



LIVIO CESCHIN

Wege der Erinnerung

LIVIO CESCHIN

Wege der Erinnerung







LIVIO CESCHIN

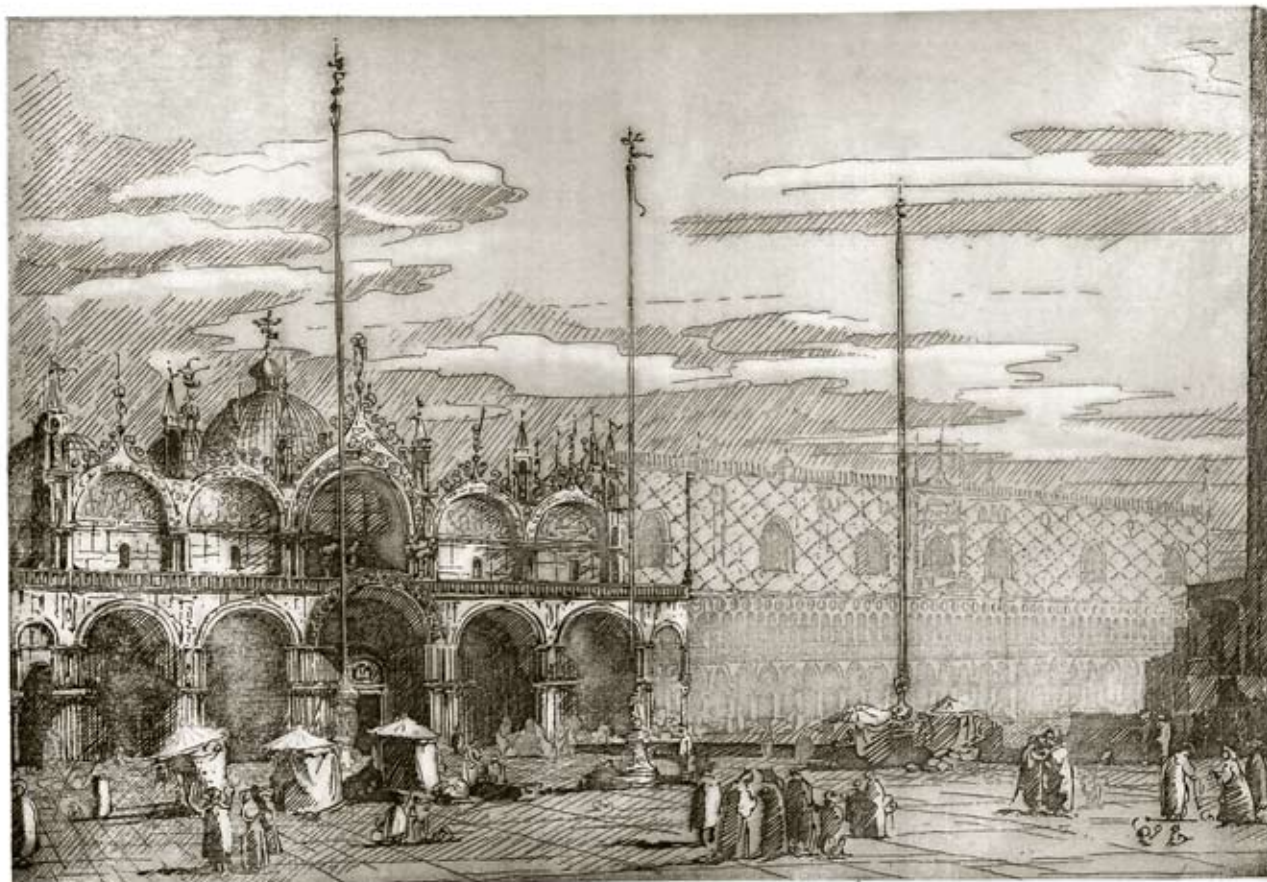
Wege der Erinnerung

mit Texten von

Achim Gnann, Silke Krage
John T. Spike, Gerd Lindner
und Rosaria Fabrizio

herausgegeben von
Gerd Lindner

**Panorama Museum
Bad Frankenhausen 2010**



1. *Hommage à Canaletto /*
Omaggio a Canaletto, 1991

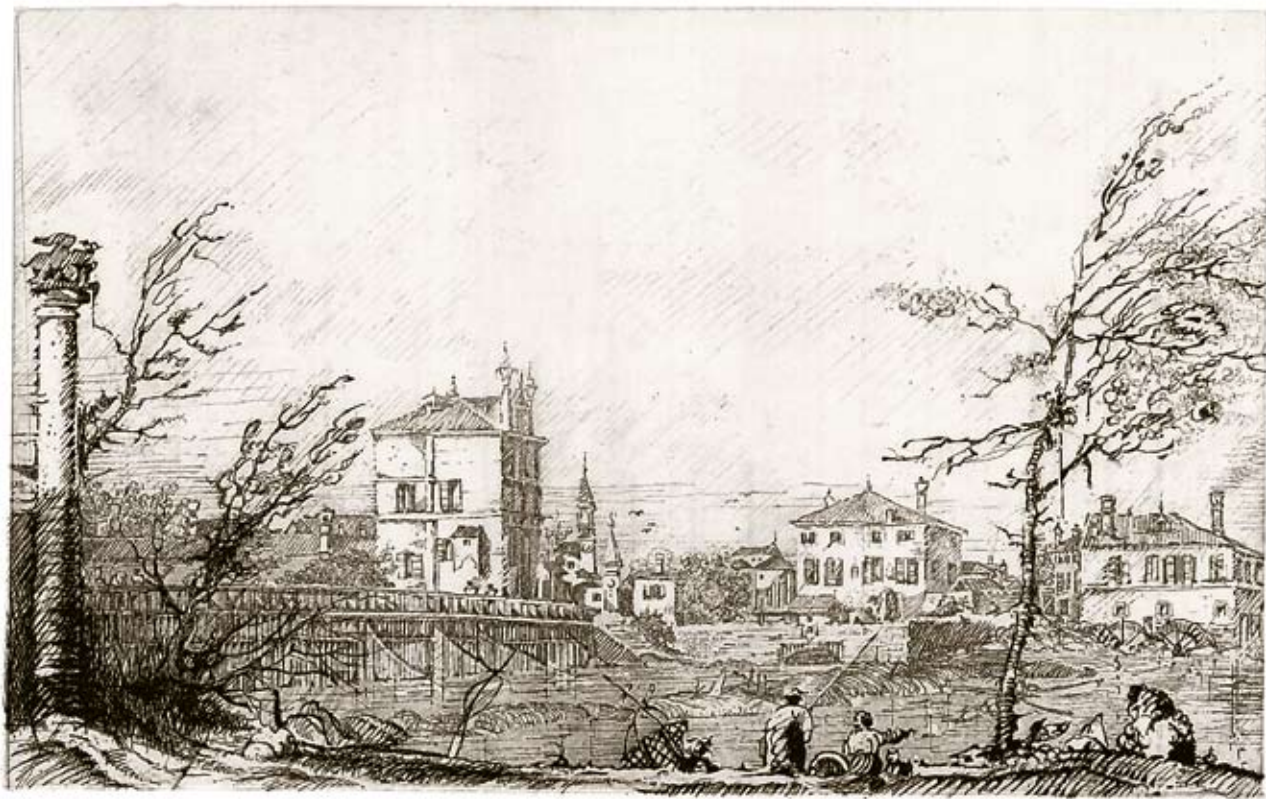


4. *Hommage à Tiepolo /*
Omaggio a Tiepolo, 1991



14. *Madonna mit Kind /*
Madonna con bambino, 1993





3. Hommage à Canaletto /
Omaggio a Canaletto, 1991

5. *Hommage à Canaletto /*
Omaggio a Canaletto, 1991



6. *Hommage à Rembrandt /*
Omaggio a Rembrandt, 1991

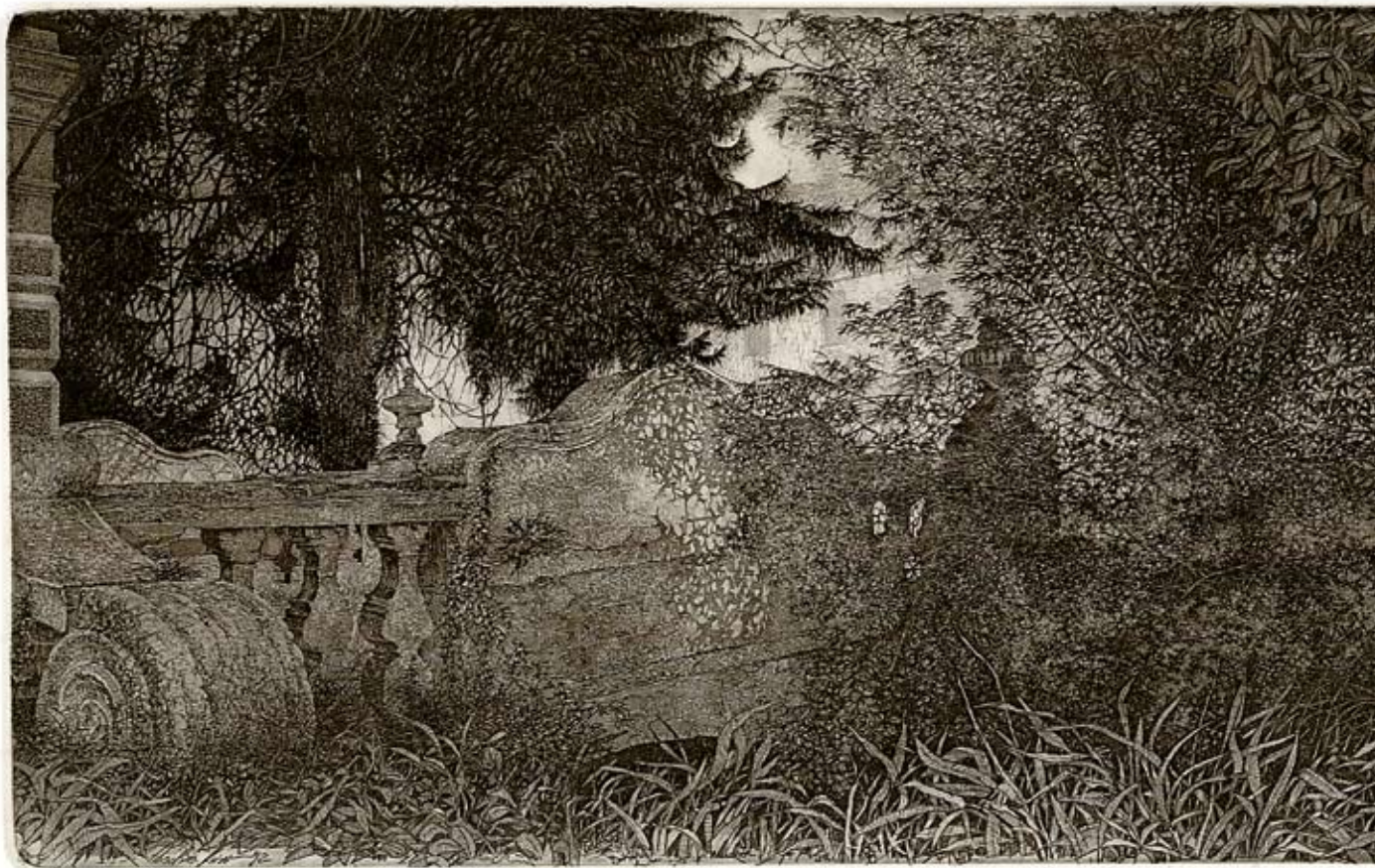




13. Die Alte /
La vecchia, 1993



12. Die Villa /
La villa, 1993



7. Villa hinter dem Park /
Villa dietro il parco, 1992





11. Herbst nach dem Regen /
Autunno dopo la pioggia, 1993



8. Unterholz /
Sottobosco, 1992



9. Herbst auf dem Land /
Autunno in campagna, 1993



10. Unterholz mit Brücke /
Sottobosco con ponte, 1993

DIE *Radierungen* VON LIVIO CESCHIN

Achim Gnann

Nach einem kurzen Aufenthalt in der schon drückend heißen und von Touristen überfüllten Stadt Venedig haben meine Familie und ich Livio Ceschin und seine Frau Anfang Mai 2008 in seinem Wohnort, dem ländlichen Collalto di Susegana in der Provinz von Treviso besucht. Der Künstler wohnt und arbeitet hier in stiller Abgeschiedenheit, fern von den Menschenmassen, die Venedig und die großen umliegenden Städte alljährlich bevölkern. Hinter dem Haus liegt sein Studio, ein kleines, niedriges Gebäude. Es birgt im Inneren einen einzigen intimen Raum, in den wenig Licht eindringt und man keinerlei Geräusche hört. Es ist der ideale Arbeitsort, in dem Livio Ceschin seine Ruhe und Konzentration findet, die für die monatelange Arbeit an seinen Radierungen notwendig sind. Diese Zurückgezogenheit, Muße und geistige Sammlung spiegeln sich unverkennbar in den Radierungen wider, die eine außergewöhnliche Ruhe und Stille atmen und sich durch größte Feinheit und Detailliertheit auszeichnen.

Sein nur etwas mehr als 100 Blätter umfassendes radiertes Werk legt Zeugnis davon ab, dass er diese Technik mit einer Meisterhaftigkeit beherrscht, wie sie bei kaum einem anderen zeitgenössischen italienischen Künstler anzutreffen ist.

Zentrale Themen sind bei ihm Natur und Landschaft, die er entweder in panoramaartiger Übersicht oder ausschnittshaft mit ihrer charakteristischen Vegetation wiedergibt. Häufig finden sich Ansichten von sumpfigen Gebieten in den Lagunen, vom Dickicht im Waldesinneren oder von Baumgruppen an entlegenen Orten. Der Künstler findet seine Motive zumeist in der weiteren Umgebung seines Wohnortes und fast ausschließlich in Regionen des Veneto, die Livio ständig durchstreift. Zu erwähnen sind sodann Porträts wie die des berühmten Kunsthistorikers Ernst H. Gombrich und des italienischen Schriftstellers Mario Rigoni Stern, die aber die Ausnahme bilden.

VON DER IDEENFINDUNG ZUR AUSFÜHRUNG

Als Vorlage für seine Darstellungen dienen immer Fotografien, die für die Detailgenauigkeit seiner Radierungen grundlegend sind. Der Künstler überarbeitet aber häufig diese Fotos, verändert sie oder kombiniert verschiedene Aufnahmen collageartig. Durch diese Umformungen passt er die Realität seinen Ideen an. Der Entwurf für den Druck wird auf verschiedenen Kompositionszeichnungen festgehalten. Die endgültige Vorstudie entspricht dann bereits der Größe der auszuführenden Radierung.

An diesem Punkt ist der Prozess der Themenwahl und Ideenfindung abgeschlossen. Der Entwurf steht in allen Einzelheiten fest und wird nun so genau wie möglich in die Radierung übertragen. An der Umsetzung arbeitet der Künstler mit großer innerer Anspannung, die mehr und mehr abnimmt, wenn bereits große Partien ausgeführt sind und er schon an das Thema seines nächsten Drucks denkt.

Die Radierplatte liegt nicht etwa flach auf dem Tisch, sondern ist vertikal aufgestellt und kann an der Aufhängung nach oben und unten verschoben werden. Livio wählt diese Position, da viele seiner Platten so groß sind, dass bei einer Bearbeitung in horizontaler oder schräger Lage einzelne Partien unweigerlich mit der Hand berührt würden.

Der endgültige Entwurf gibt die Darstellung nur in Umrissen wieder und ist auf feinem Velinpapier gezeichnet. Livio Ceschin legt das Velinpapier seitenverkehrt auf die Platte, damit die Darstellung auf dem Druck letztendlich in der gleichen Richtung wie der ursprüngliche Entwurf erscheint. Zur Übertragung der Komposition auf die mit dem Ätzgrund präparierte Platte fährt der Künstler mit einem harten Bleistift die Umrisse des Entwurfs nach und arbeitet dann die Einzelheiten auf der Platte so präzise wie möglich mit der Radiernadel aus. Durch den Druck der Nadel dringt die Spitze in den Ätzgrund ein und legt an den gezeichneten Stellen die Metallfläche bloß. Die Platte wird dann in das Ätzwasser gelegt. Es löst das Metall an den nicht vom Belag geschützten Partien auf und vertieft die Striche. Diese Striche nehmen später die Farbe auf, mit der die Komposition auf das Papier gedruckt wird. Üblicherweise druckt der Künstler nicht direkt auf das weiße Blatt, sondern fügt ein extrem dünnes Papier in genauer Größe der Radierplatte dazwischen. Es setzt sich durch einen gelblichen oder bräunlichen Ton von dem reinen Weiß des Druckbogens ab. Durch die glatte Oberfläche dieses dünnen Papiers zeichnet sich die Darstellung viel feiner und präziser ab als auf dem wesentlich unebeneren Druckbogen. Durch die Verwendung dieses »Fondino« erhält der Druck eine etwas malerischere Wirkung. Zugleich soll er durch die Tönung an das Aussehen alter vergilbter Fotografien erinnern.

TECHNIK UND STIL

Die Genauigkeit der Detailwiedergabe, die Unterschiede in der stofflichen Formulierung und der Erfassung der Helldunkelwerte in den Drucken basiert auf einer großen Variationsbreite des Linienverlaufs und der Intensität der Striche. Man beachte etwa bei Blättern wie *Sottobosco con ponte* die Vielfalt der sich überschneidenden Baumstämme und der netzartig verflochtenen Äste im Hintergrund und den Reichtum der Lichter, die auf dem Wasser und den Blättern aufblitzen. Gleichzeitig sind die Formen mit größter Klarheit wiedergegeben und der Raum entwickelt sich überzeugend in die Tiefe. Blätter wie diese sind noch ausschließlich radiert ohne Ergänzung mit der Kaltnadel, die der Künstler erst ab 1993 mitverwendet.

Seite 16

In diesen reinen Radierungen erzielt er die lineare Differenzierung durch Ätzen der Platte in verschiedenen Stufen. Die Stellen, die am dunkelsten werden sollen, werden zuerst auf die Platte übertragen und damit am längsten dem Ätzvorgang ausgesetzt. Im Anschluss daran werden sukzessive die verbleibenden Partien radiert. Die lichtesten Stellen, an denen sich nur leichte Striche finden sollen, werden nur wenige Sekunden dem Ätzbad ausgesetzt. Livio Ceschin ätzt diese Platten in bis zu 22 Stufen. In den Arbeiten mit Kaltnadelergänzungen sind es hingegen nur bis zu 7 Stufen.

Im Gegensatz zu der geätzten Linie, die klar, bestimmt, gleichförmig und sehr locker ist, sind die Striche der Kaltnadel, die manuell in die Metallplatte eingeschnitten werden, kraftvoller, unregelmäßiger, besitzen mehr Spannung und schwellen an und ab. An den seitlich entstehenden Graten setzt sich mehr Farbe ab als im Strich selbst, wodurch ein samtartiger Ton mit bedeutender Tiefenwirkung entsteht. Gerne nimmt der Künstler die Kaltnadel, um Dunkelstellen in den Radierungen zu vertiefen.



17. Spiegelungen im Wasser /
Riflessi sull'acqua, 1994

In dem rein mit Kaltnadel ausgeführten Blatt *Riflessi sull'acqua*, das ein schilfiges Gebiet an der Quelle des Flusses Sile wiedergibt, fällt sofort der außergewöhnliche Reichtum und die Lebendigkeit der Naturformen ins Auge. Das Auge kann sich kaum sattsehen an der Überfülle der strohigen Halme, die sich verflechten und zusammenballen und aus denen sich einzelne lange Halme der Schilfpflanzen herauslösen, die der durchziehende Wind erfasst hat und in die verschiedensten Richtungen biegt. Zugleich spiegelt sich das Sonnenlicht auf dem Wasser, dringt in das Dickicht ein und erwärmt die feuchte Luft, die sich zwischen den Sträuchern sammelt. Hier und da blitzen weiße Partien der sich lösenden flockigen Samenhaare heraus, während die dunklen Blüten wie Farbtupfer aufgetragen zu sein scheinen. Die malerische Wirkung entsteht durch die Vielfalt der Linien und Binnenflächen. In den Dunkelbereichen wechseln stumpfe Töne mit kräftigen und satten ab, in den hellen Partien finden sich lichte und glänzende neben grauen Tönen. An manchen Stellen bilden sich helle weiße, unregelmäßige Flecken, die wie Baumwollfasern anmuten.

Eine besondere Spannung erhält das Blatt noch durch die Gegenüberstellung der Halmgruppen zu beiden Seiten der Darstellung, durch die sich der Fluss schiebt, dessen Ränder durch das sumpfige Terrain zugleich verbunden werden.

Es seien an dieser Stelle verschiedene Beispiele aufgeführt, die zeigen, welch hohes Maß an Differenzierung die Radierungen mit Kaltnadelergänzungen erreichen.



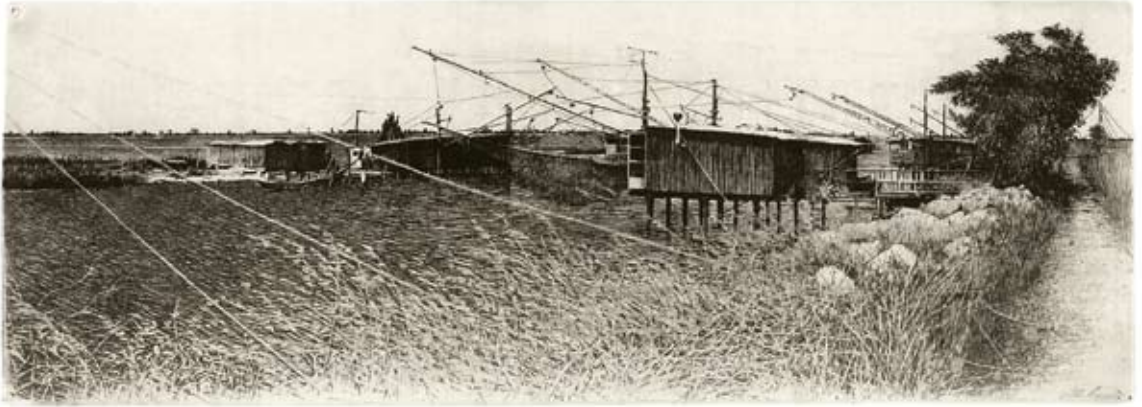
Barche isolate zeigt auf schmalen Querformat das Panorama einer Lagune, die sich von einem sumpfigen Vordergrund, auf dem morsche Boote auf morastigem Boden liegen, über eine Meeresbucht zu einem schmalen Küstenstreifen am Horizont erstreckt. Der weite Raum vermag sich sanft und kontinuierlich in die Tiefe zu entwickeln, da die gesamte Landschaft durch Grauwerte charakterisiert wird, die sich aufhellen oder zu Dunkelstellen verdichten, aber nie starke Kontraste bilden. Um diesen feinen und lebendigen Grauton zu erzielen, verwendet der Künstler skizzenhafte und krakelig anmutende sowie kurze, parallele Striche mit der Kaltnadel, von denen er bei einigen die seitlichen Grate durch den Polierstahl entfernt.¹ Oftmals glättet er die Druckplatte nur in Teilen, so dass bei den nicht polierten Stellen ein leicht toniger Abdruck entsteht. In *Barche isolate* wurde der Himmelsbereich mit einem feinkörnigen Sandpapier (*carta abrasiva*) geglättet, um lediglich diese Zone vollkommen hell und homogen erscheinen zu lassen.

20. Vereinsamte Boote /
Barche isolate, 1994

Ein anderes Beispiel zeigt die Gegend von Comacchio, die der Künstler auf mehreren Blättern in verschiedenen Ansichten festgehalten hat. Die Lagune von Comacchio ist ein

15. Panoramablick
auf Comacchio /
Panorama a Comacchio,
1993





16. Comacchio /
Comacchio, 1994

sumpfiges Gebiet in der Nähe von Chioggia, das Livio Ceschin mit seinen charakteristischen Fischerhütten wiedergibt. An den Holzgestellen sind quadratische Netze befestigt, die hier zum Aalfang dienen.

In *Panorama a Comacchio* sind vor allem die dunklen Partien am Horizont mit der Kaltnadel überarbeitet, um dem Raum mehr Tiefe zu geben, sowie die Fischerhütten im Vordergrund, die sich dadurch wirkungsvoller von der Umgebung absetzen. Im Mittelgrund entstehen durch die Kaltnadelhinzufügungen samtige Grautöne und weiche Tonabstufungen. Bei den hell im Vordergrund sprießenden Gewächsen hat der Künstler die Halme zunächst in die Platte gezeichnet und geätzt, später aber diese Halme wieder teilweise mit dem Ätzgrund bedeckt, den er mit einem dünnen Pinsel auf die Platte aufträgt. Dadurch bleiben die Pflanzen beim Druck hell stehen. Denselben Effekt erhält der Künstler auch, indem er diese Partien mit dem Polierstahl glättet und nur die Umrisse oder Zwischenräume ätzt. Das *Panorama a Comacchio* erhält seinen besonderen Reiz durch den ruhigen Verlauf der Linien, die alle mit dem Horizont zusammenzustreben scheinen. In *Barca arenata* ist die Gegend von einem

Seite 22





anderen Blickwinkel aus wiedergegeben. Hier entsteht eine besondere Spannung durch den schräg nach rechts weisenden Bootsrumpf und die Fischerhütten im Hintergrund mit ihren in Gegenrichtung ragenden Holzbalken sowie durch den Kontrast zwischen den Einzelformen der Vegetation und der Weite des Landschaftspanoramas. Nah und Fern sind eng verbunden, der Blick streift über die einzelnen Halme im Vordergrund und schweift zugleich in die Tiefe des Raumes. Die Schilfzone im Mittelgrund ist aus komplexen graphischen Strukturen gebildet, deren Linien nicht mehr einzeln nachzuverfolgen sind und die sich nach hinten zu verlieren. Erst bei Betrachtung aus der Distanz ergeben diese dichten graphischen Strukturen das unverwechselbare Bild eines sumpfigen Geländes.

