
- Jean-Jacques Roth, *Au Centre d'Art Contemporain, Castelli et Salomé expriment leurs désirs*, in: La Tribune de Genève, 4. März 1981.
- Betty Rubenstein, *Hirshhorn's Representational Exhibit a Treat Thant's Anything But Standard*, in: Tallahassee Democrat, 19. Juli 1985.
- Salomé (Hrsg.), *Salomé by Salomé*, Stuttgart 1992.
- Wilhelm Sandberg, *73-74. An annual of New Art and Artists*, Amsterdam 1973.
- Christoph Schenker, *Situation Schweiz*, in: Kunstforum 63/64, Köln 1983.
- Galerie Michael Schultz (Hrsg.), *Luciano Castelli. Arbeiten aus den Jahren 1979 bis 1999*, Ausstellungskatalog Berlin 2001.
- Joe Shannon (Hrsg.), *Representation Abroad*, Ausstellungskatalog, Washington D.C., S. 1985.
- Mary Sherman, *Fantasy Rooms Large in Castelli's Works*, in: Chicago Sun-Times, 8. Mai 1987, S. 65.
- John Sillevs und Adriano Berengo (Hrsg.), *Berengo Collection. Glass – A Possibility of Art*, Venedig 1998.
- Edward J. Sozanski, *Bitter Fruit – MOMA Showcases in Anguish of German Art*, in: Chicago Tribune, 30. August 1987, S. 26.
- Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Von Beuys bis Stella*, Ausstellungskatalog, Berlin 1986.
- Stadt Kassel (Hrsg.), *Szene Schweiz*, Ausstellungskatalog, Kassel 1986.
- Stadt Reutlingen (Hrsg.), *Neue Malerei – Der figurative Grenzbereich. Urfigur und Kulturfigur*, Aus-

- stellungskatalog, Reutlingen 1991.
- Stadtmuseum München (Hrsg.), *Das Aktfoto*, Ausstellungskatalog, München 1985.
 - Harald Szeemann (Hrsg.), *Documenta 5*, Ausstellungskatalog, Kassel 1972.
 - Heinz Peter Schwerfel, *Entretien: Luciano Castelli*, in: *Beaux Arts* 12, April 1984, S. 26-31
 - Edward J. Sozanski, *A Personal Exhibition of Works by 16 Artists Outside the U.S.*, in: *The Philadelphia Enquirer*, 23. Juli 1985.
 - Keiichi Tahara, *Métaphore*, Ausstellungskatalog, Japan 1986.
 - Sprengel Museum Hannover (Hrsg.), *Nackt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hannover 1984.
 - Ramon Tio-Bello, *Entretien avec Luciano Castelli*, in: *Axe-Sud* Nr. 4/5, Frühjahr-Sommer 1982.
 - Maria Grazia Torri, *Luciano Castelli: Capricorno*, in: *Flash Art* 121, Juni 1984, S. 59.
 - Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt (Hrsg.), *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz*, Köln 1985.
 - Harry Zellweger, *Im Westen nichts Neues*, in: *Kunstwerk* 35, 1982, S. 27 f.
 - ohne Verfasser (Erika Billeter?), *Körperbemalung*, in: *DU*, Juli 1982.
 - ohne Verfasser, *Yohiji Yamamoto pour homme*, Ausstellungskatalog, Paris 1986.
 - ohne Verfasser, *Luciano Castelli malt die Leidenschaft*, in: Kurverein St. Moritz (Hrsg.), *Magazine Winter 1994/95*, S. 6-11.