Für Radierungen von Livio Ceschin ist allgemein eine dezidiert malerische Gestaltung charakteristisch. Er verzichtet weitgehend auf lineare Begrenzungen und zeichnerische Andeutungen, sondern lässt die Formen weitgehend durch das Aneinanderstoßen verschiedener Tonstufen entstehen. Eine Fülle graphischer Strukturen wie kurze krakelige Striche, Drucker, Häkchen, strohig verflochtene Linien oder Punkte in den unterschiedlichsten Kombinationen kennzeichnen den jeweiligen Gegenstand in seiner spezifischen Beschaffenheit und optischen Erscheinung, die sich je nach ihrer räumlichen Lage im Bild verändern. Er sucht alle Übergänge weich und harmonisch zu gestalten und konzentriert sich weniger auf das Sichtbarmachen von Aufbau und Struktur der Dinge, sondern auf ihr Einfügen ins Atmosphärische, also auf ihre optische Erscheinung. *Barche a riposo* ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Radierungen nicht nur durch die Präzision der Detailwiedergabe und der stofflichen Differenzierung leben, sondern auch durch den malerischen Reichtum der Dinge. So lässt das Licht die Schilfhalme silbrig glänzen, streift über die Bootsrümpfe oder schiebt sich flach zwischen die gekräuselten Wellen. Auch hier erzielt der Künstler die subtilen Abstufungen der Helldunkelwerte durch die Kaltnadelzufügungen, bei denen er die Grate teilweise wieder mit dem Polierstahl entfernt.

Er verwendet die Kaltnadel, um eine größtmögliche Differenzierung in seinen Radierungen zu erreichen und weil er den direkten Kontakt mit der Druckplatte sucht. Die Kombination

52. *Gestrandetes Boot /*
Barca arenata, 2002

Seite 75

der beiden Techniken ist dabei wesentlich schwieriger und anspruchsvoller als die Verwendung der reinen Radierung. Entstanden am Anfang seines Schaffens bis zu 10 Radierungen pro Jahr, so sind es heute nur etwa 4 oder 5 Blätter pro Jahr. Durch die stetige Übung und Verfeinerung seiner Technik, die das Experimentieren und Suchen nach neuen Möglichkeiten einschloss, gelang es dem Künstler immer mehr, die von ihm beabsichtigte Wirkung in seinen Bildthemen umzusetzen.

DIE DARSTELLUNGSINHALTE

Livio Ceschin findet diese Themen vor allem in der Natur seiner Umgebung, die er aufmerksam durchstreift. Er wählt aber keine bekannten, von Touristenströmen aufgesuchten Orte, sondern entlegene Gegenden, in die sich selten ein Wanderer verirrt. Ihn interessiert die noch unberührte Natur, die nicht von Menschenhand zerstört oder reguliert wurde, die in urtümlichem Zustand belassen ist und sich nach eigener Gesetzmäßigkeit zu entfalten vermag. Viele Radierungen zeigen Waldwinkel, in denen dem Wachstum der Natur freien Lauf gelassen wird. In *Nel bosco* etwa scheint noch kein Mensch durch das Gewirr der Grashalme und das Dickicht der Laubbäume gestreift zu sein, das in der Vielfältigkeit der Überschneidungen und in dem sich ausbreitenden Detailreichtum Charakteristika findet, die seinen außerordentlichen Reiz ausmachen.² Der Künstler widmet sich mit Hingabe der Schilderung der unterschiedlich bewegten Gräser, der zahlreichen im Licht perlenden Blätter und dem unentwirrbaren Geflecht der Bäume mit ihren kapillaren Verästelungen. Das Auge kann sich nicht sattsehen an dem Reichtum der Einzelheiten, die alle mit der gleichbleibenden mikroskopischen Schärfe

18. Im Wald /
Nel bosco, 1994



beobachtet sind. Kein Element sondert sich vom anderen ab, und so entsteht die geschlossene Gesamtwirkung erst durch das Zusammenspiel aller Formen. Livio Ceschin beobachtet die Natur liebevoll, macht uns in dem ungeordneten, urwüchsigen Sprießen ihre Schönheit bewusst und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Dinge, an denen wir üblicherweise achtlos vorbeigehen. Die Vegetation entfaltet ihre eigentümliche Schönheit durch das Licht, das sanft auf sie herabgleitet, und durch die Luft, die sie bewegt. So sind die Dinge nicht nur exakt gesehen, sondern auch gefühlt.

Man spürt die Sehnsucht des Künstlers nach dieser Unberührtheit der Natur, die selten eine üppig blühende, zu voller Pracht entfaltete ist. Ihr Wachstum und Vergehen sind ganz unvorhergesehen und bisweilen geheimnisvoll. Die Vegetation ist dem Verlauf der Jahreszeiten und den Witterungen ausgesetzt wie in dem bislang monumentalsten Blatt *Nei segreti recinti dell'acqua il ramo* anschaulich wird. Ein Sturm hat hier einzelne Bäume niedergelassen, die mit aufquellenden Rinden in Wasserpfützen liegen oder im sumpfigen Gelände vor sich hin modern. Soeben ist der Schnee weggeschmolzen, und nur da und dort liegt noch ein nasses Stück, durch das sich Gräser bohren. Der Betrachter spürt direkt die Kälte und atmet die Feuchtigkeit ein. Dabei liebt der Künstler in seinen Radierungen die Kontraste, die sich zwischen den linearen Strukturen der borstigen Gräser, dem eigenwilligen Wuchs der Bäume, der fleckigen Zeichnung der Rinden, den sumpfigen Wiesen, den schmutzigen Schneeflecken und den vielfältigen Spiegelungen der Vegetation im Wasser ergeben. In der detailgetreuen Schilderung kommt seine ganze technische Meisterschaft zur Entfaltung. Er setzt diese Einzelformen spannungsreich gegenüber und schafft zugleich ein Kontinuum, das den Raum vollkommen einheitlich wirken lässt.

Seite 100

In diesen Darstellungen ist für den Menschen kein Platz. Wenn er einmal auftaucht, dann nur als ein Statist, der sich der Natur unterordnet. Ein Grund hierfür mag sein, dass der Mensch in der Natur von Livios Heimat vieles zerstört hat, wie er mir einmal erzählte.

Auf seine Präsenz weisen in den Radierungen indirekt Gebrauchsgegenstände des Menschen, die aber nicht mehr benutzt werden, die alt und vergessen sind. In *Barche isolate* wurden die Boote achtlos zurückgelassen, ihre Rümpfe sind durchlöchert oder zu Skeletten verwittert, dem Verfall preisgegeben. In *Barche a riposo* haben Wasser und Algen ihre Zeichen auf den Bootsrümpfen hinterlassen, und ebenso verwahrlost ist das Hüttchen am rechten Bildrand, dessen Fensterscheiben zerbrochen sind. In *La bicicletta* wartet ein altes Fahrrad vergebens auf seinen einstigen Besitzer. In Blättern wie *Vecchie dimore* oder *L'abbandono* sind es alte Häuser, die einst stolze Wohnsitze einer vornehmen Gesellschaftsschicht waren, die nun aber verlassen sind und von niemandem mehr betreten werden. Die Natur umwuchert sie, bedeckt ihre bröckelnden Fassaden und dringt durch die offenen Fensterläden in das Innere ein. Sie nimmt die Gebäude in Besitz, was wie eine Rache für die Schäden erscheint, die man ihr einstmals zugefügt hat. In *Angoli dimenticati* zeigt der Künstler einen verlassenen Winkel, vielleicht den Hof eines alten Anwesens, in dem ein Tisch und drei Stühle stehen. Drei Äpfel liegen auf dem Tisch, als habe man sie für Gäste hingelegt, die erwartet werden. Es scheint jedoch keiner an diesen Ort zu kommen, den schon lange niemand mehr betreten hat. Herbstliches Laub hat den Boden dicht bedeckt, macht den Fleck unzugänglich. In seinen Radierungen zeigt Livio Ceschin nicht das ruinöse Vergehen, die gänzliche Zerstörung der Dinge, sondern wie die Natur die Orte still und langsam einnimmt, sie wie mit Patina bedeckt und in Vergessenheit

Seite 20 oben

Seite 75

Seite 69

Seite 68

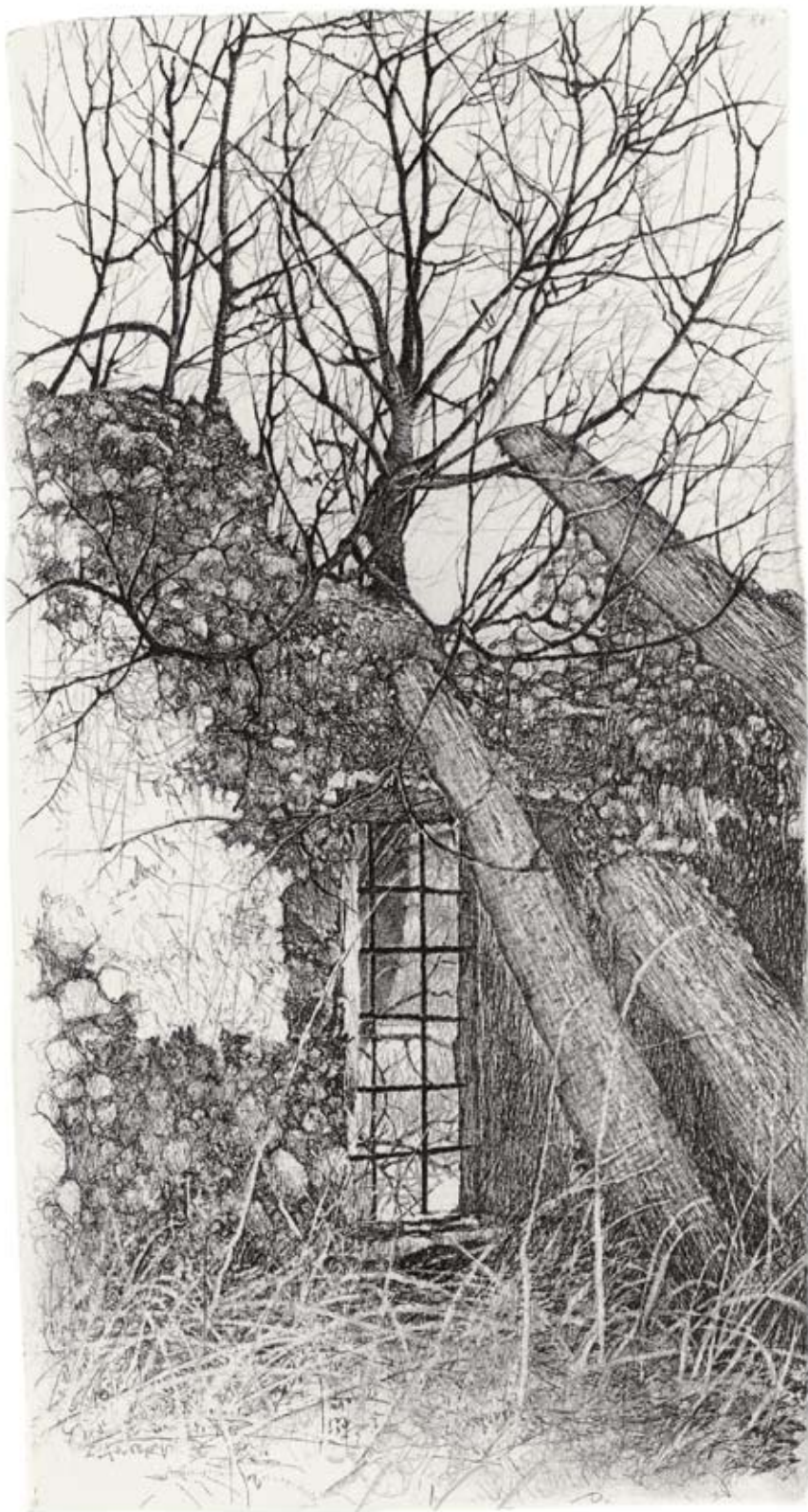
21. Das Fahrrad /
La bicicletta, 1994





93. Verlassenes Fenster /
Finestra abbandonata, 1994

94. Überreste /
Resti, 1994



geraten lässt. Darin drückt sich seine Sehnsucht nach vergangenen Zeiten aus, in der die Natur noch nicht durch Menschenhand zerstört war.

Schon in einigen der frühesten Radierungen füllt die Darstellung nicht das gesamte Format aus, sondern löst sich allmählich nach unten unregelmäßig auf, so dass am Rand der reine weiße Blattgrund durchscheint. Auf diese Weise lenkt der Künstler die Aufmerksamkeit auf das Hauptsujet im Zentrum, das am schärfsten und detailliertesten wiedergegeben ist. In seinen späteren Blättern verwendet er gerne ein anderes Stilmittel. Er blendet nun unregelmäßige Streifen an den Randbereichen ein, die sich transparent über die Darstellung legen und sie dadurch verschleiern oder auflösen. Durch diese Form der teilweisen Verfremdung an den Rändern lässt Livio eine andere Realitätsebene entstehen und schafft damit eine gewisse Distanz zum Hauptsujet. Diese Streifen können auf verschiedene Arten gestaltet sein. In *Barche a riposo* überlagern sie den Übergang zwischen Meer und Schilf sowie den rechten Rand und erinnern an zerbrochene Glasscheiben, die den Blick auf die Darstellung an dieser Stelle trüben. Zugleich spielen sie auf die zerstörten Fenster in der Hütte am Steg an. Auch in dem Blatt *Nel sottobosco, tra betulle e foglie* erinnern diese Streifen an milchiges Glas, das die Vegetation im Vordergrund bedeckt. Es lässt sie aber nicht verschwimmen, sondern macht sie lediglich in ihren Umrissen sichtbar. Durch die rein flächig lineare Wiedergabe schafft der Künstler einen Kontrast zu den plastisch und detailgetreu wiedergegebenen Bäumen und Blättern im zentralen Teil des Blattes.

Seite 75

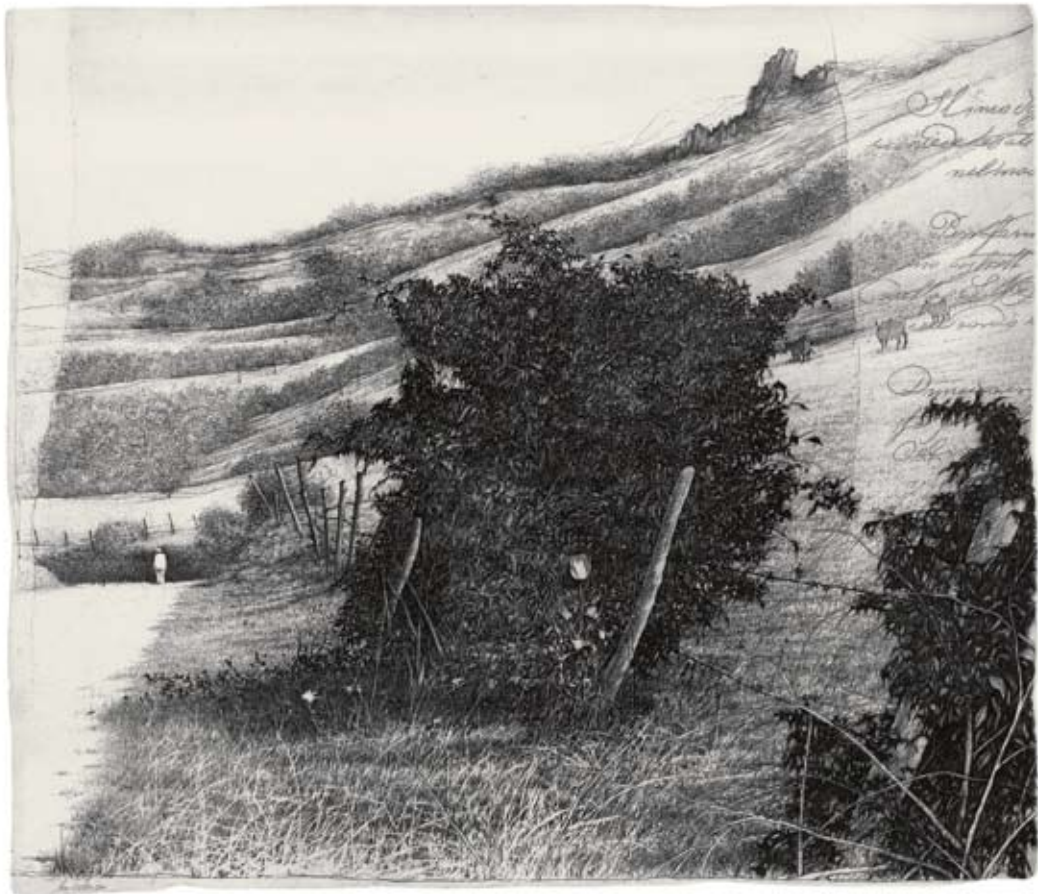
Seite 66

Oftmals erscheinen auf diesen Einblendungen Aufschriften. Es sind einzelne Wörter, Satzfragmente oder ganze Schriftzüge, die oft vom Bildrand überschritten werden und nur teilweise entziffert werden können. Die Handschriften variieren zwar, sind aber immer fein und kalligraphisch ausgeführt und erinnern an den Schreibstil des 19. Jahrhunderts. Diese Schriftzüge scheinen einerseits einen Kommentar zu der Darstellung abzugeben und verweisen andererseits auf eine indirekte Gegenwart des Menschen. Häufig lassen sie den Betrachter an Vergangenes denken, bringen somit den Darstellungsgegenstand mit seiner historischen Dimension in Zusammenhang. So ist in *Angoli riparati* ein Hauseingang gezeigt, an dessen verschatteter Schwelle eine Pflanze in einer Keramikvase steht, deren Glasur im Licht aufblitzt. Es ist ein altes Gebäude, das an jedem beliebigen Ort stehen könnte. Die Schriftzüge an der Seite scheinen auf die lange Geschichte und den einstigen Bewohner hinweisen zu wollen, der anderweitig keine Spuren von sich hinterlassen hat. Die Aufschrift verweist somit auf die Bedeutung des Gebäudes, das dadurch von seiner Anonymität befreit wird. Dieses Verweisen auf Vergangenes, auf die lange Geschichte einer Lokalität, nimmt auf manchen Radierungen einen überaus breiten Raum ein. In einer Radierung bedecken die Schriftzüge den gesamten unteren Bereich des Blattes, auf dem die Darstellung eines ruinösen Gemäuers zwischen alten Bäumen nur mehr vignettenhaft, in Form eines Ausschnittes, wiedergegeben ist. Es ist keine reale Ansicht, sondern ein Bild aus der Erinnerung, das dem Betrachter in seinen Gedanken erscheint, was bereits in dem Titel *Luoghi della memoria* anklingt.

Seite 63

Seite 55

Wort- und Satzfragmente überlagern auch die rechte Randzone in dem Druck *Silenzio meridiano*. Eine wunderbare Stille erfüllt dieses Landschaftspanorama, über dem sich die volle Sonne ausbreitet und eine sommerlich drückende Hitze entstehen lässt. Die dunstige Atmosphäre und das diffuse Licht lassen die Formen nie in voller Schärfe sichtbar werden. Im Hintergrund führen die Linien eines ansteigenden Hügels zum rechten Rand hin, verlieren



sich dort allmählich und lassen auch die Gedanken des Betrachters abschweifen. An dieser Stelle schieben sich Schriftzüge ein, als ob sie dem poetisch gestimmten Naturausschnitt eine literarische Erläuterung mitgeben wollen. Literarische und bildkünstlerische Poesie scheinen in diesem Blatt zu verschmelzen.

Schriftfragmente bezieht Livio Ceschin auch in den Porträts von Ernst H. Gombrich und Mario Rigoni Stern ein. In weit stärkerem Maße als in seinen anderen Radierungen baut er diese Bildnisse aber aus einzelnen Bildelementen versatzstückartig auf. Er schätzt die Schriften von Gombrich außerordentlich, was ihn dazu verleitete, den Kunsthistoriker selbst kennenzulernen und ihm eine Porträtradierung zu widmen. Gombrich gefiel das Blatt sehr und hob die meisterhafte Technik der Ausführung hervor. Als Vorlage für das Porträt diente das Foto auf dem Umschlag einer französischen Publikation über Gombrich, das den Gelehrten in seitenverkehrter Haltung ebenfalls vor einem geöffneten Buch zeigt. Die ihn umrahmenden Schriftzüge sind von Leonardo da Vincis in Spiegelschrift ausgeführten Manuskripten inspiriert. Gleiches gilt für den Männerakt im unteren Bereich, der die berühmte Zeichnung in Venedig (Gallerie dell'Accademia) mit dem vitruvischen Proportionsschema wiedergibt. Livio Ceschin weist dadurch auf die Beschäftigung des Kunsthistorikers mit Leonardo hin, der zugleich ein Sinnbild für die bedeutenden wissenschaftlichen Forschungen und universalen Kenntnisse Gombrichs sein soll.

Das Blatt *Omaggio a Mario Rigoni Stern* basiert auf zwei Fotos, die der Künstler im Haus des Schriftstellers in Asiago im November 2003 geschossen hat. Rigoni Stern riet ihm noch am selben Tag ihres Treffens eine uralte Buche zu besichtigen, die er dem Schriftsteller Carlo Emilio Gadda gewidmet hat, der im Ersten Weltkrieg an dieser Stelle einen militärischen Stützpunkt hatte. In der Radierung hat der Künstler unterhalb der Buche eine Szene nach einer alten Fotografie eingefügt, die den Rückzug des italienischen Truppenteils von der russischen Front im Jahre 1942 zeigt.³ Bevor das Blatt entstand, kannte Livio Ceschin den Schriftsteller schon längere Zeit persönlich. Sein 1997 geschaffener Druck *Stradina d'inverno* schmückt die Vorderseite der polnischen Übersetzung von Rigoni Sterns 1978 veröffentlichtem Buch »Storia di Tönle.«

Seite 54

Seite 44

DIE STILISTISCHE ENTWICKLUNG

Im Folgenden seien einige Bemerkungen zum Werdegang und zur stilistischen Entwicklung des Künstlers angestellt, was eine Betrachtung der Blätter in chronologischer Abfolge nahelegt.

Livio Ceschin hat sich erst relativ spät mit der Technik der Radierung befasst, im Alter von 28 Jahren. Nach anfänglichen Versuchen unter Anleitung eines Bekannten in seinem Heimatort besuchte er 1992 für wenige Monate einen Kurs an der Accademia Raffaello in Urbino. Er kehrte dort zwar einige Male für wenige Tage zurück, bildete sich aber fortan ausschließlich selbst weiter. Die eigentliche Schulung erhielt er durch das Studium der großen Meister der Druckgraphik wie Schongauer, Dürer, Rembrandt, Tiepolo oder Canaletto. So sind seine ersten Blätter auch nach graphischen Vorlagen entstanden, vier nach Canaletto, zwei nach Rembrandt und eines nach Giovanni Battista Tiepolo. Die Arbeiten nach Canaletto zeigen, wie sehr die venezianische Vedute für den Künstler vorbildlich war. Die Übung in der genauen Wiedergabe solcher Blätter kam ihm später bei der Umsetzung der Fotografie in die Radierung zugute. Dabei ahmt er sie keineswegs mechanisch nach, sondern nimmt frei kleinere Veränderungen vor. Drei seiner Kopien nach Canaletto entstanden auch auffälligerweise nicht nach dessen Radierungen, sondern nach Federzeichnungen. Livio Ceschin gefallen sie wegen ihrer spontanen Linienführung besser als die Drucke. So war es für ihn eine besondere Herausforderung, den lockeren Linienverlauf und das vibrierende Helldunkel, das alle Formen im Atmosphärischen auflöst, in den Radierungen nachzuahmen. In der Kopie nach Canalettos Zeichnung *Case e ponte sul Brenta*⁴ sieht man etwa, wie der Künstler durch die Aufhellung des Grundes versucht, dem Raum eine dem Vorbild entsprechende Tiefe zu geben.

Seite 8

Rembrandts Radierungen faszinierten ihn vor allem wegen ihres Reichtums der graphischen Mittel und der Tonwerte, wobei die seitenverkehrte und mit einigen Änderungen ausgeführte Kopie nach der *Landschaft mit der saufenden Kuh* erstmals in reiner Kaltnadeltechnik geschaffen ist. Der Künstler entdeckt hier die Möglichkeiten dieser Technik und vermag in den weichen samtigen Übergängen, den Vertiefungen in den Schattenzonen und der Lebendigkeit der Gravuren eine sehr malerische Wirkung zu erzielen.

Seite 9 unten

1992 entstehen dann die ersten eigenständigen Radierungen nach Motiven aus seiner Umgebung. Es sind alte verlassene Gebäude im Zustand der Verwitterung inmitten einer urwüchsigen Natur. Dieses Thema zieht sich fortan durch sein ganzes Werk hindurch. Das Blatt *Dal canneto* mit seinen aus dem Sumpf ragenden Schilfpflanzen und den Baumreihen

im Mittelgrund, deren feine Verästelungen vor den Himmel geblendet sind, nimmt viele Elemente späterer Naturausschnitte vorweg. Die Stille dieser Darstellung sowie die Detailliertheit der Ausführung, die nach hinten zu immer feiner wird, lässt die Gedanken des Betrachters abschweifen. In Blättern wie diesem oder der darauffolgenden Radierung *Susegana: Paesaggio collinare* ist eine romantische Überhöhung zu erkennen, die die Sehnsucht des Künstlers nach einer noch unberührten Natur widerspiegelt.

Einige dieser Naturstudien erinnern dabei in der Schwerelosigkeit und der flächigen Anlage der Vegetation mit den schlank aufragenden Baumstämmen und den filigranen Ästen an asiatische Holzschnitte wie die des japanischen Künstlers Hokusai.

Ist die Pflanzenwelt in den frühesten Blättern noch weitgehend flächig-linear wiedergegeben, so vermag Livio Ceschin in den Radierungen von 1993 den Baumgruppen bereits plastischere Formen zu geben, sie stärker zu modellieren. Nun kommt auch das Licht hinzu, das in *Autunno in campagna* die Baumstümpfe gerundet und in räumlicher Abfolge erscheinen lässt und in *Sottobosco con ponte* an einzelnen Stellen in das Waldesinnere dringt und Büsche und Blätter zum Glänzen bringt. Durch die Einbeziehung von Licht und Atmosphäre empfindet man den Raum nun auch als freier und atmender. Es wird aber noch bis zu Blättern wie *Riflessi sull'acqua* und *Nel bosco* von 1994 dauern, bis das Licht dann tatsächlich alle Einzelheiten umschließt, die Natur gewissermaßen also von innen durchdringt und sie gänzlich umhüllt. In Arbeiten wie diesen wird in stärkerem Maße als zuvor auch der helle Bildgrund in die Gestaltung der Binnenformen miteinbezogen.

In dieser Zeit experimentiert der Künstler auch mit neuen Darstellungsmotiven, zu denen die beiden Panoramen von Comacchio und das Blatt *Barche isolate* gehören. Es sind Ansichten von Lagunen, die auf einem schmalen Querformat einen breiten, sich flach in die Tiefe erstreckenden Landschaftsausschnitt zeigen. Sie zeichnen sich nicht durch eine Vielfalt der Details aus wie die Waldbilder, sondern durch die zarte Abstufung von Tonwerten innerhalb größerer geschlossener Flächen. Die Gliederung erfolgt durch parallel laufende, sich nach hinten zu immer stärker annähernde horizontale Linien, was an Zeichnungen Canalettos wie dessen Vedute der *Isola di S. Elena* in Windsor Castle (Royal Library) erinnert.⁵

In der gleichen Zeit entsteht die Darstellung mit einer engen Häuserzeile in Urbino, die von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus gesehen ist. In diesem Blatt sind die Wurzeln möglicherweise gleichfalls in der venezianischen Vedutenmalerei zu suchen.

Es ist auch in der Folgezeit immer wieder zu beobachten, dass die Suche nach neuen technischen Herausforderungen und stilistischen Veränderungen mit der Wahl neuer Motive einhergeht.

Livio Ceschin hat zwischen Ende 1994 und 1996 eine Reihe von Radierungen geschaffen, die Landschaften mit Pinien im Küstengebiet wiedergeben. Es ist eine besondere Art, die sich durch kräftige, aber kurze Stämme und ihre Schirmförmigkeit auszeichnet und dem *Pino domestico* ähnelt. Dabei kam es wiederum nicht darauf an, eine Fülle von Einzelheiten auszubreiten, sondern den kugeligen Kronen der Bäume Dichte und Rundung zu geben. Nun soll eine größtmögliche Binnendifferenzierung innerhalb einer plastisch geschlossenen Form erzielt werden. Auch die Wiesen, auf denen die Bäume aufragen, sind weitestgehend homogen gestaltet und nur vereinzelt lösen sich Gräser aus den großflächigen Helldunkelbereichen heraus.



Durch die ständige Arbeit an der Verbesserung seiner Ausdrucksmöglichkeiten gelang es dem Künstler auch, den reinen weißen Blattgrund durch feine Nuancierung in die Darstellung einzubeziehen, so dass dieser nicht nur Lichteffekte, sondern auch unterschiedliche landschaftliche Elemente wiedergeben kann. Es war daher nur folgerichtig, dass sich Livio Ceschin früher oder später mit dem Thema Winter auseinandersetzen sollte. Zwischen 1996 und 1997 ist eine ganze Reihe von Schneebildern entstanden. Sie zeigen den ersten Neuschnee bis hin zur Schmelze im Frühjahr und dokumentieren damit den gesamten Verlauf dieser Jahreszeit. In ihnen bedeckt der Schnee haubenartig die Äste oder vermag als große weiße Fläche Teile der Komposition auszufüllen. Durch ihn beginnt der Künstler nun ganz neue Möglichkeiten der Raumgliederung auszuloten. Gleichzeitig gelingt es ihm, die eisige Kälte in diesen Landschaften einzufangen, durch deren nebelverhangene Himmel keine Sonnenstrahlen dringen können. Während sich die Landschaft in den Blättern *Paesaggio innevato* und *Sulla neve tra pini e betulle* weitgehend flächenparallel entwickelt und die Bäume mit ihren Verästelungen ein dichtes Gespinst bilden, lässt sich in den später geschaffenen Schneebildern ein Wandel feststellen. Er setzt mit dem Blatt *Stradina d'inverno* ein. In diesem ist der Weg zwar mit der Zone des ansteigenden verschneiten Terrains im Vordergrund verbunden, doch setzt er sich zugleich ab, indem er nachhaltig in die Tiefe führt. Die weiter im Hintergrund liegenden Zonen sind markant voneinander geschieden und strukturieren den Raum richtiggehend, während sie in dem Blatt *Sulla neve tra pini e betulle* wie bildebeneparallele Streifen übereinanderliegen. Die Bäume bilden dort ein netzartiges Geflecht ohne Tiefenwirkung, wohingegen sie in *Stradina d'inverno* und in seinen anschließenden Arbeiten plastischer empfunden sind, sich als eigenständige Gebilde voneinander absetzen. Es ist eine neue Raumauffassung erkennbar, und es dürfte kein Zufall sein, dass sie auftritt, als der Künstler 35 Jahr alt wird.

Der vor kurzem (2007) verstorbene Kunsthistoriker Konrad Oberhuber hat darauf hingewiesen, dass die spezifischen Entwicklungsrhythmen im menschlichen Leben auch in Werken der Künstler abgelesen wer-

den können. In Anlehnung an Gedanken des Anthroposophen Rudolf Steiner erarbeitete Oberhuber eine Theorie, derzufolge bei Künstlern eine Veränderung der Figuren- und Raumauffassung festzustellen ist, die in Zusammenhang mit den Entwicklungsschritten steht, die beim Menschen in Perioden von sieben Jahren verlaufen.⁶ Diese periodischen Veränderungen, die etwa beim Zahnwechsel im siebten Jahr, bei der Pubertät mit vierzehn oder der Ausbildung der individuellen geistigen und körperlichen Kräfte im einundzwanzigsten Jahr auch äußerlich beobachtet werden können, wurden erst durch Oberhuber für die Erklärung eines Stilwandels im Werk eines bildenden Künstlers fruchtbar gemacht. Laut dem Kunsthistoriker beeinflusst dabei der Rhythmus der körperlichen Entwicklung auch die seelische Entwicklung des Lebens. Das seelische Empfinden im jeweiligen Alter bedingt dabei seinerseits, wie die drei Kategorien des Raumes – Tiefe, Weite und Höhe – aufgefasst werden. Damit ist gemeint, ob der Blick unbeirrbar in die Tiefe gerichtet ist und zuallererst den Umriss, die Silhouette, wahrnimmt oder ob er frei über die Dinge hinwegstreift oder ob er in alle Richtungen des Raumes führt, die Dinge analysierend. Mit den verschiedenartigen Einstellungen zum Raum und dem unterschiedlichen Empfinden der umgebenden Dinge verändert sich auch die Rolle und Funktion der künstlerischen Mittel, der Linie, des Helldunkels und der Farbe. Oberhuber hat seine Theorie anhand der Werke Raphaels genau dargelegt. Demnach schweben Raphaels Gestalten in der Frühzeit noch ohne feste Verankerung auf dem Boden oder im Raum. Als er einundzwanzig Jahre alt wird, erlebt er erstmals das Selbstgefühl im Körper und gibt daher den Figuren plastische Kraft und ein bewusstes Verhältnis zum Raum und zum Boden. Ab achtundzwanzig Jahren vermögen sich Raphaels Figuren im Raum zu drehen, und der Blick gleitet in Schwüngen um sie herum und von einer Gestalt zur nächsten. Ab dem fünfunddreißigsten Lebensjahr erhält bei Raphael die Linie ihre raumweisende, analysierende und strukturierende Funktion zurück. Die formenden Kräfte treten nun nicht mehr an die Gegenstände heran, sondern entspringen in ihrem Inneren. »Licht und Schatten strömen gleichsam von Gesichtern und Händen aus und schaffen eine Hell-Dunkel-Atmosphäre im Umkreis, in der die Figuren frei existieren können und ihr eigenes farbiges Leben entfalten.«⁷

Auch in den Werken von Livio Ceschin ist alle sieben Jahre ein auffallender Stilwandel festzustellen, der nicht durch äußere Einflüsse zu erklären ist, sondern durch den von Oberhuber beschriebenen Beginn einer neuen körperlich-seelische Entwicklungsstufe. In seinen ab dem Alter von 35 Jahren geschaffenen Radierungen ist der Raum klar strukturiert und beim Durchwandern spürt man das Gewicht des eigenen Körpers und das aller umgebenden Dinge. Dies geht einher mit einer größeren plastischen Präsenz und Klarheit in der Wiedergabe der Formen. Man beachte etwa, wie scharf die Bäume mitsamt der Struktur der Rinden in den Blättern *Ultima neve sulla vallata*, *Bosco di betulle* oder *Sentiero* wiedergegeben sind, und wie überzeugend sich die Stämme hintereinanderstaffeln.

Die Deutlichkeit und Schärfe der Darstellung ist in dem Druck *La vite* noch gesteigert. Im Vordergrund ragt neben einem Holzpflöck eine Weinrebe auf, die so plastisch empfunden ist und deren Einzelheiten so deutlich gezeichnet sind, dass sie den Betrachter unmittelbar zum Angreifen anregen.

Zu der stärkeren Strukturierung des Bildaufbaus trägt auch die kontrastreiche Gegenüberstellung von Hell- und Dunkelpartien bei, die den Kompositionen wie *Nei fossati, lungo*

Seite 47–49

Seite 56

la strada oder *Continuando a piedi* zugleich eine farbige Wirkung gibt. Die Vegetationsformen behaupten sich dabei als Einzelelemente, seien es die Schilfpflanzen in diesen beiden Blättern oder die kräftigen Baumstämme in der Radierung *Nevicata sui campi*.

Seite 57

Seite 50–51

In den zwischen 1998 und 2000 geschaffenen Radierungen fallen unterschiedliche Formen der Landschaftsauffassung ins Auge, bei denen der Künstler häufig mit den erwähnten Verfremdungen in den Randbereichen durch Schriftzüge oder dem partiellen Auflösen der Darstellung experimentiert. In *Vecchi passaggi* oder *Luoghi della memoria* sieht man altes Gemäuer in verwunschenen Gegenden, die von rätselhaften Schriftzeilen umrankt werden und die wie Traumbilder anmuten. In *Nel silenzio dell'inverno* liegt die Waldlandschaft unter einer Schneedecke, aus der dürre erfrorene Gräser und Gewächse in bizarren Formen herausragen. In den vom Wind und der Witterung zerzausten Zweigen bildet sich im Zentrum ein geheimnisvolles schwarzes Loch, das den Blick ins Ungewisse zieht.

Seite 52, Seite 55

Seite 78

Wiederum eine andere Form der Raumgestaltung findet sich in der Radierung *Dalla strada, in campagna*, in der sich der Anblick eines Gehöfts am Fuße eines hügeligen Gebiets durch eine Reihe von Schilfpflanzen im Vordergrund ergibt. Diese Halme sind rein umrisshaft wiedergegeben und bilden ein lineares Flächenornament, das der Darstellung vorgeblendet ist. Es gliedert die Komposition dadurch in Segmente und bildet zugleich einen Kontrast zu der sich kontinuierlich nach hinten entwickelnden Landschaft, wodurch deren Tiefenerstreckung gesteigert erscheint. Die körperlosen Schilfpflanzen schaffen dabei eine gewisse Distanz zum Sujet und damit zu der Realität des Bildmotivs.

Seite 58

Zu den ausgefallenen und eindrucksvollen Radierungen in diesen Jahren zählt *La palude*, eine ausschnittartige Ansicht eines Sumpfgebiets aus der Vogelschau. Dicht aneinanderstehende Schilfpflanzen bilden hier eine teppichartige Zone, die sich weit in die Tiefe zieht. Mit hunderttausenden gleichförmigen Strichen, Häkchen und Punktierungen ist es Livio Ceschin gelungen, die unendliche Zahl dieser Pflanzen wiederzugeben, sie zur Einheit zu verbinden und ihnen ihr charakteristisches Aussehen zu geben. Er zeigt, wie das Licht die Halme modelliert und der Wind durch sie hindurchstreift. An keiner Stelle kommt das Gefühl von Gleichförmigkeit auf, im Gegenteil, gerade die stetige Wiederholung der Pflanzen schafft ein Gefühl von unendlicher Ruhe und Zeitlosigkeit, das dieses Blatt so besonders macht.

Seite 61

Eine konsequente Fortsetzung dieses Druckes ist die Radierung *L'attesa*, die nach einem Foto von Henri Cartier-Bresson aus dem Jahre 1953 entstanden ist und die Livio Ceschin dem bedeutenden französischen Fotografen gewidmet hat. Er modifizierte jedoch die Vorlage, indem er nur das linke Bilddrittel verwendete und somit nur einen der Angler übernahm, die am Flussufer sitzen. Er streckte zudem das Hochformat, indem er im unteren Bereich die Schilfzone ausführlicher schilderte und damit den Gegensatz zwischen den Vegetationsformen in den verschiedenen Bildzonen steigerte. Die Blätter im Vordergrund nehmen dabei eine Größe an und beginnen ein Eigenleben zu führen, die den Angler etwas verloren und hilflos wirken lassen. Die Aufschrift am unteren Rand gibt fragmentarisch einen Satz von Cartier-Bresson wieder, wonach Fotografie bedeutungslos sei, wenn sie nicht mit vollkommener Anteilnahme und infolge des Reflektierens über die eigenen Beweggründe und instinkthaften Absichten entstanden sei. Das Entscheidende beim Fotografieren seien die Anspannung und das Nachdenken, nie die Entspannung.

Seite 60



22. Pinienhain /
Pineta, 1995

Seit den Winterbildern von 1996/97 hat sich Livio Ceschin immer wieder vereinzelt mit diesem Thema befasst, doch erst 2003/2004 entstand wieder eine ganze Serie. Im Gegensatz zu den früheren Radierungen wählt er nun keine Panoramen mehr, sondern Ausschnitte, die von einem niedrigen Betrachterstandpunkt aus das Unterholz oder das Herausragen der Bäume aus der Schneedecke zeigen. Er vermag nun auch die Vegetation so differenziert wiederzugeben, dass sich die Äste und Gräser förmlich dem Betrachter entgegenstrecken und dieser in den dunklen Zwischenräumen der Tannen die eisige Luft zu verspüren vermeint. Der Schnee ist keine Fläche mehr, sondern ein körperhaftes Gebilde, das Kristalle bildet, in verschiedenen Schichten übereinanderliegt, friert, oder taut und matschig zu werden beginnt. Der Künstler beobachtet, welche Konsistenz der Schnee hat und wie die verschiedenartigen Gewächse durch die Decke dringen. Im Vordergrund wird er löchrig und wässrig, ein Effekt, den der Künstler mit grauen in Aquatinta-Technik ausgeführten Flecken erzielt. Im Unterschied zu den früheren Winterbildern, in denen der Himmel nebelverhangen ist, tritt nun auch Sonnenlicht hinzu, das

23. Richtung Pinienhain /
Verso la pineta, 1995



die Formen viel klarer herauszumodellieren vermag. Während in dem Blatt *Ai margini del dirupo* alle Bildelemente verbunden sind und in Schräglinien zu dem Abhang am rechten Bildrand streben, und auch in der Radierung ... *Più non sento il freddo dell'inverno* alle der Details einer einheitlichen Gesamtwirkung untergeordnet werden, ist in den späteren, 2004 geschaffenen Radierungen ein Wandel festzustellen. In ... *Nei giorni delle grandi nevicate* etwa ist zu sehen, wie sich die Formen verhärten, voneinander absetzen, wie die Bäume erstarren und die drahtigen Äste in verschiedenste Richtungen ragen. Jedes Einzelelement sondert sich vom anderen ab und besitzt eine eigene Spannung und eigentümliche Sprödigkeit. Man beachte, wie die Schatten in straffen Bahnen über den Schnee ziehen und sich in diesen einzufressen scheinen. Dieser stilistische Wandel scheint damit zusammenzuhängen, dass Livio Ceschin 2004 wieder sieben Jahre älter, also 42 geworden ist. In den Werken ist nun zu erkennen, dass die Dinge nicht nur in ihrer Schwere und Körperhaftigkeit erlebt sind, sondern auch ein Gefühl für die im Inneren der Naturformen waltenden Kräfte und Energien hinzutritt. Vergleicht man *Stradina d'inverno* mit ... *Nei giorni delle grandi nevicate* sieht man, wie in der sieben Jahre später entstandenen Radierung die Formen viel kraftvoller, individueller und ihrer Eigenart entsprechender und der Raum klarer und weiter aufgefasst sind.

Seite 86

Seite 87

Seite 92

Seite 44

Das Naturerlebnis ist in diesen Blättern unmittelbarer spürbar, was auch an dem Druck *Luci nel sottobosco* von 2004 deutlich wird. Der Künstler hat hierfür die 1995 entstandene Radierung *Riflessi nel sottobosco* verwendet und diese überarbeitet. In dem zweiten Zustand steigert er die Raumwirkung, indem er im Vordergrund weitere Bäume hinzufügt. Er gibt ihnen zudem dunklere Schäfte und arbeitet die Struktur der Rinde differenziert heraus, wodurch die Bäume eine stärkere taktile Präsenz erhalten.

Seite 103

Dieses neue Empfinden für die Natur kann sich in den fortan entstehenden Radierungen in einer Ausbreitung der Vielfalt der Einzelformen äußern wie in dem monumentalen Druck *Nei segreti recinti dell'acqua il ramo*, aber auch in sehr einheitlichen, geschlossenen Ansichten, in denen eine besondere Stimmung die Landschaft dominiert. So zeigt das Blatt *Barche stanche a riva* eine Lagune, die durch das Fehlen jeglicher Vegetation leer und öde anmutet. Vollkommen flach entwickelt sich dieser Küstenstreifen in die Tiefe, geht von dem Sandstrand übergangslos in einen Streifen leicht gekräuselten Meerwassers über und schließt mit einem ebenfalls ungegliederten Terrain im Hintergrund ab. Einzig die ankernden Boote im Vordergrund spalten sich mit ihren hölzernen Rümpfen markant von dieser flachen Meereslandschaft ab. Der Künstler blendet im Vordergrund eine Landkarte mit einem Küstenstreifen ein, dessen Verlauf die geschwungene Linie des Sandstrandes paraphrasiert. Neben der Ruhe und Stille, die dieses Blatt kennzeichnen, ist es eine drückende Hitze, die sich ausbreitet und beim Betrachter ein Gefühl von Trägheit und Müdigkeit entstehen lässt. Livio Ceschin hat diese Platte später bis auf die linke Partie mit den Booten beschnitten, vielleicht, weil ihm dieser lähmende Eindruck zu stark war.

Seite 100

Seite 108–109

In der Radierung *L'umido del legno che marcisce al sole* zeigt der Künstler einen flachen morastigen Küstenstreifen, den das Meerwasser zwar noch durchnässt, das sich aber bereits weitestgehend zurückgezogen hat. Eine Reihe ankernder und zurückgelassener Boote sind hier dem Zerfall preisgegeben. Das Holz der Planken ist aufgequollen und verrottet unweigerlich unter den heißen Strahlen der Sonne. Im Vergleich mit früheren, thematisch verwandten Blättern wie *Barche isolate* und *Barca arenata* fällt auf, mit welcher Klarheit und zugleich Nüchternheit die Einzelheiten beobachtet und wie körperhaft sie wiedergegeben sind.

Seite 113

Seite 20 oben, Seite 22

An dem Nachmittag unseres Besuches im Atelier arbeitete Livio Ceschin gerade an einer großen Radierung, auf der im Ausschnitt ein gewöhnlicher Streifen Gras mit ein paar wuchernen Pflanzen zu sehen sein sollten. Die Umrisse der Vorzeichnung waren bereits auf die Platte gepaust und verschiedene Details ausgearbeitet, so dass das Kupfer an vielen Stellen aus dem Ätzgrund herausglänzte.

Ich bin schon sehr auf den fertigen Zustand dieser Radierung gespannt. Ebenso bin ich gespannt auf die zukünftigen Arbeiten des Künstlers und wie sich in Zukunft sein Bild von der Natur wandeln und in welchen Facetten er die Vielfalt ihrer Einzelformen wiedergeben wird.

Anmerkungen

- 1 Bei der Bearbeitung der Druckplatte mit der Kaltnadel werden die Striche direkt mit der Nadel ins Metall geschnitten. Dabei wird das Metall nicht oder nur teilweise entfernt, sondern über den Strichrand hinaus zur Seite gedrängt. Bei der Vorbereitung der Platte zum Druck liegt die Farbe nicht nur in den Strichen, sondern haftet auch an diesen Graten. Wenn dieser Effekt nicht gewünscht wird, können die Grate mit dem Polierstahl entfernt oder abgeschwächt werden.
- 2 Darin kommt der Künstler Radierungen von dem Trevisaner Künstler Giovanni Barbisan (1914–1988) wie dessen Blatt *Vigneto* aus dem Jahre 1955 nahe. Livio Ceschin wurde in seinen Radierungen immer wieder von Giovanni Barbisan beeinflusst.
- 3 Rigoni Stern hatte als Unteroffizier der italienischen Gebirgsjäger in Russland an der Ostfront mit der Wehrmacht gegen die Rote Armee gekämpft und anders als Tausende seiner Kameraden den Rückzug vom Don überlebt. Seine Erinnerungen an diese Ereignisse hat er in seinem ersten Buch »Il sergente nella neve« (deutscher Titel: *Alpini im russischen Schnee*) festgehalten.

4 Windsor Castle, Royal Library. Siehe *Canaletto. Disegni – Dipinti – Incisioni*, a cura di A. Bettagno, Vicenza 1982, Nr. 32.

5 Siehe *Canaletto. Disegni – Dipinti – Incisioni ...*, wie Anm. 4, Nr. 30.

6 Konrad Oberhuber, »Späte Römische Jahre«, in: E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*. Unter Mitarbeit von Sylvia Ferino Pagden, Stuttgart 1983, S. 113 – 144, S. 113ff.; Konrad Oberhuber, *Raffael. Das malerische Werk*, München – London – New York, 1999, S. 14f. und passim.

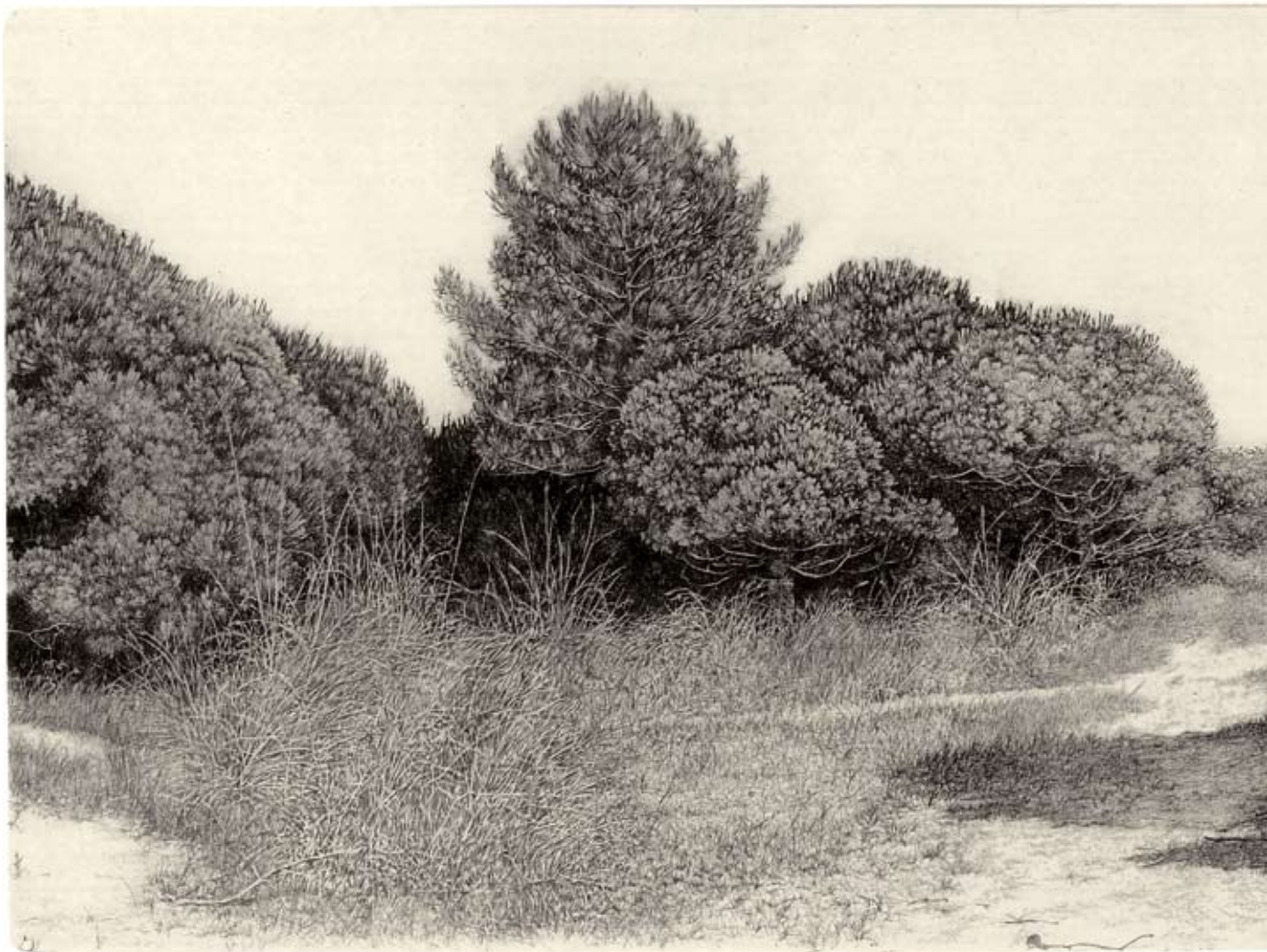
7 Siehe Oberhuber 1983, wie Anm. 6, S. 118.

Der Aufsatz, verfasst im August 2008, erschien zuerst in englischer und italienischer Übersetzung in: *Livio Ceschin. L'opera incisa / Engravings 1991–2008*. Hrsg. von Alessandro Piras. Skira editore, Mailand 2009, Seite 15–34 (Veröffentlichungen der Albertina – Band 48).



25. Pinien an der Küste /
Pini lungo il litorale, 1996





24. Sommer im Pinienhain /
Estate in pineta, 1996





26. Verschneite Landschaft /
Paesaggio innevato, 1996







28. Winterweg /
Stradina d'inverno, 1997



27. Unter Kiefern und Birken im Schnee /
Sulla neve tra pini e betulle, 1996



*29. Erste Märztag /
Primi giorni di marzo, 1997*

31. Birkenwald /
Bosco di betulle, 1997



30. Letzter Schnee im Tal /
Ultima neve sulla vallata, 1997







36. Schneefall auf dem Land /
Nevicata sui campi, 1999





DAS *Geheimnis* DER STILLE

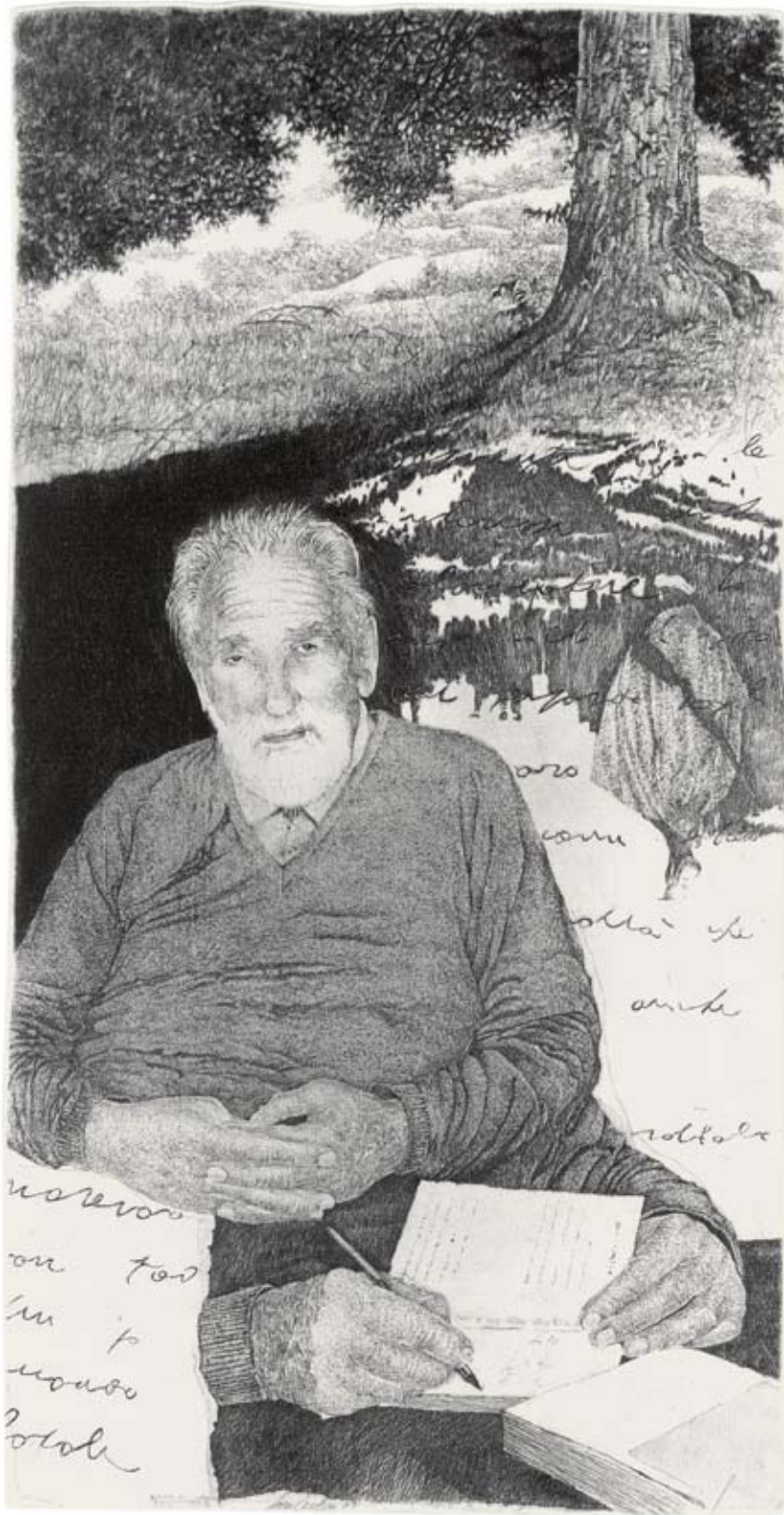
Silke Krage

Betriebsamkeit und Hektik bestimmen fast überall den Alltag und lassen kaum Zeit noch Muße, die wahrhaftigen Werte und Schönheiten des Daseins zu erkennen und wertzuschätzen. Doch der Reichtum des Seins ist unerschöpflich und offenbart sich häufig in Nebensächlichkeiten oder Wahrnehmungen, die als vertraut und gewöhnlich angesehen werden. So auch in den Naturdarstellungen von Livio Ceschin. Unsagbare Stille liegt über den Landschaften, die mit altmeisterlichem Können, erinnernd an Rembrandt, Tiepolo und Canaletto, in feinsten Nuancen auf die Radierplatte gebannt sind und die die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen wiederaufleben lassen.

Man kann diese Landschaften nicht im Vorbeigehen erschließen. Man muss sich einlassen auf die Einsamkeit und Stille, die sie ausstrahlen, denn nur so enthüllen sie ihren wahren naturphilosophischen Charakter. Schier undurchdringliche Waldstücke, sumpfige Lagunengebiete, Flusslandschaften mit zerborstenen und verwitterten Fischerbooten, Ansichten von verlassenem, mit Pflanzen überwucherten Anwesen, einzelne Baumgruppen an entlegenen Orten, mit Schnee bedeckte Brücken in erstarrter Winterlandschaft. Es sind abgeschiedene Regionen, kaum berührt von Urbanisation. Zeugnisse des Menschen, die eingewoben sind, hat die Natur bereits wieder absorbiert und mit einem Schleier des Vergessens überzogen. Umso mehr verspürt man das Verlangen, hineinzutauchen in diese Welt und nach Spuren der Vergangenheit zu suchen.

Geheimnisvoll und mystisch scheinen die *alten Passagen* in der gleichnamigen Radierung aus dem Jahr 1999. Eine Zuwegung mit abgenutzten und ausgetretenen Pflastersteinen leitet zu einer verfallenen Treppe, die umrahmt von altem Gemäuer zu einem fiktiven Grundstück führt. Diesen Pfad hat seit langer Zeit niemand mehr betreten. Verrottendes Laub, wuchernde Gräser und brüchiges Gestein versperren den Zugang. Mit Beharrlichkeit hat das Rankengehölz von der Mauer Besitz ergriffen und ist Teil ihrer Morbidität geworden. Eingewachsen und verwoben mit dem einstigen Schutzwall scheint auch der alte, knorrige Baum zu sein, der als monströser Wächter über das Anwesen herrscht und dessen kahles Geäst teilweise den Weg versperrt. Durch einen kaum zu steigernden Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem Blattwerk auf der rechten Mauerseite und dem lichtdurchfluteten Bereich über der sich scheinbar auflösenden Treppe wird der Blick suggestiv in die Tiefe gezogen. Welches Geheimnis mag dieser verwaiste Besitz bergen? Mit welcher Akribie und Liebe zum Detail Livio Ceschin die Radiernadel führt und somit eine bloße Metallplatte zum Leben erweckt, wird nur der feinsinnige und aufmerksame Betrachter erleben dürfen.

Wie auch in dieser Arbeit füllt dabei häufig das Hauptmotiv nicht das gesamte Blatt aus, sondern scheint sich an den Seiten oder nach unten hin aufzulösen, ja mit dem Blattgrund zu verschmelzen. Die sich dadurch ergebenden Räume nutzt Livio Ceschin nicht nur, um die



59. *Hommage à Mario Rigoni Stern /*
Omaggio a Mario Rigoni Stern, 2004



39. Orte der Erinnerung /
Luoghi della memoria, 2000

Bildwirkung zu steigern und zu akzentuieren, sondern auch, um halbtransparente Streifen unregelmäßig über die Ränder zu legen, so dass eine andere Realitätsebene entsteht und das eigentliche Motiv in einen neuen Kontext gehoben wird. Ein weiteres ganz eigenes Stilmittel ist das Einbinden von kalligrafisch an das 19. Jahrhundert erinnernden Wort- und Satzfragmenten, die dem Dargestellten eine zusätzliche poetische, fast lyrische Dimension verleihen. Dadurch erscheinen die einsamen und verlassen Landschaften gleichsam als Spiegel von Erinnerungen an eine Zeit, als der Mensch noch gegenwärtig war und die Natur geprägt hat, die sich nun mit all ihrer ursprünglichen Kraft und Schönheit versöhnend über die Vergangenheit legt.



33. In den Gräben an der Straße /
Nei fossati, lungo la strada, 1998



34. Weiter zu Fuß /
Continuando a piedi, 1998



42. Von der Landstraße aus /
Dalla strada, in campagna, 2000



41. Aus Lucianas Fenster /
 Dalla finestra di Luciana, 2000



46. Das Warten (Hommage à
Henri Cartier-Bresson) /
L'attesa (omaggio a
Henri Cartier-Bresson), 2001



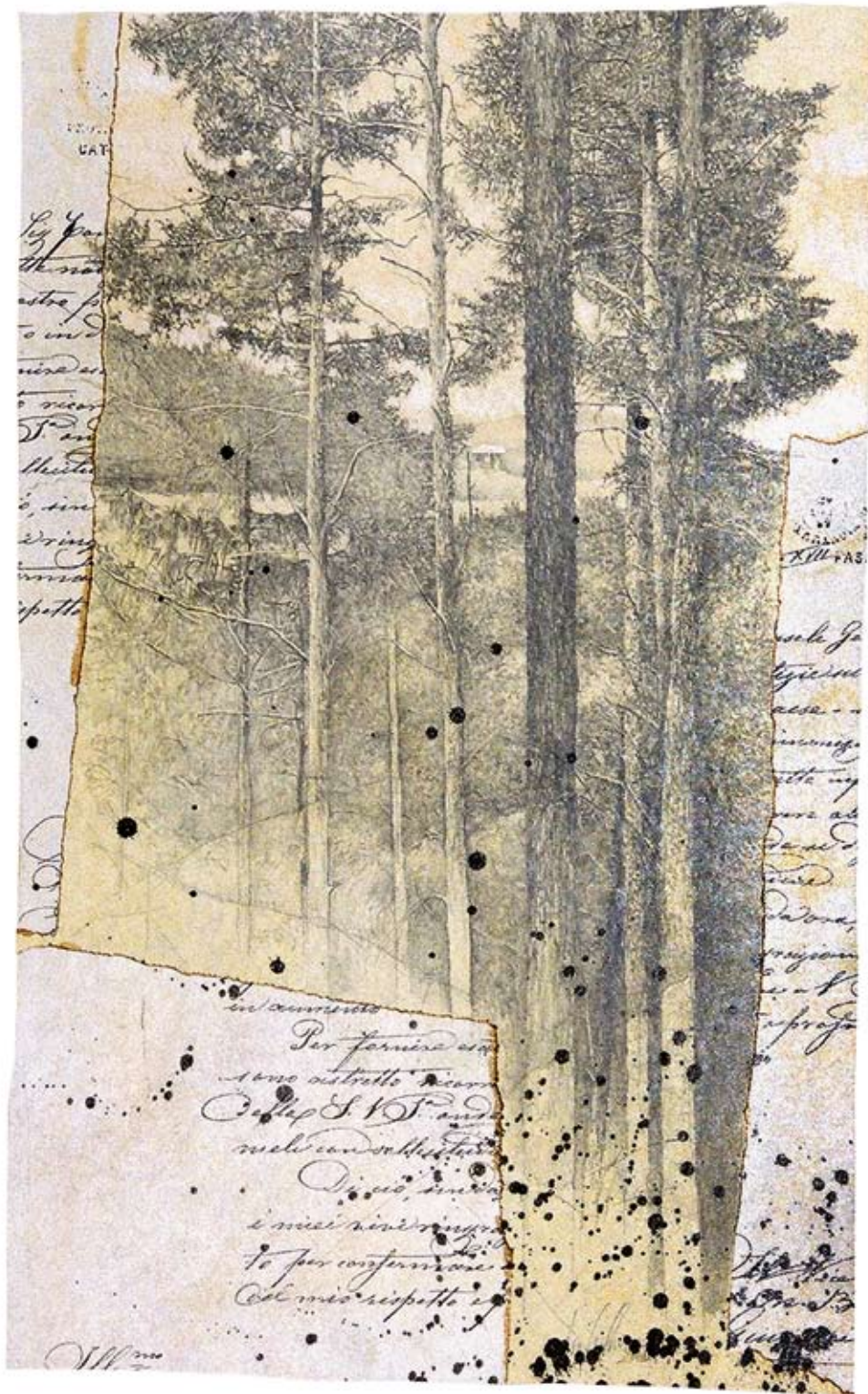
45. *Der Sumpf /*
La palude, 2001

44 a. Geschützte Winkel /
Angoli riparati, 2000*





77. Geschützte Winkel /
Angoli riparati, 2001



79. Gemmen aus Stein /
Gemma di pietra, 2002



48. Im Unterholz, zwischen Birken und Blättern /
Nel sottobosco, tra betulle e foglie, 2002

51. In einem Garten in Chartrettes /
Nel giardino di Chartrettes, 2002





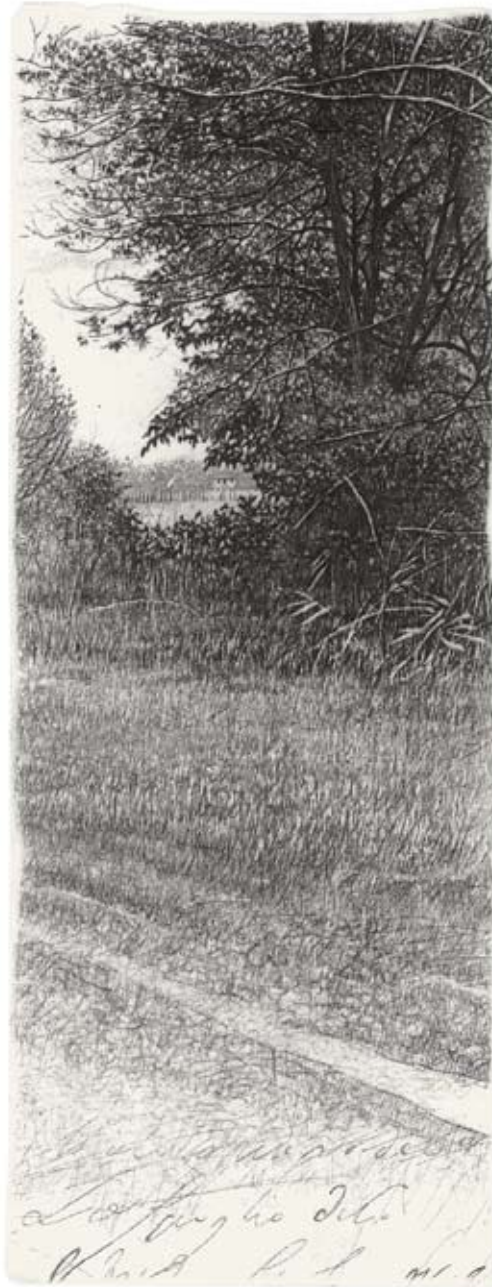
49. Vergessene Winkel /
Angoli dimenticati, 2002

47. Verlassen /
L'abbandono, 2001





95. Maulbeerbaum /
Morè, 1999



96.4. Hommage à Luzi /
Omaggio a Luzi, 2002



96.2. *Weine nicht, Baum /*
Non piangere albero, 2002

96.1. Zeit und Regen /
Tempo e pioggia, 2002



96.3. Wald voller Täuschungen /
Bosco fitto di inganni, 2002

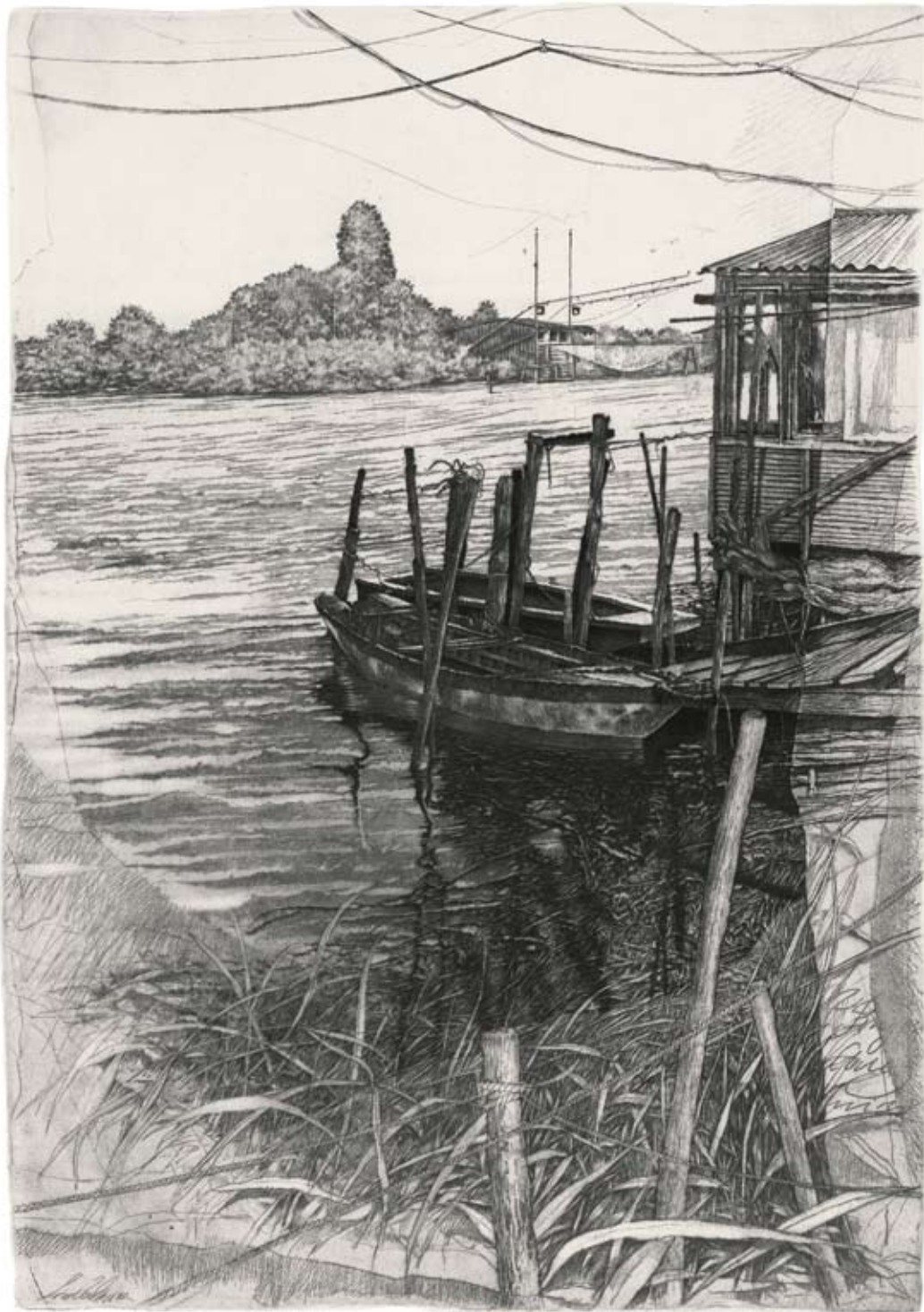


78. Spiegelungen im Wasser /
Riflessi sull'acqua, 2001

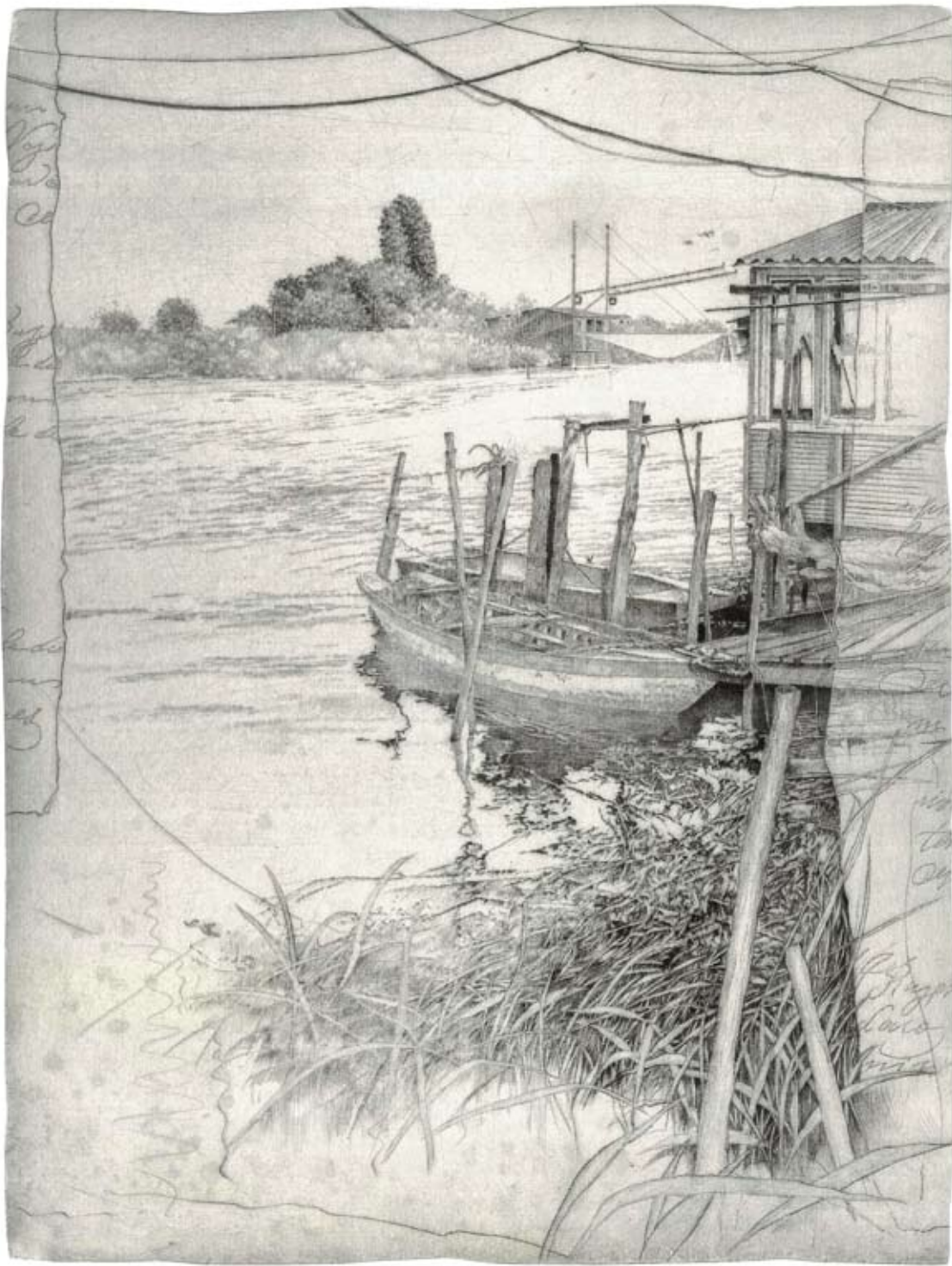




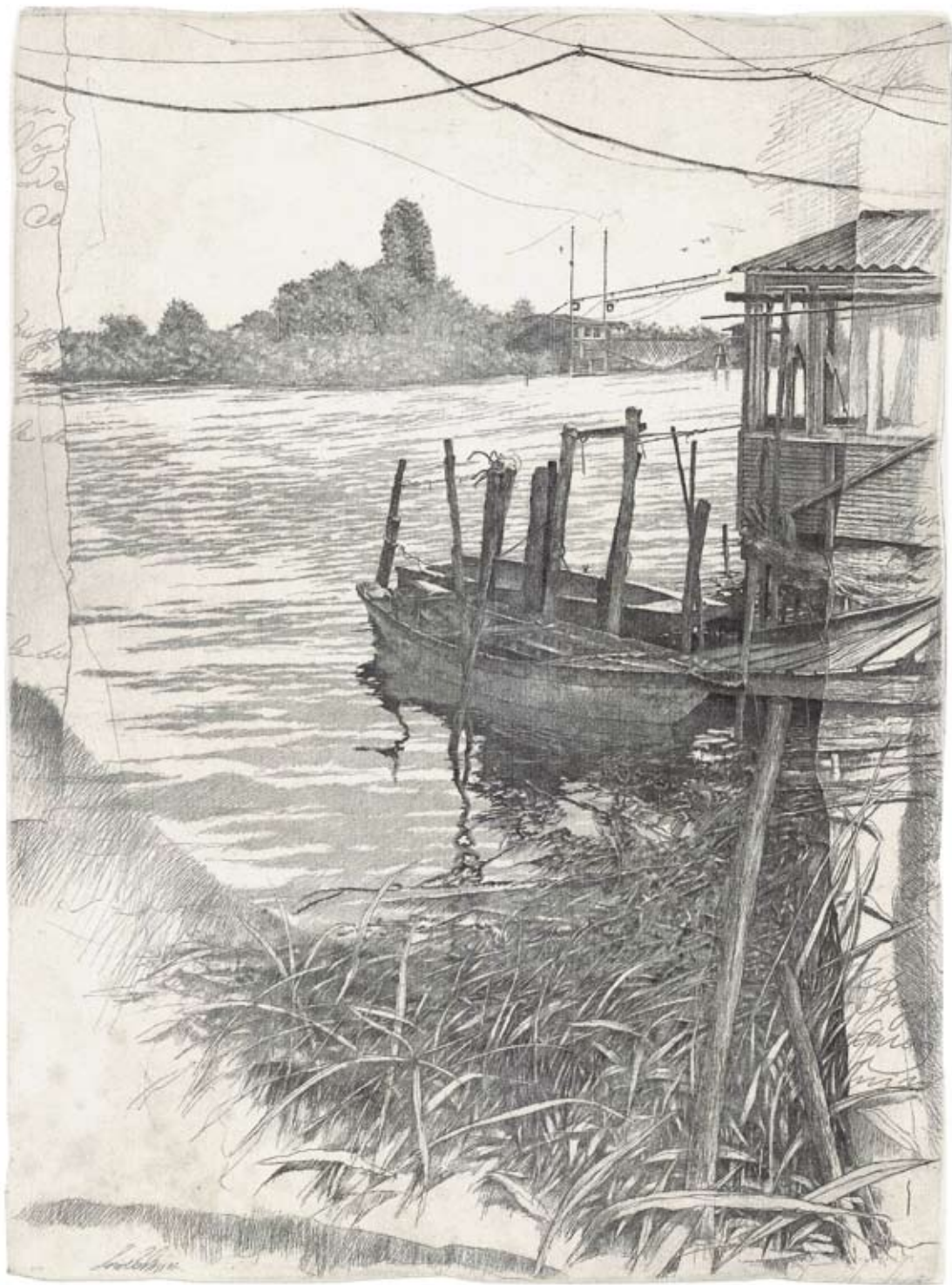
64. Entlang des Po /
Lungo il Po, 2006



53. *Liegende Boote /*
Barche a riposo, 2002



53 a. *Liegende Boote /*
*Barche a riposo, 2002**



53 b. *Liegende Boote /*
*Barche a riposo, 2002**



38. *In der Stille des Winters /*
Nel silenzio dell'inverno, 2000

Livio Ceschin

John T. Spike

*Microcosm and macrocosm are exactly same.
There is no difference between a small infinity
and a great infinity.
Jean-Pierre Velly (1943–1990)*

In May 2004, David Hockney went to Sicily to receive a prize and bravely take questions from the young artists of Palermo. Nearly four hundred students and teachers from the university and art academy had packed the great hall of the Palazzo dello Steri. Someone asked if Hockney was glad that figurative art was once again contemporary. Thunderous applause broke out at his quiet reply, “All art is contemporary.”

Livio Ceschin is a contemporary artist whose works at first glance look like the Old Masters. It isn’t his imagery that seems from centuries past, it’s his technique, intensity, and commitment. Our immediate reaction to an etching by Ceschin is a ‘stop and stare’ kind of wondrous amazement. We see the untold thousands of touches of the etcher’s needle, and we can hardly believe that they were truly made by a single man seated at a workbench in a pool of light while outside the sun rose and set, rose and set... No one has the patience to do this, not in our time, at least.

Tiny details reveal themselves slowly as we enter into the dense layers of tightly massed trees and shadowy foliage. Smaller than the eye can take in, the indistinguishable touches meld together to make twilight. Our eyes sink into the page. Not one of the lines is a boring copy of its neighbor. Ceschin is not an artist to view from a passing train in our usual gallery way; these images want hours and an armchair.

When Ceschin was 29, he began to learn the art of etching by copying the Old Masters—Rembrandt, Tiepolo, Canaletto, and Pitteri—and the New Masters—Velly and Barbisan. Notice the preponderance of etchers from his native Veneto. The Old Masters taught him the secrets of transforming ink into shadow, paper into light, with staccato touches of the needle. The New Masters instilled in him the rare understanding that a landscape need not be picturesque to have meaning.

Jean-Pierre Velly, a seminal figure in the modern landscape etching, spoke of the isolated motifs—a dead leaf, matches, a bottle—that are microcosms of the whole world, and of technique as only the tactic, not the purpose: “We calculate in terms of hours, kilometers, light-years—... scales of measurement, words with which one expresses oneself, to try to define as well as possible what one has desire for saying... All this technical training is never a goal, as many artists, sometimes, believe. Rather, what is it we wish to say of the millimeters, the light-years?”

Rodin had anticipated the answer that Ceschin found on his own:

“In the silhouette of trees, in the line of a horizon, the great landscape-painters...the Corots...embody thoughts, smiling or grave, bold or melancholy, peaceable or passionate, according to the disposition of their minds.”

The place itself does not engrave or paint the pictures. The snowy quiet that envelops us like a feather comforter comes from rigorous planning. When we look at a landscape by Poussin or Claude or Corot, we know that we are witness to a vision of arcadia that lies beyond the experience of mere mortals. We are Actaeon, intruders who stumbled into the scene. But Ceschin makes us sense the memory of places that we, too, have trod—he makes us see through his eyes the tangled marshes, shorelines, snow-choked trails and sodden roads. Like the great Romantics, Ceschin uses nature to provoke our emotions. Occasionally, the empty benches and leaf-strewn terraces resemble the abandoned gardens of Atget’s Paris. Ceschin’s originality and his modernity reside in the premise that we have made the journey with him.

And Ceschin finds more in Nature than nostalgia for *temps perdu*. He describes the relationship philosophically.

A fascination emanates from what we see and feel... Ruins and artifacts acquire the primordial role of connecting man to his environment, past to present, human memory to nature’s memory. I do believe that nothing profound or long-lasting can emerge without the foundations of tradition. For tradition represents what ties us to our land, our history, our art. To spurn or deny it would be equal to negating ourselves, our personality and values.

In his great print, *In the Silence of Winter* (2000; 550 x 690 mm), the artist’s climb has brought him to a hidden ravine that divides the mountaintop into ridges with conifers and pines. No one has passed this way before. The scrubby bushes are buried under the heavy snow. We feel the joy of high places, but also the apprehension of being alone. The sky is white, the air is still and frozen. We have to choose between descending the narrow, dark ravine, or keep climbing through the drifts. Livio Ceschin is a man who has often risked the approach of darkness in unfamiliar territory—and taken us with him.

page 78

Livio Ceschin

John T. Spike

*Mikrokosmos und Makrokosmos sind genau das Gleiche.
Es gibt keinen Unterschied zwischen einer kleinen Unendlichkeit
und einer großen Unendlichkeit.
Jean-Pierre Velly (1943–1990)*

Im Mai 2004 kam David Hockney nach Sizilien, um einen Preis entgegenzunehmen und sich beherzt Fragen junger Künstler aus Palermo zu stellen. Fast vierhundert Studenten und Lehrer der Universität und der Kunstakademie drängten sich in der großen Halle des Palazzo dello Steri. Jemand fragte, ob Hockney froh sei, dass figurative Kunst wieder zeitgenössisch sei. Donnernder Applaus brach aus, als er die schlichte Antwort gab: »Alle Kunst ist zeitgenössisch.«

Livio Ceschin ist ein zeitgenössischer Künstler, dessen Arbeiten auf den ersten Blick wie die Werke Alter Meister aussehen. Es ist nicht seine Bildersprache, die aus vergangenen Jahrhunderten zu stammen scheint, es ist seine Technik, seine Intensität und seine Hingabe. Unsere spontane Reaktion auf eine Radierung von Ceschin ist eine Art von »Innehalten und Gebanntsein« und von staunender Verwunderung. Wir sehen die unzähligen Spuren der Nadel des Grafikers, und wir können kaum glauben, dass sie tatsächlich von einem einzigen Mann gemacht wurden, unter einer Lichtquelle vor einer Werkbank sitzend, während draußen die Sonne aufging und unterging, aufging und unterging ... Niemand hat die Geduld, das zu tun, zumindest nicht in unserer Zeit.

Langsam offenbaren sich uns winzige Details, wenn unser Blick eintaucht in die undurchdringlichen Schichten von dicht gedrängten Baumgruppen und schattigem Laubwerk. Kaum mit bloßem Auge zu erkennen, verschmelzen die unmerklichen Striche zu Zwielflicht. Unser Blick versinkt hinein in das Blatt. Keine einzige Linie ist eine nichtssagende Kopie der nächsten. Ceschin ist kein Künstler, dessen Werk man aus einem vorbeifahrenden Zug betrachten kann, wie es unsere übliche Art in Galerien ist; diese Bilder brauchen viele Stunden und einen Sessel.

Als Ceschin 29 Jahre alt war, begann er, sich mit der Kunst der Radierung zu beschäftigen, indem er die Alten Meister kopierte – Rembrandt, Tiepolo, Canaletto und Pitteri – und auch Neue Meister – Velly und Barbisan. Auffallend ist, dass die überwiegende Zahl von Grafikern aus seiner Heimat Venetien kommt. Die Alten Meister lehrten ihn das Geheimnis der Umwandlung von Tinte in Schatten, von Papier in Licht durch Stakkato-Berührungen mit der Nadel. Von den Neuen Meistern lernte er die seltene Erkenntnis, dass eine Landschaft nicht unbedingt malerisch sein muss, um einen Sinn zu haben.

Jean-Pierre Velly, ein einflussreicher Künstler innerhalb der modernen Landschaftsradierung, sprach von einzelnen, isolierten Motiven – einem verwelkten Blatt, Streichhölzern, einer

Flasche –, die Mikrokosmen der ganzen Welt sind, und von der Technik als lediglich dem Weg und nicht als dem Ziel: »Wir rechnen in Kategorien wie Stunden, Kilometern, Lichtjahren – ... Maßeinheiten, Worte, mit denen man sich ausdrückt, um zu versuchen, so gut wie möglich zu definieren, was man zu sagen wünscht ... All dieses technische Training ist nie ein Ziel, was viele Künstler zuweilen glauben. Vielmehr, was wollen wir sagen über die Millimeter, die Lichtjahre?«

Rodin hatte die Antwort vorweggenommen, die Ceschin von sich aus fand:

»Die Silhouette von Bäumen, die Linie des Horizonts sind für die großen Landschaftsmaler ... die Corots ... Ausdruck von Gedanken, lächelnd oder ernst, unbekümmert oder schwer-mütig, gelassen oder leidenschaftlich entsprechend ihrer jeweiligen Gemütsverfassung.«

Der Ort selbst ist es nicht, der die Bilder eingraviert oder malt. Die schneebedeckte Stille, die uns wie ein Federbett umgibt, entsteht durch gewissenhafte Planung.

Wenn wir uns eine Landschaft von Poussin oder Claude oder Corot anschauen, dann wissen wir, dass wir Zeugen einer Vision von einem Arkadien sind, das jenseits der Erfahrung von uns Sterblichen liegt. Wir sind Actaeon, Eindringlinge, die in die Szene hineingestolpert sind. Doch Ceschin lässt uns die Erinnerung an Orte fühlen, die auch wir betreten haben – er lässt uns durch seine Augen das Gewirr von Sümpfen, Küstenlinien, eingeschneiten Wegen und regenglatten Straßen sehen. Wie die großen Romantiker nutzt Ceschin die Natur, um in uns Gefühle zu wecken. Gelegentlich ähneln die leeren Bänke und laubbedeckten Terrassen den verlassenen Gärten auf den Paris-Photos von Atget. Ceschins Originalität und seine Aktualität liegen in der Voraussetzung begründet, dass wir den Weg mit ihm gemeinsam gegangen sind.

Und Ceschin findet mehr in der Natur als die Sehnsucht nach der *verlorenen Zeit*. Er beschreibt die Beziehung auf philosophische Weise.

Eine Faszination geht von dem aus, was wir sehen und fühlen ... Ruinen und Artefakte übernehmen die uranfängliche Rolle, den Menschen mit seiner Umgebung in Beziehung zu setzen, die Vergangenheit mit der Gegenwart, die menschliche Erinnerung mit der Erinnerung der Natur. Ich bin der Überzeugung, dass nichts Tiefgehendes oder Dauerhaftes ohne die Grundlagen der Tradition entstehen kann. Denn Tradition steht für das, was uns an unser Land, unsere Geschichte, unsere Kunst bindet. Sie zu verachten oder zu verleugnen würde bedeuten, dass wir uns selbst, unsere Persönlichkeit und unsere Werte negieren.

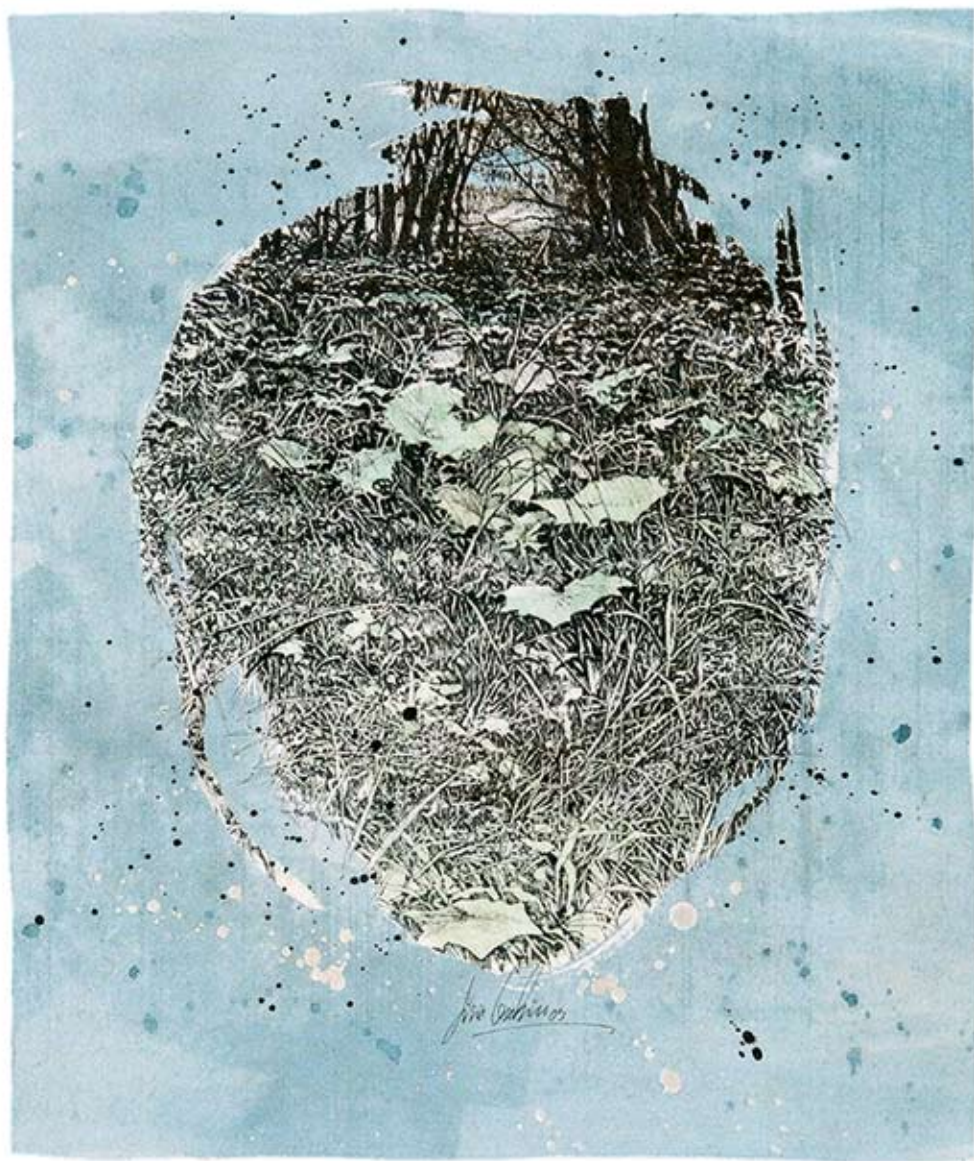
In seiner großen Radierung *In der Stille des Winters* (2000; 550 x 690 mm) ist der Künstler zu einer verborgenen Schlucht aufgestiegen, die den Berggipfel in Kammlinien mit Nadelbäumen und Pinien aufteilt. Niemand ist bisher diesen Weg gegangen. Die verkrüppelten Büsche sind unter dickem Schnee begraben. Wir empfinden Freude an der Höhe, aber auch Furcht vor dem Alleinsein. Der Himmel ist weiß, die Luft ist still und frostig. Wir müssen uns entscheiden zwischen dem Abstieg durch die enge, dunkle Schlucht oder einem weiteren Aufstieg durch die Schneewehen. Livio Ceschin ist ein Mann, der sich oft an die Dunkelheit in unbekanntem Terrain herangewagt – und uns dabei mitgenommen hat.

Seite 78

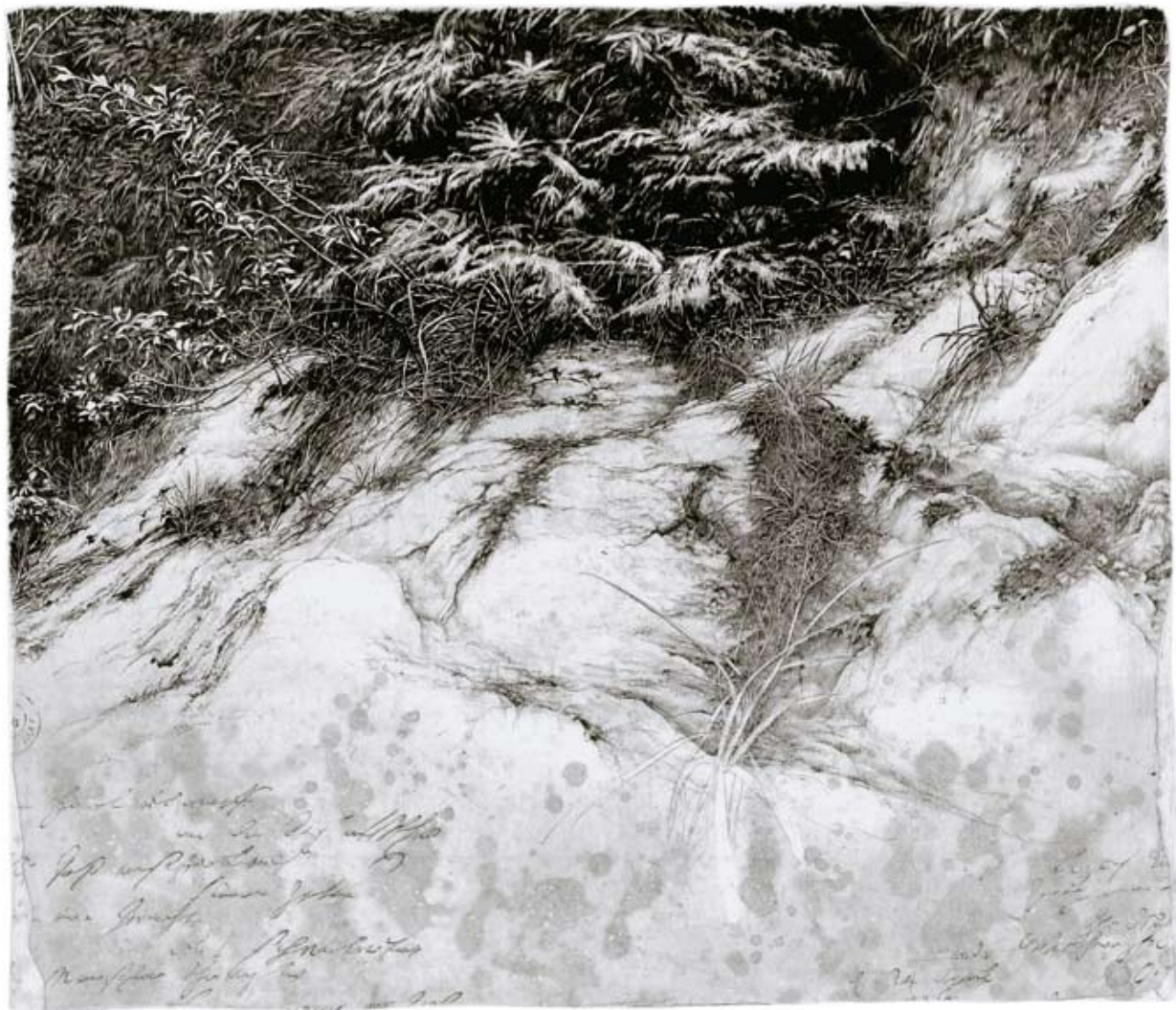
Aus dem Amerikanischen von
Marie-Louise Brüggemann



80. Am Rande des Steilhangs /
Ai margini del dirupo, 2003



81. *Vegetation /*
Vegetazione, 2003





56. Spuren im Schnee /
Orme sulla neve, 2003

57. Im stillen, kalten Tal ... /
 Nella silente, fredda valle ...,
 2004





57 a. *Im stillen, kalten Tal ... /
Nella silente, fredda valle ... ,
2004**



58. ... In den Tagen der großen Schneefälle /
... Nei giorni delle grandi nevicate, 2004



Werkplatz im Atelier mit der Druckplatte,
Vorlagen und dem Entwurf zu
»... In den Tagen der großen Schneefälle«
(während der Arbeit mit der Kaltnadel),
Collalto, 2004

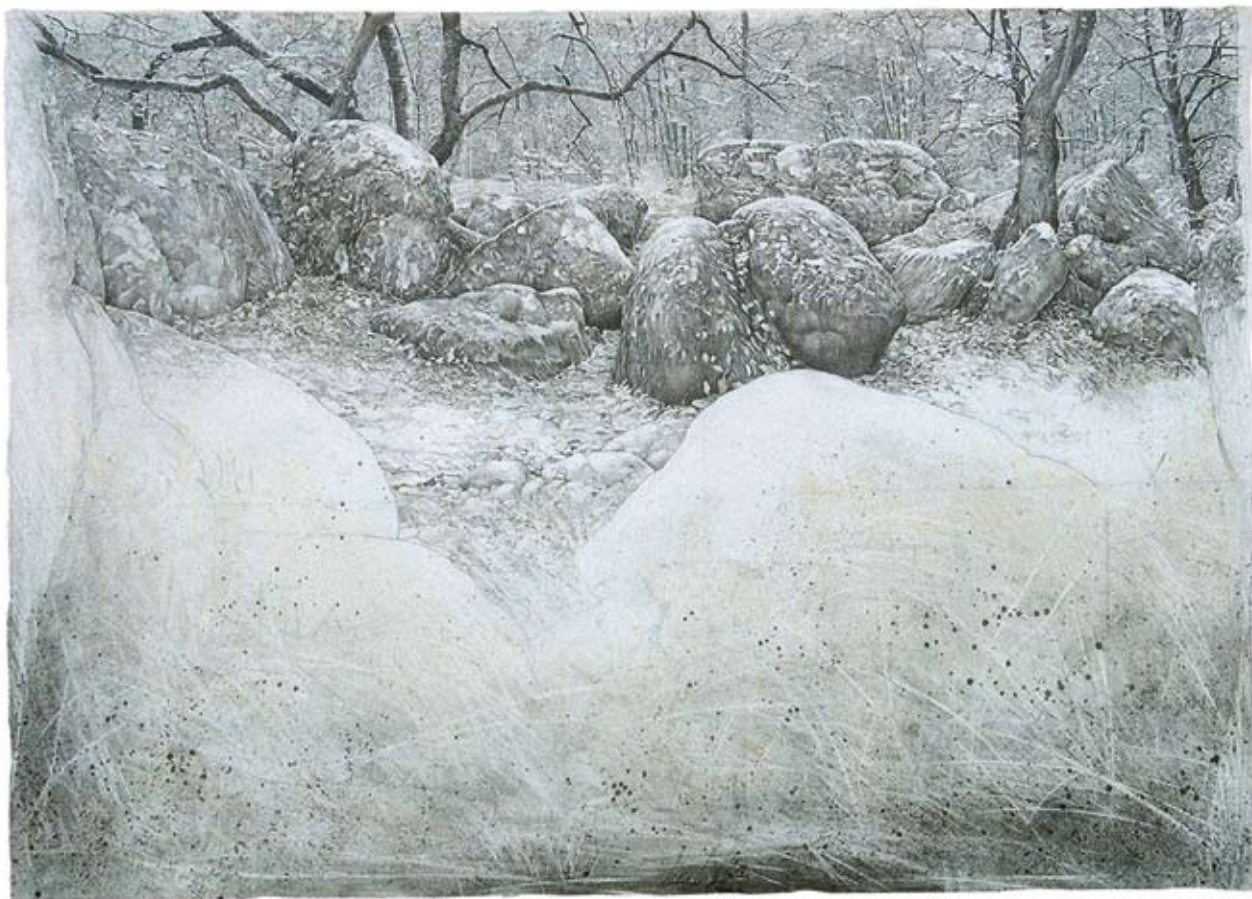


87. Von oberhalb der Brücke /
Da sopra quel ponte, 2006

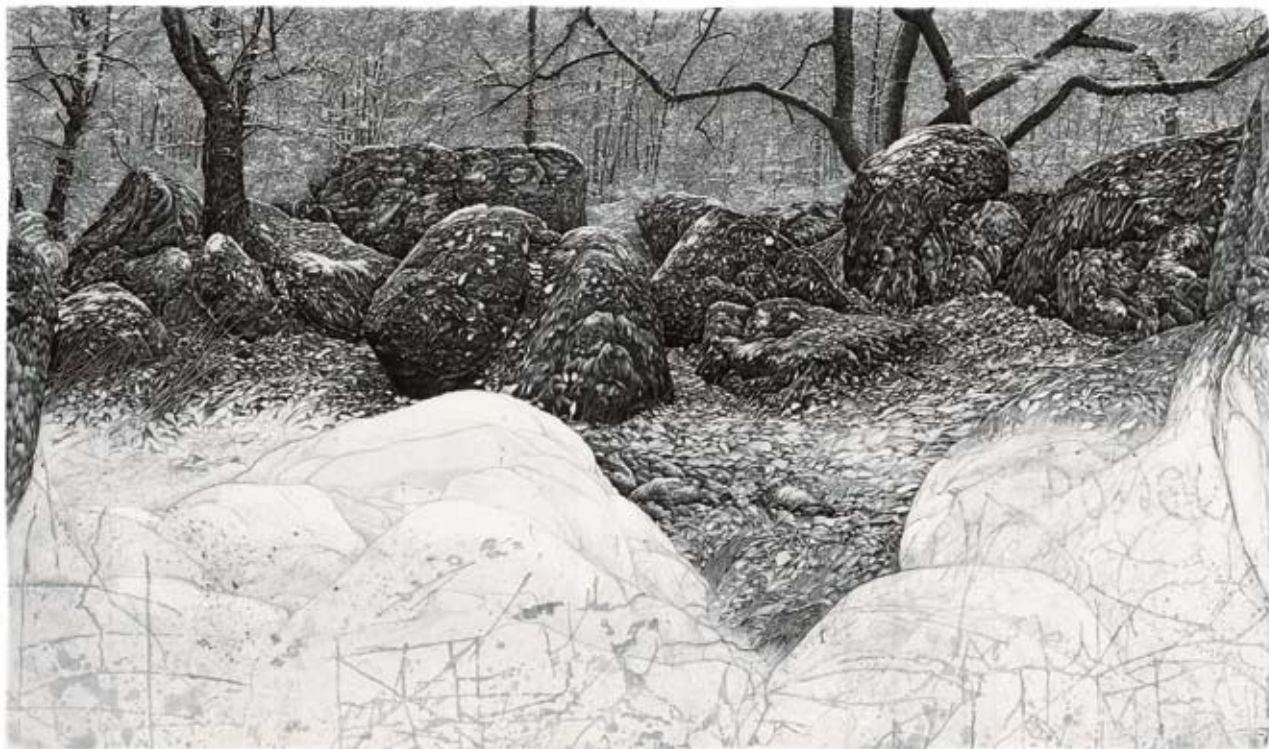


68. Von oberhalb der Brücke /
Da sopra quel ponte, 2007





90. Langsam fallen
die kupfernen Blätter
von den Bäumen /
*Lento cola dagli alberi il rame
delle foglie, 2007*



71. Langsam fallen
die kupfernen Blätter
von den Bäumen /
*Lento cola dagli alberi il rame
delle foglie, 2008*



66. Birken bei Fontainebleau /
Betulle a Fontainebleau, 2006

BILD UND WELT BEI LIVIO CESCHIN

Gerd Lindner

Stille breitet sich über das Land. Keine Bewegung stört den Frieden der Ansicht. Es ist, als ob im Augenblick Ewigkeit gerinnt. Dabei scheint der Mensch weitgehend ausgespart. Lediglich Spuren seines Daseins sind geblieben, Signa seiner eigentlichen, seiner ursprünglichen Anwesenheit: eine Brücke, Boote, Behausungen, ein Weg ... Doch der Eindruck täuscht, denn im Bild der Natur spiegelt sich das Ganze der Existenz – auch der Mensch in seiner unabdingbaren Zeitlichkeit, seiner Weltanschauung, Verhaltensweise und Befindlichkeit.

Der Gang in die Natur ist für Livio Ceschin in der Tat ein Gleichnis. Kommt er auf seinem Weg an ein Hindernis (einen Baum, einen Fluss, eine Felswand, wie er schreibt),¹ muss er sich entscheiden. So sind die Zwänge und Wechselfälle des Lebens in der Erfahrung der Natur abzulesen. Mehr noch: Für ihn besteht ein untrennbarer Zusammenhang nicht nur zwischen Sein und Zeit, sondern auch zwischen Natur und Mensch, zwischen Welt und Geist. Die Natur ist ihm entscheidende Inspiration, Vorwurf und Gegenstand; sie ist Kriterium der Wahrheit, Poesie und Quelle der Erkenntnis, das Streben nach wesenhafter Durchdringung und Versöhnung mit ihr die Triebkraft seiner künstlerischen Tätigkeit.

Folgerichtig bildet die Landschaft das bevorzugte, sogar fast ausschließliche Motiv seines Schaffens, selbst wenn der Mensch in seiner Einsamkeit, seinem Ausgeliefertsein, seiner Ohnmacht angesichts unaufhaltsamer Zerstörung wie in seinem Streben nach neuer Harmonie, Zuversicht und Geborgenheit – letztlich also er selbst – das eigentliche Thema ist. Das Dargestellte erscheint dabei betont schlicht und unprätentiös, weder also ins Erhabene gesteigert, noch idyllisch oder idealisiert. Ceschins Natursichten bieten keine lediglich schönen Stimmungsbilder oder Beglaubigungen des gemeinhin Pittoresken, und sie erschöpfen sich erst recht nicht in simplen topografischen Veduten. Es sind einfache, unspektakuläre Landschaftsstücke als Ausdruck eines tief empfundenen Naturgefühls, Offenbarungen der Wirklichkeit, die nicht »malerisch« sein wollen, sondern intim und wahrhaftig, Manifestationen eines lyrischen Realismus, einer Feier des Schlichten, der Empfindsamkeit und wesenhaften Verinnerlichung, die sich vorzüglich an der Wiedergabe der vertrauten Landschaft entzündet.

In seiner naturnahen Wiedergabe der vertrauten Landschaft, seiner sanften Melancholie und Einfühlungskraft steht er bei aller Unverwechselbarkeit und Differenz im künstlerischen Anliegen entschieden in der Tradition der »paysage intime«, die Mitte des 19. Jahrhunderts im Umkreis von Barbizon entstand, wobei das Vorbild der niederländischen Meister des Goldenen Zeitalters ebenso fruchtbar wurde wie Errungenschaften der zeitgenössischen englischen Kunst, aber auch der frühen Landschaftsfotografie in Frankreich. Gerade diese offenbart sich als entschieden anregend für Ceschin. Ihr Vorbild reicht vom grundsätzlichen Herangehen an die Naturwiedergabe und die damit verbundenen Bildprinzipien einer Hell-Dunkel-Gestaltung, die selbst schon Interpretation von Wirklichkeit ist, indem sie den Sinneseindruck ästhetisch



akzentuiert und dem Dargestellten Gefühlstiefe und Charakter verleiht, bis hin zur Wahl der Motive: Buschwerk, Unterholz, Waldblicke und verschattete Bodenzonen, denen Lichtreflexe Lebensfülle, Atmosphäre und Struktur mitteilen. Ceschins bislang größtes, repräsentativstes Blatt mit dem Titel *In den stillen Tümpeln der Ast*, geschaffen in annähernd fünfjähriger Arbeit von 2001 bis 2005, das wohl auch eine Anspielung auf Dichtungen von Andrea Zanzotto und dessen Eintreten für den Erhalt der heimischen Naturlandschaft beinhaltet, erweist sich so nicht zuletzt als eine großartige Hommage für Eugène Cuvelier (1837–1900), den Fotografen, der zusammen mit den Malern von Barbizon im Wald von Fontainebleau gearbeitet und diese genauso beeinflusst hat, wie das umgekehrt der Fall war. Ceschins meisterhafte Radierung ist eine genaue, wenn auch spiegelverkehrte Wiederholung einer der Aufnahmen von Cuvelier, die dieser im Oktober 1863 vom Weiher von Franchard im Wald von Fontainebleau gemacht hat,² wobei das Motiv bis in den Reichtum der Tonwerte und Mikrostrukturen getreu übernommen wurde. Die einzige nennenswerte Abweichung von der Vorlage bildet (abgesehen von der deutlichen Vergrößerung im Format) der Ast, der bei Ceschin den Vordergrund in der linken unteren Ecke schneidet. Doch auch andere Fotografen jener Frühzeit haben für Ceschin Vorbildhaftes geleistet, Charles Famin (dessen Identität bis heute nicht vollkommen geklärt ist, der in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts nachweislich jedoch im Umfeld von Fontainebleau tätig war) zum Beispiel, oder Henri Le Secq (1818–1882), der Anfang der

62. *In den stillen
Tümpeln der Ast /
Nei segreti recinti dell'acqua
il ramo*, 2005

1850er Jahre im Wald von Montmirail Landschaftsmotive aufgenommen hat, die nach den Worten des Schriftstellers Henri de Lacretelle »in der Stille träumen«.³ Wie Le Secq beherrscht Ceschin eine Vorliebe für das Ursprüngliche und Vergängliche. »In meinen Grafiken scheint alles einer im Verfall begriffenen, doch keineswegs abstoßenden Realität zu gleichen. Von dem, was wir sehen und empfinden, geht eine Faszination aus, die darin liegt, dass jedes einzelne Element beim Radieren auf dem Kupfer sublimiert wird, wobei die Erinnerung an Zerstörung und Verfall genauso bewahrt bleibt und Trost bieten kann wie diejenige an Kiefernwälder und Birkenhaine«,⁴ betonte der Künstler, der an gleicher Stelle programmatisch bekannte, zutiefst von Hölderlin inspiriert zu sein, sich nicht begrenzt zu fühlen vom Höchsten und dennoch einbeschlossen zu wissen vom faktisch Geringsten, dazu bei allem die Stille zu lieben und sich bei der Arbeit, die fast einem meditativen Schöpfungsakt gleicht, ganz dem Wechselspiel der Gefühle von Freude und Melancholie hingeben zu können.

Wie einst schon Chateaubriand kommt es ihm dabei vor allem auf das Erfassen des Wesenhaften an, selbst im nichtigsten Detail, auf das Begreifen des Sichtbaren und dessen vollendete künstlerische Formulierung. Dazu gehört das Harmonische ebenso wie dessen Gegenteil, gehören ganze Panoramen wie »unbedeutende« Ausschnitte, letztlich das Große wie auch das winzig Kleine, immer aber ein wahrhaftiges Naturgefühl. Was er unausgesetzt erstrebt, ist eine tiefe innere Wesenssuche in der Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, was nur vorzustellen ist als ein überaus langsamer, intimer, in das eigene Ich führender Findungsprozess, der notwendig der Sorgfalt und Dauer der tatsächlichen Werkherstellung entspricht. Gewährsleute für solches Gelingen sind ihm natürlich vor allem die Alten Meister (Rembrandt, Tiepolo, Canaletto zumal), doch auch spätere Größen (Whistler, Fattori) und selbst ausgewählte Zeitgenossen (Velly, Janssen, Barbisan). Angesichts seiner Affinität zur Fotografie kaum überraschend gehört in diese Reihe auch Henri Cartier-Bresson (1908–2004). Eine Arbeit von Ceschin, *Das Warten* (2001), ist sogar explizit als Hommage für den »Meister des entscheidenden Augenblicks« und Mitbegründer von Magnum konzipiert, bei der ein Ausschnitt aus einem Foto von 1953, aufgenommen in Belgien, das Motiv bildet. Aber auch andere Arbeiten von Ceschin finden subtile Entsprechungen im Werk des großen Fotografen, beispielsweise das Blatt *Gestrandetes Boot* (2002), wobei es nicht allein um das Motiv geht, sondern um Blickwinkel, Struktur und Komposition, um bildnerische Intelligenz und Bedeutungsdimension, um das Bild der Welt und die Erfahrung des Menschen.

Obleich der Mensch selbst kaum im Bild erscheint, ist seine Präsenz stets gegenwärtig: am sichtbarsten in Kartenfragmenten und alten, bruchstückhaften Handschriften, die sich auf freigelassenen Stellen finden oder unter das eigentliche Bildmotiv legen. Auch wenn sie kaum zu entziffern sind und zumeist unverständlich bleiben, vermitteln sie dem Dargestellten einen ganz neuen, erweiterten Sinn. So erwächst aus dem Miteinander von Bild und Text ein episches Moment, erfüllt von poetischer Kraft, Reflexion und Erinnerung, in dem Natur und Mensch wiedergewonnene Einheit erlangen. »Schönheit der Welt! du unzerstörbare! du entzückende! mit deiner ewigen Jugend! du bist«, wie es bei Hölderlin heißt, und weiter: »Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.«⁵ Dies ist – so scheint es – das Ziel seines Strebens, die endliche Rückbesinnung des Menschen auf seine Herkunft und seinen Platz im ganzheitlichen Kosmos der Natur, der alles durchdringt und umfängt, denn Zukunft und Leben sind nur dort.

Seite 60

Seite 22

Zwei der eindrucksvollsten Blätter aus den Jahren 1999/2000 tragen nicht zufällig Titel wie *Alte Passagen* und *Orte der Erinnerung*. Die Kraft der Natur überzieht die menschliche Spur und hebt sie auf in Bildern voll Schicksal, Ruhe und Versöhnung. Es sind dies vielleicht die am meisten romantisch gestimmten Arbeiten des Künstlers und insofern nicht allein repräsentativ fürs Ganze, das Prinzip indes lässt sich vom geistigen Konzept bis weit in die zeichnerische Grundlegung des gesamten Schaffens verfolgen. Denn nicht selten nutzt der Künstler in seinen Zeichnungen auch alte Originalhandschriften, Briefe zumal, die im Verbund mit der visuellen Gestaltung geradezu nostalgische Empfindungen wecken. Zugleich gelingt ihm damit jedoch eine entschiedene Betonung des künstlerischen Eigenwertes, denn so gekonnt wirklichkeitsnah der Zugriff im Bildnerischen ist, durch das Einbeziehen von halbtransparenten Streifen, die sich vielfach über die Ränder der Motive legen, durch Schriftfetzen und angedeutete Landkarten, durch Fragmentierung und partiell flächenhafte Ausführung, die das Prinzip des non finito bis hin zu Anklängen an fernöstliche Kunst aufgreifen, wird der so überzeugend vorgetragene Realitätsanspruch des Dargestellten bewusst gekontert und in die Ebene eines künstlerisch gestalteten Abbildes verwiesen. Ceschins Realismus behauptet nie, das Vorgeführte selbst zu sein, so glaubhaft es auch scheint. Er bleibt grafisch formulierte Mitteilung, wenn auch von höchster Formvollendung und Gültigkeit, vorgetragen mit dem ganzen Können eines Meisters, der sich gewiss Jan Hendrik Weissenbruch anschließen dürfte, der einst erklärt hatte: »Wenn ich von jemandem gelernt habe, die Natur zu sehen, dann von unseren Alten Meistern ... aber das meiste von der Natur selbst.«⁶

Es gab und gibt in Italien eine starke Phalanx gegenständlich arbeitender Künstler, ohne dass diese wie andernorts eine Schule bilden oder auch nur zur Gruppenbildung neigen. Viel zu sehr stehen da Individualität und Einzigartigkeit der jeweiligen Leistung im Zentrum sowohl des Kunstbetriebes wie der eigenen Haltung. Eine der Konsequenzen ist die augenfällige Vielfalt der Herangehensweisen und Ergebnisse, was die Szene zugleich lebendig und offen hält. Verbindend scheint wenig, am ehesten vielleicht die Betonung des Bildnerischen als Eigenwert bei Wahrung einer grundsätzlichen Orientierung an Tradition und Wirklichkeit. Das betrifft auch Livio Ceschin. Mehr noch: Der Kontext seines Schaffens scheint außerhalb Italiens, in jedem Fall aber außerhalb jeder aktuellen Zeitströmung südlich der Alpen zu liegen. Einzig das reife, das Spätwerk von Giovanni Barbisan (1914–1988), Trevisaner wie er, war deutlich vorbildhaft für ihn. Sonst Vergleichbares findet sich eher nördlich der Alpen, hauptsächlich in den Niederlanden, wo es eine überaus starke zeitgenössische realistische Kunstströmung mit bedeutenden Leistungen auch in der Grafik gibt. Von den herausragenden Meistern, die sich speziell der sensualistischen Schilderung der Landschaft zugewandt haben, seien nur Charles Donker (1940) und Reinder Homan (1950) genannt, beide ausgezeichnete Radierer, wobei Donker auch als Zeichner hervortritt, dazu die Feinmaler Peter Durieux (1951), gleichfalls ein vorzüglicher Zeichner, und Paul Wieggers (1962), und schließlich Siemen Dijkstra (1968), der ein Virtuose des Farbholzschnittes ist. Aus Deutschland wäre Walter Herzog (1936) zu ergänzen, ein sensibler Radierer und Zeichner, dessen Bemühungen gleichfalls nie allein dem Abbild gelten, sondern einem inneren Bild, seiner Empfindung. Nicht zu vergessen ist schließlich der wohl bedeutendste Meister wirklichkeitsverpflichteter Landschaftskunst im 20. Jahrhundert, der Amerikaner Andrew Wyeth (1917–2009), dessen abseits aller Moden über annähernd sieben Jahrzehnte währendes Schaffen in Zeichnung, Aquarell, Drybrush und



60. *Licht im Unterholz /
Luci nel sottobosco*, 2004

Tempera absolut vom Erlebnis der heimischen Landschaft gespeist gewesen ist. Vieles von seiner Grundauffassung scheint auch Livio Ceschin eigen zu sein: die strenge Bindung an die erlebte Natur und eine unmittelbare Wiedergabe des Sichtbaren bei Wahrung höchster ästhetischer Sensibilität, der quasi fotografische Blick mit seinen nach vorn kippenden Bildebenen, seinen hohen oder gar gänzlich vermiedenen Horizontlinien, der kontemplative Charakter der Bilder, ihre technisch brillante Ausführung, ihre Empfindsamkeit und sinnlich-abstrakte Textur.

Wie viele der Genannten ist Livio Ceschin zugleich Realist und Romantiker, wenngleich sich die Werke im Einzelnen doch grundsätzlich unterscheiden. Und er ist – wie die Mehrheit von ihnen – ebenso auch Zeichner, wobei Zeichnung für ihn zunächst das alles bestimmende Planungsinstrument zur Vorbereitung seiner Radierungen meint. Akribisch arbeitet er sich mittels Skizzen, Kamera und Entwurfszeichnung an die endgültige Bildlösung heran. Ist diese einmal gefunden, erfolgt die Übertragung der weitgehend ausgearbeiteten Vorlage auf die Platte. In der hier vorliegenden knappen Auswahl finden sich sowohl Zeichnungen, die, wenn im Einzelfall auch seitenverkehrt, exakt dem schließlich radierten Motiv entsprechen, als auch eigenständige, freie Blätter, zu denen es keine druckgrafische Fassung gibt. *Am Rande des Steilhangs* (2003) erweist sich so beispielsweise als zwar weitgehend verbindliche, doch eher eigene Vorarbeit, während *Das feuchte Holz, das in der Sonne verrottet* (2007) gleichsam wie der abschließende und daher seitenverkehrte Entwurf der zugehörigen Radierung wirkt, der ohne weitere Änderung eins zu eins als Grafik umgesetzt worden ist. Wieder anders verhält es sich mit den Mischtechniken *Boote* und *Von oberhalb der Brücke* (beide 2006), die jeweils auf eigene Weise vorbereitend oder fortführend entstanden, die eine wohl zur Vergewisserung

Seite 84

Seite 112

Seite 110, Seite 94



70. Zwischen Weingärten
und Ackerland /
Tra vigneti e arativi, 2007

des erfolgten Beschnitts einer bereits 2005 gedruckten größeren Platte (das Endergebnis zeigt die gleichnamige Radierung mit Aquatinta von 2006), die andere zur nochmaligen Kontrolle und Ausformulierung des zentralen Motivs einer geradezu monumental geplanten Arbeit mit identischem Titel von 2007, das in einer wesentlich kleineren Radierung ebenfalls bereits 2005 entwickelt und gedruckt worden war. Dabei entbehrt die Zeichnung mit der Brücke jede Skizzenhaftigkeit. In ihrer auch sonst von Ceschin gern gebrauchten Mischung aus Tusche, Tempera und Wasserfarbe behauptet sie sich als eigenständiges Blatt von ausgeprägter Atmosphäre und bildhafter Geschlossenheit. Gleiches gilt für Arbeiten wie *Unter den Kiefern* (2000), *Gemmen aus Stein* (2002) und *Spiegelungen im Wasser* (2001), die auf alten Handschriften ausgeführt, collagiert oder anderweitig mit Schrift versehen sind. Blätter wie diese belegen, was für ein subtiler Meister des Disegno in Ceschin steckt und welche Unverwechselbarkeit er auch in seinem bislang kaum publizierten zeichnerischen Werk für sich in Anspruch nehmen kann.

Seite 108–109

Seite 111

Seite 95

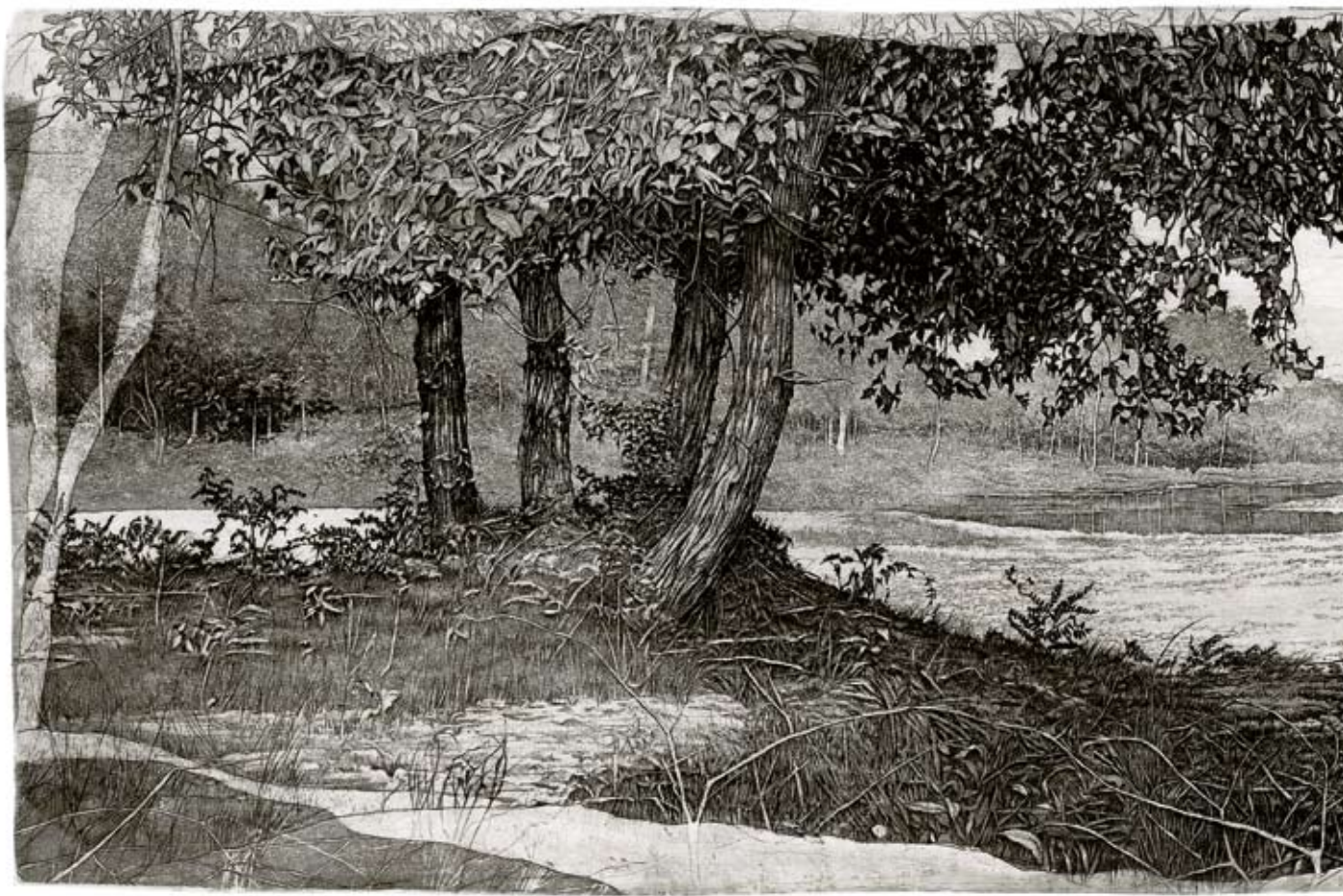
Seite 83

Seite 65, Seite 73

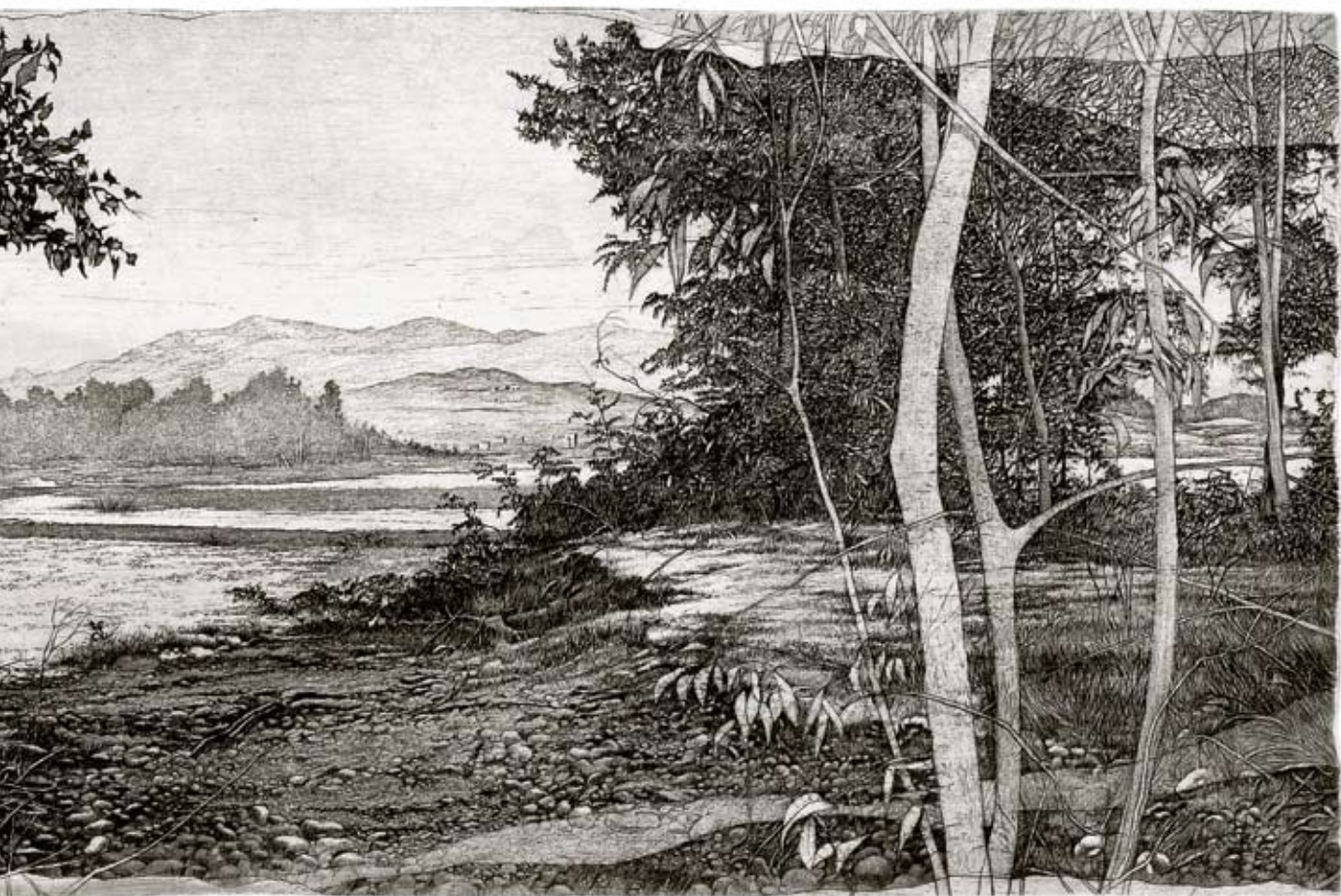
Meisterlich in ihrer ganzen Konzeption und Gestaltung ist nicht zuletzt die Mischtechnik *Geschützte Winkel* (2001), die im Verbund mit der im gleichen Jahr vollendeten Radierung und dem zugehörigen Zustandsdruck etwas von der Akribie und Intensität der Arbeit wie der dazu erforderlichen Konzentration und Geduld erzählt, die den Schaffensprozess bei Livio Ceschin so nachhaltig bestimmen. Entsprechend begrenzt ist sein bisheriges Œuvre. Nur etwas mehr als 100 Radierungen sind in knapp zwanzig Jahren von seiner Hand entstanden, wenn man die zeichnerischen Vorarbeiten einmal außer Acht lässt. Hinzu kommt, dass die Auflagen (sofern es überhaupt eine gibt) streng limitiert sind: In der Anfangszeit druckte er höchstens 20 Abzüge von einer Platte, später in der Regel nicht mehr als 70 bis 100 Stück. Nachauflagen lehnt er gleichfalls ab, einmal in einer Auflage gedruckte Platten werden konsequent von ihm entwertet. Schon allein deshalb erweist sich das Werk von Livio Ceschin als eine rare Leistung von herausragendem Wert. Um wie vieles mehr gilt dies erst angesichts der meisterhaften Qualität seiner Arbeit, speziell in der Radierung, die weit überwiegend in einer Kombination aus Strichätzung und Kaltnadel mit ihren charakteristischen Merkmalen von Linienabstufung und Verschattung ausgeführt sind. Der verbreitet fast naturalistische Charakter der Darstellung tut dem künstlerischen Wert seiner Schöpfungen dabei in keiner Weise Abbruch. Im Gegenteil! Nachahmung der Natur bedeutet immer auch Neuschöpfung, bedeutet, die Welt als Ganzes zu schauen. Je naturalistischer ein Künstler arbeitet, desto phantasievoller muss er sein, hat schon Max Liebermann behauptet. »Nur das, was seine Phantasie aus der Natur herausieht und darstellt, macht den Künstler, und daher muss seine spezifisch malerische [bildnerische] Phantasie um so stärker sein, je näher er dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt ...« Denn: »Die Erfindung des Malers [Radierers] beruht in der Ausführung ...« Und weiter: »Erfindung ist Empfindung: aus ihr ergibt sich Technik und Stil.«⁷

Anmerkungen

- 1 Livio Ceschin: *Amo stare in silenzio ...*, in: *Livio Ceschin. L'opera incisa / Engravings 1991–2008*. Hrsg. von Alessandro Piras. Skira editore, Mailand 2009, S. 11.
- 2 Eugène Cuvelier, *Der Weiher von Franchard, 19.10.1863*, Salz-Papierabzug, 200 x 258 mm, Musée d'Orsay, Paris.
Siehe Eugène Cuvelier. Hrsg. von Ulrike Gauss. Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996, Abb. 45.
- 3 Zit. n. Ulrich Pohlmann: »*Etudes d'après nature*«. *Barbizon und die französische Landschaftsfotographie von 1849 bis 1875*, in: *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon*. Hrsg. von Christoph Heilmann, Michael Clarke und John Sillevs. Klinkhardt & Biermann, München 1996, S. 410.
- 4 Livio Ceschin, a. a. O., S. 12.
- 5 Friedrich Hölderlin: *Hyperion*, in: *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Kohlhammer, Stuttgart 1943–1985, Bd. 3, S. 159.
- 6 Zit. n. John Sillevs: *Die Schule der Natur*, in: *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon*, a. a. O., S. 48.
- 7 Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei*, in: *Max Liebermann. Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*. Hrsg. und eingeleitet von Günter Busch. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 53 u. S. 59.

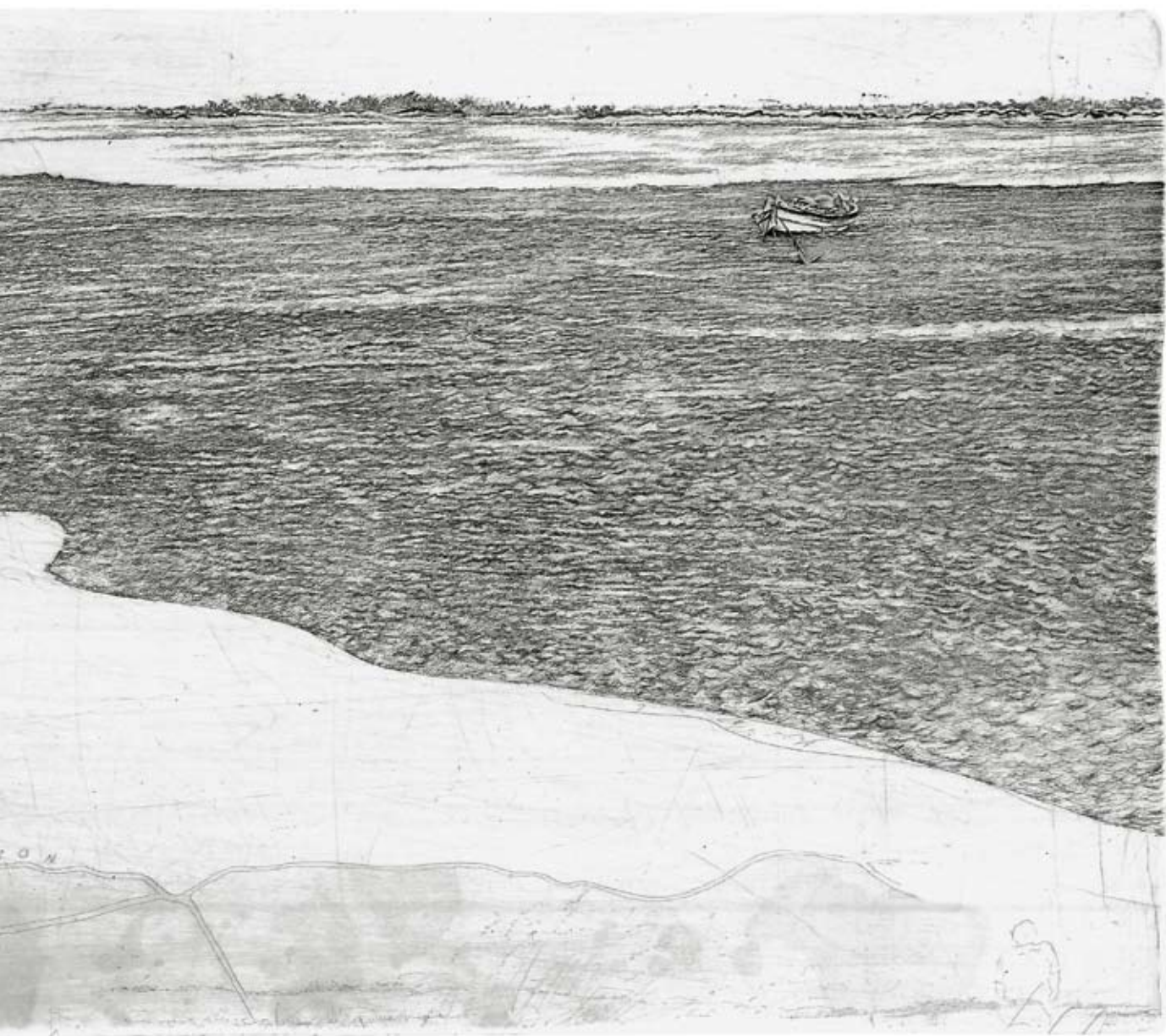


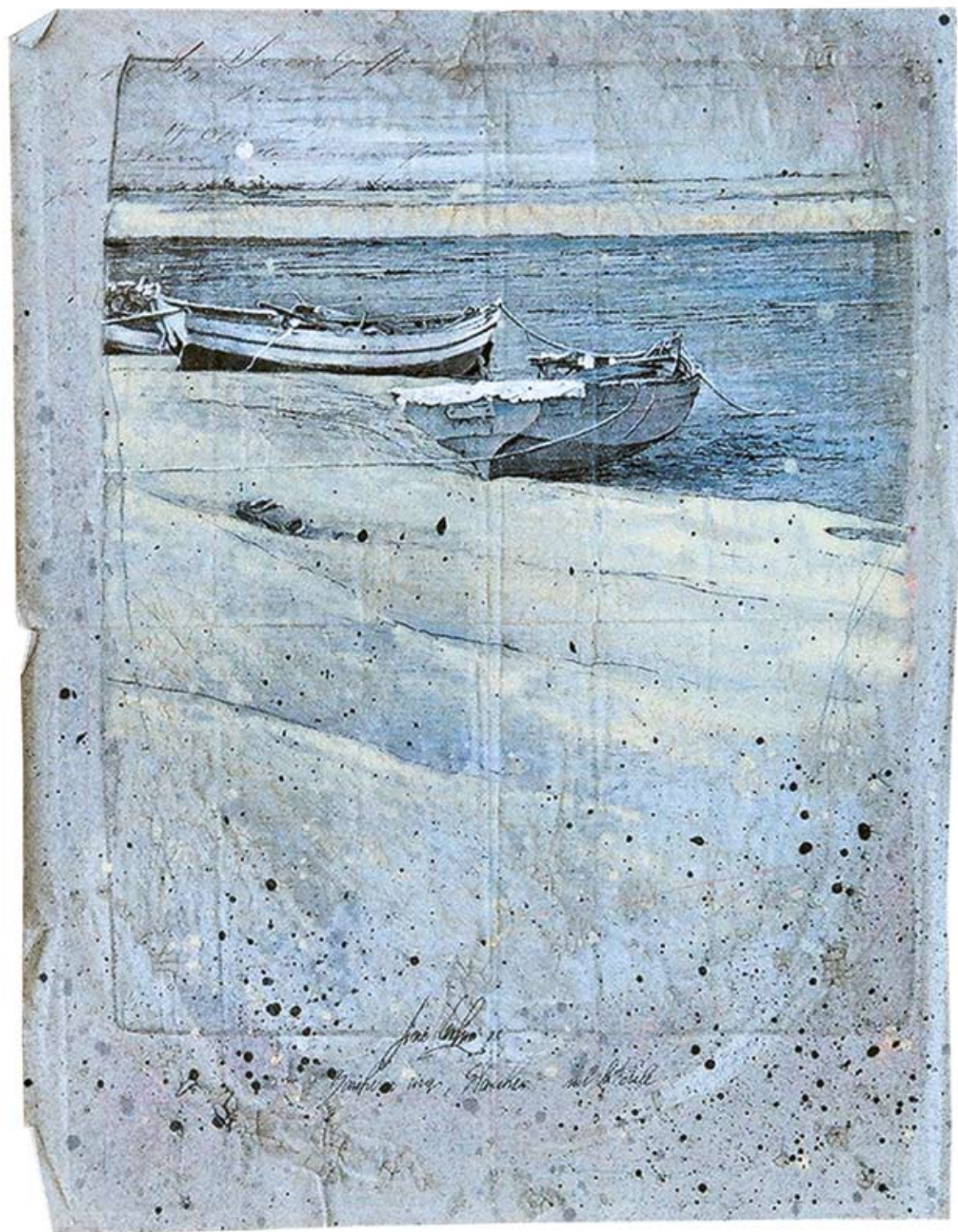
67. *Am Piave /*
Sul Piave, 2006

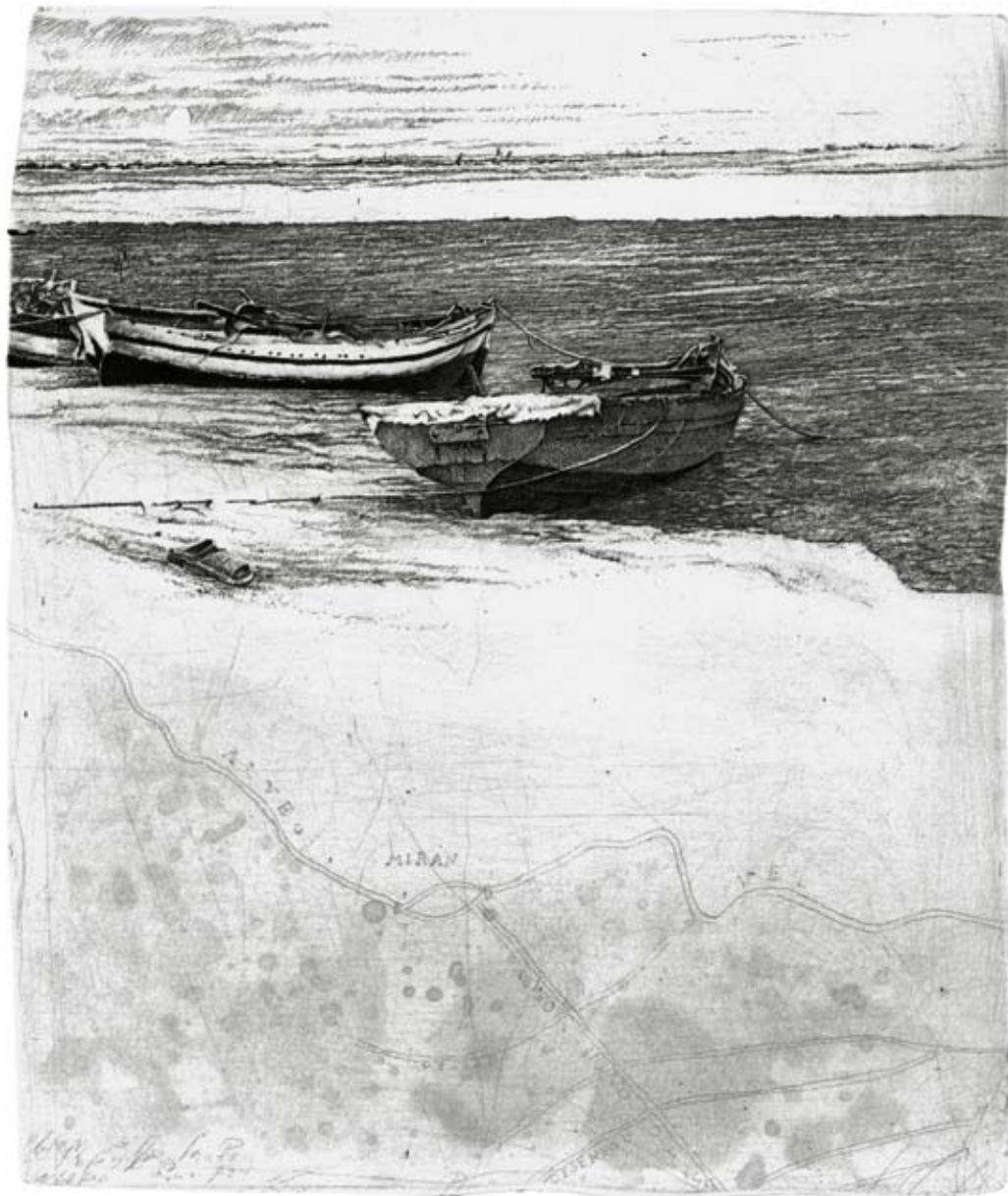




63. Müde Boote an Land /
Barche stanche a riva, 2005







65. Boote / Barche, 2006

Seite 110

88. Boote / Barche, 2006



89. Das feuchte Holz,
das in der Sonne verrottet /
L'umido del legno
che marcisce al sole, 2007



69. *Das feuchte Holz,
das in der Sonne verrottet /
L'umido del legno
che marcisce al sole, 2007*



72. *Wegesrain /*
Giardini marginali,
2008–09

IM *Gleichklang* MIT DER NATUR

Rosaria Fabrizio

»Ich hab es einmal gesehen, das Einzige, das meine Seele suchte, und die Vollendung, die wir über die Sterne hinauf entfernen, die wir hinausschieben bis ans Ende der Zeit, die hab ich gegenwärtig gefühlt. Es war da, das Höchste, in diesem Kreise der Menschennatur und der Dinge war es da! Ich frage nicht mehr, wo es sei; es war in der Welt, es kann wiederkehren in ihr, es ist jetzt nur verborgener in ihr. Ich frage nicht mehr, was es sei; ich hab es gesehen, ich hab es kennen gelernt. O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen! wißt ihr seinen Namen? den Namen des, das Eins ist und Alles? Sein Name ist Schönheit.« (Friedrich Hölderlin)

Einen Text über Livio Ceschin zu schreiben, war für mich eine Herausforderung, da ich mit der Kunst der Druckgrafik wenig vertraut bin. Dennoch machte ich mich ans Werk. Doch je länger ich auf mein weißes Blatt mit den schwarzen Buchstaben starrte, desto mehr entglitten mir seine wunderbaren Werke. Also legte ich das Blatt zur Seite, denn ich verspürte ein dringendes Bedürfnis nach Farbe. In Ceschins Werken fehlt die Farbe ... Aber gerade dieses Fehlen machte es mir so schwer! Denn Farbe ist alles, ohne Farbe kein Leben, keine Natur, keine Blumen, kein Regenbogen. Das ist für mich Farbe. Und beim Schreiben meines Textes fehlte sie mir, sie fehlte mir sogar sehr. Ohne Farbe fand ich keinen Zugang. Es ging einfach nicht ... Obwohl ich Ceschin verehere, oder besser gesagt seine Werke. Immer wenn ich sie betrachte, verliere ich mich darin. Als ich seine Arbeiten zum ersten Mal sah, war ich tief beeindruckt und fasziniert, ja hingerissen von ihrer raren Schönheit, ihrer Poesie, ihrer Einfühlung.

Ich bin allen zu Dank verpflichtet, die mich auf Livio Ceschin aufmerksam gemacht haben – Galeristen, Freunde, Künstler und Drucker –, denn dadurch habe ich etwas Wunderbares entdeckt. Immer wenn ich seine Arbeiten betrachte, fühle ich ein Beben im Herzen. Dann vertiefe ich mich in seine Landschaften, die ganz wie die Wirklichkeit selbst aus Himmel und Erde bestehen, aber etwas Sinnliches verströmen, das mich jedes Mal aufs Neue ergriffen sein lässt. Und plötzlich sehe ich jenen Ceschin, der einmal von sich gesagt hat, er sei wie eine Pflanze, die nicht denkt, sondern nur spüren kann und wahrnimmt. Dann stelle ich ihn mir wie einen Baum vor, einen dieser Bäume mit rissiger Rinde zum Beispiel, wie sie in *Licht im Unterholz* zu sehen sind. Einen Baum, der voller Leben ist und wächst, zusammen mit seinen Freunden, den anderen Bäumen, einige kahl, andere mit spärlichen Blättern an nackten Ästen. Einen Baum, der jeden einzelnen seiner Jahresringe kennt, an denen man sein Alter ablesen kann. Einen Baum, der um jedes noch so kleine Insekt weiß, das auf oder auch von ihm lebt. Durch sein Spiegelbild in einem Wasserloch im Unterholz stellt er die Verbindung zwischen oben und unten her, und er definiert die feine Grenzlinie, die Himmel und Erde trennt, bis beides ineinander übergeht und man nicht mehr unterscheiden kann, wo oben und wo unten ist. Überall herrscht Stille. Und sobald ich diese Stille wahrnehme, höre ich auf zu denken.

Unaufhörlich werden wir von Gedanken bestürmt, die bisweilen großen Lärm verursachen. Denken kann man alles, und auch das Gegenteil. Man versucht mit dem Kopf zu verstehen, die Dinge zu erforschen, zu studieren, indem man auf die Ratio vertraut. Dabei sind die Gedanken oft nicht in der Lage, eine logische Erklärung zu geben. Dann stranden sie – und wir mit ihnen.

In solchen Augenblicken tritt der Geist – inspiriert von der Kraft der Bilder – in eine neue Dimension ein, erhebt sich über die Wolken, springt aus der Zeit und löscht sie aus. Die Gefühle sind so intensiv und überwältigend, dass Raum und Zeit ihre Bedeutung verlieren. Die Helle des Lichts und das Dunkel des Schattens verschmelzen. Es gibt keine Dualität mehr, keine Unterscheidung, keine Trennung. Es wird alles eins, alles hebt sich auf, nichts ist mehr. Und genau in diesem Moment, wo man die Leere wahrnimmt, kommt zum Vorschein, was uns am meisten fehlt. Erst der schwarze, furchterregende Schatten, dann das weiße Licht. Und plötzlich ist alles da. Alle Sinne beben. Man fühlt sich aufgehoben in Harmonie und Gleichklang mit einem Ganzen, als dessen Teil man sich erlebt.

Man hat mir haarklein erklärt, wie ein Kunstdruck entsteht, was man dazu braucht, ein Blatt, einen harten Bleistift, wie das Blatt seitenverkehrt eingelegt wird, um dann auf dem fertigen Druck wieder richtig herum zu erscheinen. Auch die Werkzeuge, die dazu nötig sind. Dennoch muss ich gestehen, dass ich bestimmte Dinge wohl nie fassen werde, sie bleiben Livios Geheimnis, trotz aller Versuche, dem wahren Geheimnis seiner Radierungen, das zugleich immer wieder ein neues sein wird, auf die Spur zu kommen.

Um seine Arbeit besser zu verstehen, rief ich ihn während der Vorbereitung der Ausstellung eines Tages an und bat ihn, er möge mir doch für meinen Text eins seiner Gedichte schicken. Ich war mir sicher, dass er wunderbare Gedichte geschrieben hätte. Doch er teilte mir mit, Gedichte habe er nie verfasst, denn das, was er fühle, könne er nicht angemessen in Worte kleiden, schließlich sei er Grafiker und kein Poet. Dafür erzählte er mir von seinen Plänen. Sein größter Wunsch sei es, sein bisheriges Werk zur Seite zu legen, um etwas völlig Neues, noch Großartigeres zu schaffen. Sein Traum, so sein Bekenntnis, sei es, an der Erinnerung zu arbeiten. Am liebsten würde er all die vergessenen Orte aufsuchen, für die sich heute keiner mehr interessiert. So gestand er, dass er bald nach Rom fahren würde, um die archäologischen Stätten zu besuchen, die Ruinen, die vor tausend Jahren verlassen wurden und nun dem Unkraut anheimfallen. Jenem Unkraut, das sich überall ausbreitet und das auch kein Museumswärter auszurotten vermag. Davon angeregt erzählte ich ihm von einer Reise nach Libyen, wo ich Tripolis, Lep-tis Magna und Sabratha mit dem antiken Theater besucht hatte, das der italienische Gouverneur Italo Balbo in den dreißiger Jahren, wenn auch schlecht, restaurieren ließ. Auch dorthin werde er sicher eines Tages fahren, so Livio Ceschin. Denn um was es ihm gehe, sei eine Wiederaneignung der eigenen Zeit, jener vorausgegangenen Zeit, die in dem, was kommen wird, fortwirkt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen in eins. Wie in der Fotografie, wo die Lichtverhältnisse eines ganz bestimmten Augenblicks mit der Kamera festgehalten werden, um die Realität in ihren Kontrasten zu fassen. Gerade wegen der scharfen Kontraste haben die Aufnahmen großer Fotografen wie Bresson und Anselmi Ceschin nachhaltig beeindruckt. Sie gaben ihm Orientierung in seinem Bemühen, mit seinen eigenen Mitteln und seinem Können die Kontraste der jeweiligen Landschaften herauszuarbeiten und für immer auf die Platte zu bannen. Wie eine Aufnahme zur Fotografie wird, zur Niederschrift eines Bildes, so wird ein Stich nach Freud zu einer Psychografie, zur Niederschrift der Psyche.

Der Kunstkritiker Mario De Micheli brachte das Herangehen von Ceschin mit dessen eigenen Worten einst so auf den Punkt: »Er hat eine Maxime, die ihn beschützt: >Ich weiß nicht, was ich morgen machen werde; aber ich bin überzeugt, dass sich alles instinktiv und in Stille finden wird, wenn ich mit Ausdauer und Gelassenheit meine Arbeit weiterführe.<<

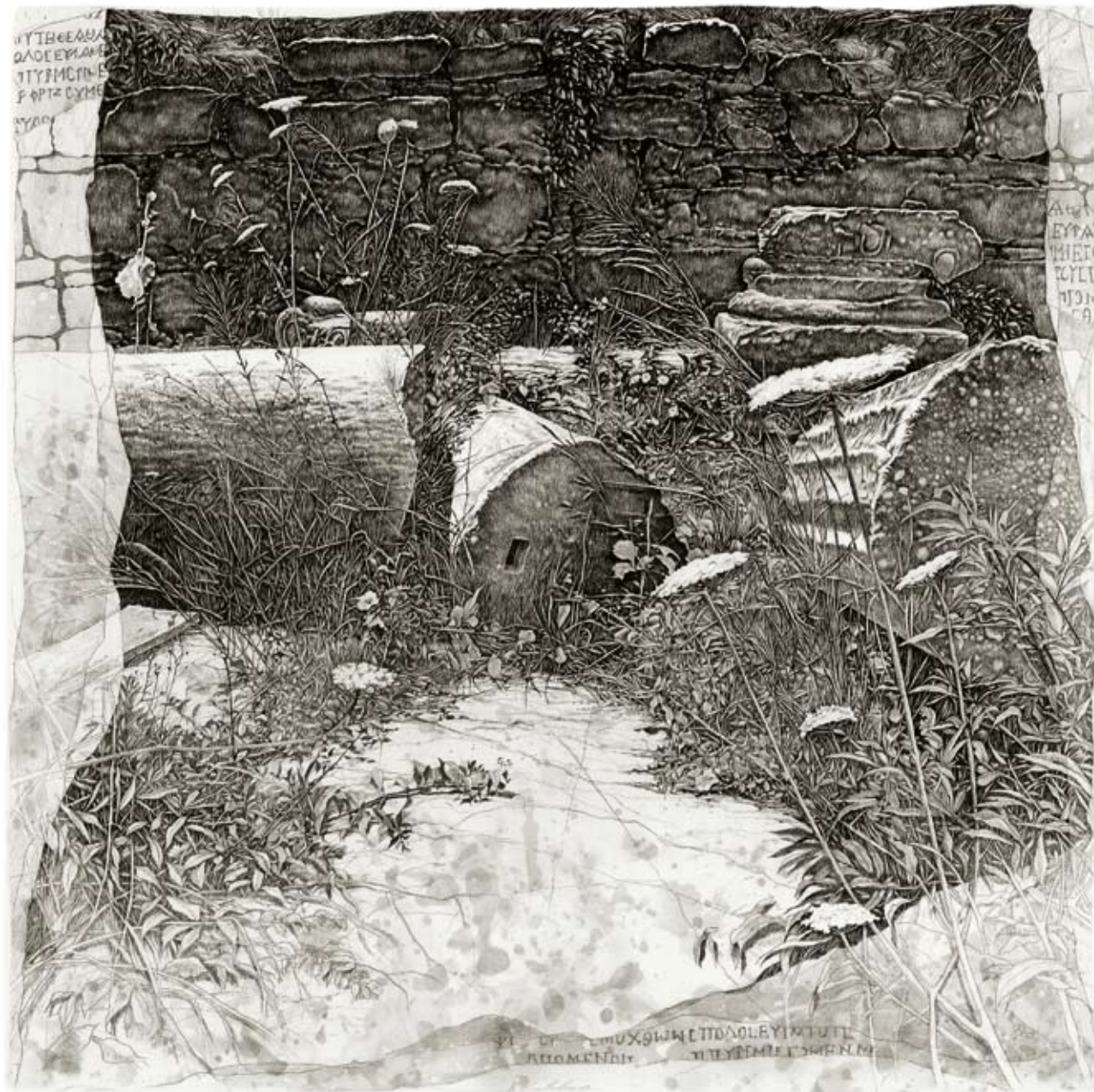
una gran flor amarilla
 que por
 con la que se ancha
 Ancho



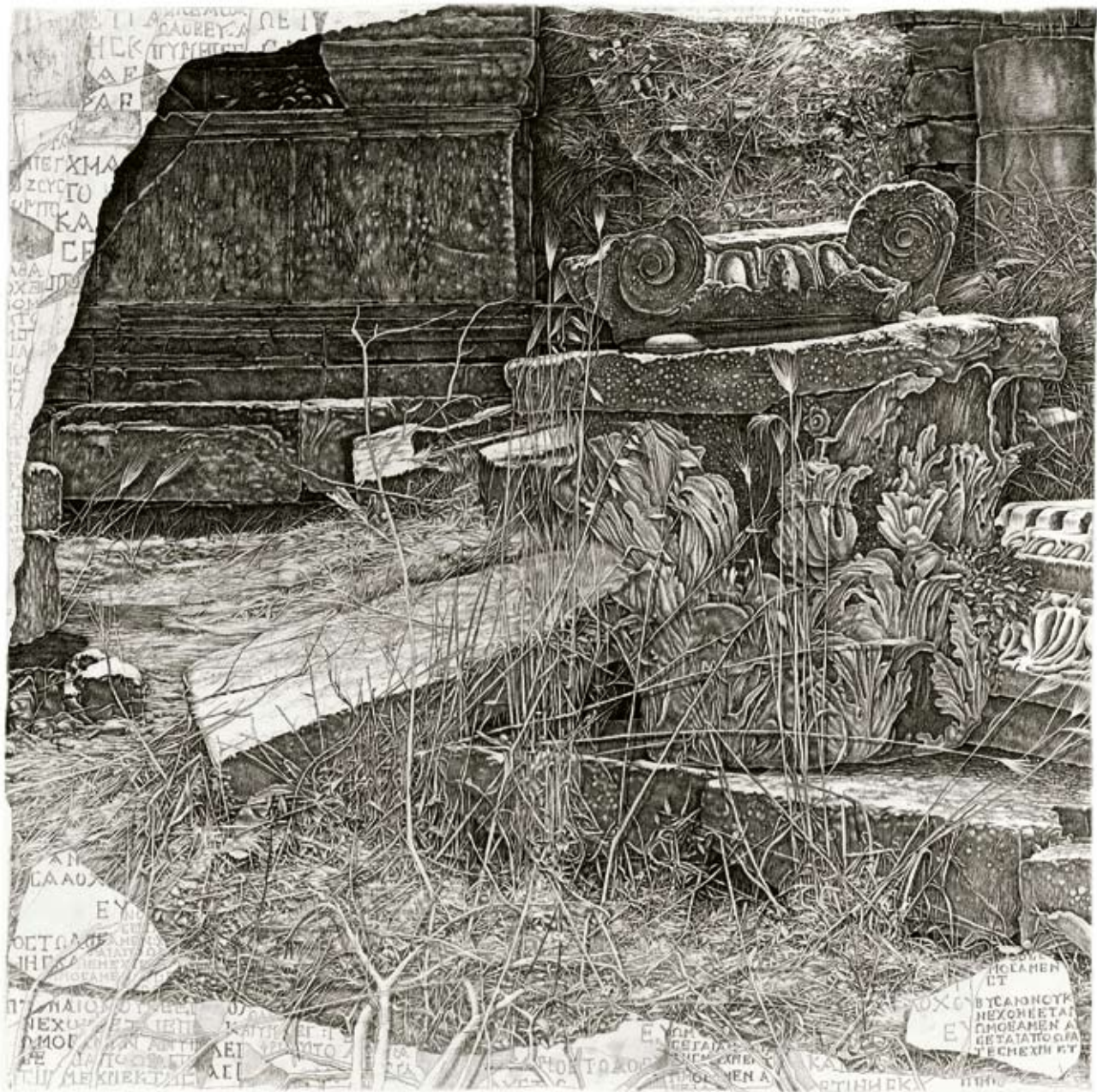
Onda por con la flor
 finta por la
 Onda por la flor

De la flor amarilla
 De la flor amarilla
 De la flor amarilla
 De la flor amarilla

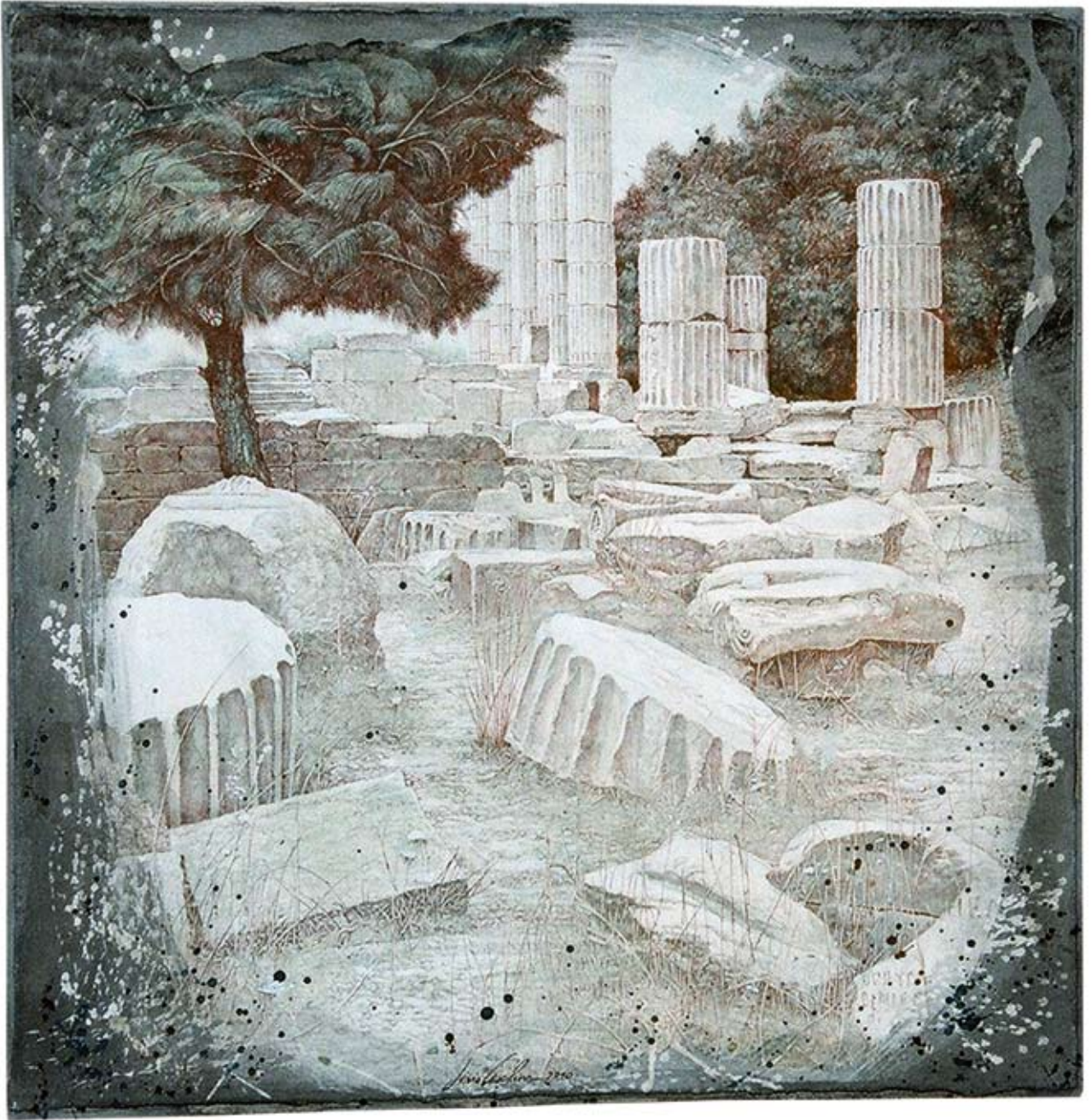
Verde de
 Verde de
 Verde de
 Verde de



73. Blendend weiße Lichter /
Biancori accecanti, 2009



74. Spuren der Vergangenheit /
Tracce del passato, 2010



91. Über die Zeit auf antikem Stein /
Dal tempo, sopra la pietra antica, 2010



75. Über die Zeit auf antikem Stein /
Dal tempo, sopra la pietra antica, 2010



Biografische NOTIZEN

Livio Ceschin wird am 28. November 1962 in Pieve di Soligo geboren. Ab 1978 besucht er das Staatliche Kunstgymnasium in Venedig, wo er 1982 das Abitur macht.

Das Jahr 1991 markiert den Beginn seiner Hinwendung zur Druckgrafik. Er beschäftigt sich eingehend mit dem grafischen Werk der Alten Meister und kopiert in Zink Radierungen von Rembrandt, Giambattista Tiepolo und Canaletto. Später dienen ihm auch Barbisan, Pitteri und Velly als Vorlage für seine »Kopierübungen«.

1992 geht er zu Studienzwecken an die Kunstakademie Raffaello nach Urbino, wo er Kurse in der Tiefdruckwerkstatt bei Paolo Fraternali, einem Meister der Grafik, besucht (2006 realisiert er zusammen mit Fraternali eine Gemeinschaftsausstellung ihrer grafischen Werke; unter Fraternalis Einfluss beginnt Ceschin, sich mit neuen Techniken auseinanderzusetzen).

Einem immer stärker werdenden Drang folgend, beschäftigt er sich zunehmend mit dem Thema Landschaft und wählt dafür die Verfahren der Strichätzung und Kaltnadelradierung.

Anlässlich seiner ersten Ausstellung in der »Saletta Paolini-Nezzo« in Urbino macht Ceschin 1994 die Bekanntschaft von Renato Brusaglia.

Seite 19 Noch im selben Jahr erhält Ceschin die erste Anerkennung für seine Arbeit: Beim Kunstwettbewerb des Giorgio Mondadori Verlages wird er für sein Werk *Spiegelungen im Wasser* mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Von 1994 bis 1998 bestreitet er zahlreiche Ausstellungen in Italien, und die Italienischen Kulturinstitute zeigen seine Werke auch im Ausland. Besondere Erwähnung verdient die Ausstellung in der Galerie Linati 1998 in Mailand, zu der auch ein von dem Kunstkritiker Tino Gipponi edierter Katalog erscheint.

Darüber hinaus beginnt Ceschin in dieser Zeit, einzelne Werke in Verlagen zu publizieren, und zwar in enger Zusammenarbeit mit befreundeten Dichtern und Schriftstellern. So erscheint im Januar 1998 in der Stamperia Santini in Udine unter dem Titel *La finestra più alta* (Das höchste Fenster) eine erste Mappe mit einem Prosatext der Dichterin Novella Cantarutti und einer Kaltnadelradierung des Künstlers. Noch im selben Jahr folgen ein Büchlein, ediert von Fabrizio Mugnaini, mit drei unveröffentlichten Gedichten von Silvio Ramat und einer Kaltnadelarbeit des Künstlers sowie eine Mappe mit dem Titel *Una poesia e un'acquaforte* (Ein Gedicht und eine Radierung), die von dem Verleger und Dichter Bino Rebellato herausgegeben wird, versehen mit einem Gedicht von Andrea Zanzotto und einer Radierung des Künstlers.

Von 2000 bis 2002 nimmt Ceschin an bedeutenden Grafikbiennalen und -triennalen teil, unter anderem in Ljubljana, Krakau und Ourense (Spanien).

2003 wird in der Buchhandlung Bocca in Mailand die Edition *La luce del silenzio* (Das Licht der Stille) vorgestellt, die drei Gedichte von Mario Luzi und vier Radierblätter des Künstlers enthält; der einleitende Text stammt von dem Dichter Franco Loi.

Überarbeitung eines
Probedruckes der
Radierung »Wegesrain«
mit Bleistift, Collalto, 2008



*Mit Franco Loi (Mitte)
und dem Drucker Cesare
Linati in der Libreria
Bocca, Mailand, 2003*



*Bei Mario Rigoni Stern
(1921–2008) in Asiago,
Dezember 2006*



Seite 66 Im April desselben Jahres wird Ceschin für seine Radierung *Im Unterholz, zwischen Birken und Blättern* mit dem 1. Preis der Internationalen Graphik-Biennale in Acqui Terme ausgezeichnet.

Seite 44 2004 freundet er sich mit dem aus Asiago stammenden Schriftsteller Mario Rigoni Stern an und gestaltet mit der Radierung *Winterweg* den Umschlagtitel der polnischen Ausgabe von dessen Roman »Tönle«. Im Rahmen einer Einzelausstellung in Asiago schenkt er dem Schriftsteller eine Mappe mit der Radierung *Hommage à Mario Rigoni Stern* und einem Text von Andrea Zanzotto.

Seite 132 Ferner führt Ceschin eine lebhafte Korrespondenz, darunter erwähnenswert der schöne Brief von Federico Zeri, der ihm Anfang 1998 schreibt: »Ihre Radierungen bekräftigen meine Einschätzung, dass heute die Grafik in Italien der Malerei weit überlegen ist«; außerdem der Briefwechsel mit dem Kunsthistoriker Ernst Gombrich, den Ceschin im Frühjahr 2000 in seiner Londoner Wohnung besuchte und dem er das Werk *Hommage à Gombrich* zueignete, dass heute in der National Portrait Gallery in London verwahrt wird.

Seite 60 2001 begegnet Ceschin dem französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson, dem er seine grafischen Arbeiten zeigt und das Blatt *Das Warten* widmet.

1993 wird Ceschin in das in Bagnacavallo publizierte »Repertorio degli incisori italiani« (Verzeichnis der italienischen Grafikkünstler) aufgenommen; und seit 1996 erscheinen einige seiner Werke in den Jahrbüchern der Libreria Prandi (Reggio Emilia).

Seit 2002 ist er Mitglied der Royal Society of Painter-Printmakers in London.

Livio Ceschin lebt und arbeitet in Collalto, einem kleinen Ort in der Provinz Treviso.



Bei der Arbeit mit der
Kaltadel an der
Kupferplatte für den Druck
»Von oberhalb der Brücke«

Werke von ihm befinden sich in folgenden Institutionen und Museen:

Gabinetto delle Stampe Antiche e Moderne (Bagnacavallo, RA).

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell'Accademia di Belle Arti (Bologna).

Raccolta di Stampe Museo Civico (Cremona).

Raccolta stampe dei Musei Civici di Arte Antica (Ferrara).

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (Florenz).

Civica raccolta Achille Bertarelli (Mailand).

Gabinetto delle Stampe della Biblioteca

Panizzi (Reggio Emilia).

Gabinetto delle Stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica (Rom).

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Santa

Croce sull'Arno, PI).

Colección Caixanova (Spanien).

Collection of the National Portrait Gallery (London).

Department of Prints and Drawings of The British Museum (London).

Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France (Paris).

Staatliche Graphische Sammlung (München).

Grafische Sammlung der Albertina (Wien).

Und in folgenden Privatsammlungen:

Ballatore (Turin); Bettini (Verona);

Bragagnolo (Castelfranco V.to, TV);

Cantaluppi (Como); Daverio (Mailand);

De Micheli (Mailand); Gipponi (Lodi);

Gobbato (Romano d'Ezzelino, VI); Linati

(Mailand); Michelin (Abano Terme, PD);

Pierotti (Treviso); Sanesi (Mailand); Secchi

(Mirandola, MO); Sgarbi (Ferrara); Soavi

(Mailand); Taddia (Sant'Agostino, FE);

Veneto Banca (Montebelluna, TV).

EINZELAUSSTELLUNGEN

1994

»Livio Ceschin – Acqueforti e puntesecche«, Saletta Paolini Nezzo, Urbino

1996

»L'incanto del silenzio«, Atelier del Borgo, Piacenza

»Fascino di paesaggi incontaminati«, Spazio Vardanega, Asolo (Treviso)

1997

»Livio Ceschin – Incisioni«, Italienisches Kulturinstitut, Nürnberg (D)

»Fascino di paesaggi incontaminati«, Oratorio dell'Assunta, Conegliano (Treviso)

1998

»Fascino di paesaggi incontaminati«, Spazio Vardanega, Asolo (Treviso)

»Fascino di paesaggi incontaminati«, Sala Espositiva »Kursaal«, Jesolo (Venedig)

»Fascino di paesaggi incontaminati«, Libreria Sovilla, Cortina d'Ampezzo (Belluno)

»L'incanto del silenzio«, Galleria Linati, Mailand

»Livio Ceschin – Incisioni«, Galleria Bottega del Quadro, Feltre (Belluno)

1999

»Livio Ceschin – Incisioni e tecniche miste«, Torre Pusterla, Casalpusterlengo (Lodi)

»Magie del bosco«, Sala Consiliare Municipio, Pieve di Cadore (Belluno)

»L'infinito del particolare«, Az. di Promozione Turistica, Bassano del Grappa (Vicenza)

»Livio Ceschin – Incisioni«, Galleria Fogolino, Trento

»Livio Ceschin – Acqueforti e puntesecche«, Italienisches Kulturinstitut, Hamburg (D)

2000

»Incisioni e tecniche miste su carta«, Museo Civico, Abano Terme (Padua)

»Incisioni e tecniche miste su carta«, Associazione Culturale »Il Telaio«, Casa Ragen, Brunico (Bozen)

»Incisioni e tecniche miste su carta«, Spazio Vardanega, Asolo (Treviso)

»Incisioni e tecniche miste su carta«, Galliera Veneta (Padua)

»Livio Ceschin – Gravures«, Hôtel de Ville, Pont-du-Château (F)

»Immagina – Mostra Mercato Arte Contemporanea«, Quartiere Fiera, Reggio Emilia

»Cacce sottili«, Municipio, San Vendemiano (Treviso)

2001

»Il segno, l'immagine«, Pro Loco, Sant'Agostino (Ferrara)

»Livio Ceschin – Incisioni 1990–2000«, Associazione Culturale 2E, Suzzara (Mantua)

»Dalla parte del silenzio«, Sala ex biblioteca, Palazzo Biglia, Sacile (Pordenone)

»Tecnica e istinto«, Barchessa Manin, Montebelluna (Treviso)

»L'œuvre gravé«, Institut Culturel Italien, Brüssel (B)

»L'opera incisa«, Centro di Studi Italiani, Zürich (CH)

2002

»L'impressionnant silence des paysages«, Galerie Michèle Broutta, Paris (F)

»L'impressionante silenzio dei paesaggi«, Galleria del Leone, Venedig

»Livio Ceschin – Incisioni«, Centro Culturale »La Medusa«, Este (Padua)

»Nel silenzio dell'inverno«, Sala Consiliare Municipio, San Pietro di Cadore (Belluno)

»Livio Ceschin – Incisioni«, Italienisches Kulturinstitut, Stuttgart (D)

»Luoghi della memoria«, Galleria Vardanega, Asolo (Treviso)
»Livio Ceschin – Incisioni«, Adafa (Amici dell'arte – famiglia artistica), Casa Sperlari, Cremona

2003

»Nel segno del silenzio«, Galleria Lo Scettro, Correggio (Reggio Emilia)
»La luce del silenzio«, Galleria Bocca, Mailand
»Livio Ceschin: opere su carta«, Galleria Polin, Treviso
»Livio Ceschin / Opere 1992–2003«, Galleria Sovilla, Cortina d'Ampezzo (Belluno)

2004

»Livio Ceschin: opera grafica«, Galleria Falteri, Florenz
»Livio Ceschin: Corpus incisorio«, Galleria Busellato, Asiago (Vicenza)

2005

»Luoghi della memoria«, Italienisches Kulturinstitut, Wolfsburg (D)
»Opere su carta: Livio Ceschin«, Osteria La Fefa, Finale Emilia (Modena)

2006

»Memorie incise: Opera grafica 1995–2006«, Italienisches Kulturinstitut, München (D)
»Paesaggi incisi«, Galerija Art.si und Istituto Italiano di Cultura, Ljubljana (SLO)
»Paesaggi incisi«, Comunità Italiana, Palazzo Mandrioli, Izola (SLO)
»La natura, il paesaggio«, Spazio via Cappellini, Porto Venere (La Spezia)
»Paesaggi paralleli: Livio Ceschin e Paolo Fraternali«, Associazione Culturale »Il Telaio«, Casa Ragen, Brunico (Bozen)
»Incontri d'arte nei caffè«, Caffè Tommaseo e San Marco, Triest

»Silenzio bianco e nero: Livio Ceschin e Jiří Samek«, Istituto Culturale Ceco, Rom
»La quiete e il silenzio: Livio Ceschin«, Centro Culturale »Fabrizio De André«, Marcon (Venedig)

2007

»Livio Ceschin – Pavel Piekár«, České Centrum, Prag (CZ)
»Acque-forti a Venezia«, Galleria d'Arte »In paradiso«, Venedig
»Silenzio: Etchings from the Veneto«, Radford University Art Museum, Radford, Virginia (USA)
»Livio Ceschin: Le armonie del segno«, Casa di Ludovico Ariosto, Ferrara

2008

»Livio Ceschin – Teatri del silenzio«, Galleria d'Arte Falteri, Florenz
»Opera grafica – Stampe originali d'arte di Livio Ceschin«, Palazzo Someda, Primiero (Trento)

2009

»Livio Ceschin – Incisioni«, Fondazione Il Bisonte, Florenz
»Poesia e memoria del paesaggio«, Galleria via Claudia Augusta, Feltre (Belluno)
»Livio Ceschin et Toni Pecoraro – gravures et dessins«, Galerie Michèle Broutta, Paris (F)

2010

»Nei giorni delle grandi nevicate«, Istituto Italiano di Cultura, Grenoble (F)
»Livio Ceschin – Incisioni«, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sala Studio, Castello Sforzesco, Mailand
»Livio Ceschin – Tracce sottili«, Villa Welsperg, Tonadico (Trento)
»Segni della natura – Stampe originali d'arte di Livio Ceschin«, Italienisches Kulturinstitut, Wien (A)

»Natura e Silenzi – Incisioni di Carolina Marisa Occari e Livio Ceschin«, Rocca di Cento, Cento (Ferrara)
»Livio Ceschin – Silenzi: acqueforti e punte-secche«, Chiesetta dell'Angelo, Bassano del Grappa (Vicenza)

Darüber hinaus war Livio Ceschin seit 1993 an mehr als 150 nationalen und internationalen Ausstellungen, an Kunstmessen wie auch Grafik-Biennalen und -Triennalen in ganz Europa, in Asien und Amerika beteiligt.

BIBLIOGRAFISCHES VERZEICHNIS

Zeitungen und Periodika

Giuseppe Natale, *La lirica del segno in Livio Ceschin*, in: »Prealpi informazioni«, Juni 1996, S. 19.

Clemens Fischer, *Landschaften »erzählen« von Ruhe und Stille*, in: »Pegnitz-Zeitung«, 26. Mai 1997.

Cristina Belvedere, *L'inverno nelle dolci acqueforti di Livio Ceschin*, in: »Il Gazzettino«, 7. Januar 1998 (zu einer Ausstellung im Caffè Manin, Belluno).

Flavio Arensi, *Ceschin, un artista che lascia il segno*, in: »La Padania«, (?) Oktober 1998.

Mario Morales, *I paesaggi di Ceschin*, in: »L'Amico del Popolo«, 21. November 1998, S. 23 (zur Ausstellung in der Galleria Bottega del Quadro, Feltre [Belluno]).

Aldo Caserini, *Incisioni e opere su carta di Livio Ceschin*, in: »New Forme '90«, III, 25. April 1999 (zur Ausstellung in der Torre Pusterla, Casalpusterlengo [Lodi]).

Emilio Pizzamiglio, *Le incisioni di Ceschin, Zeri disse: »Incantevoli«*, in: »Il Cittadino«, 4. Mai 1999 (zur Ausstellung in Casalpusterlengo [Lodi]).

Daniela Marzano, *A proposito di Livio Ceschin* (Interview), in: »L'occhio nel segno«, Beilage zur »Grafica d'arte«, Nummer 38, Juni 1999, S. 20–21.

Renzo Francescotti, *Quel magico Ceschin*, in: »Trentino«, (?) November 1999, S. 14 (zur Ausstellung in der Galleria Fogolino, Trento).

Flavio Arensi, *Visioni di fine secolo*, in: »Il Sole delle Alpi«, 13. Mai 2000, S. 74–75 (zur Ausstellung im Museo Civico, Abano Terme [Padua]).

Lionello Papi, *Incisori di paesaggio contemporanei*, in: »L'occhio nel segno«, Beilage zur »Grafica d'arte«, Nummer 43, Oktober 2000, S. 3–7.

Federica Lucchini, *Livio Ceschin*, in: »Grafica d'arte«, Nummer 46, April – Juni 2001, S. 22–23.

Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Dalla parte del silenzio*, in: »Il Gazzettino«, 25. Juni 2001, S. 21.

Ceschin e Fiabane, due artisti »lontani« accomunati in una mostra che avvince, in: »Corriere delle Alpi«, 19. August 2001, S. 24.

Patrizia Somella, *Nel segno del silenzio*, in: »Salpare / Arte«, November 2001.

Christophe Comentale, *Livio Ceschin: De la Nature des choses*, in: »Nouvelles de l'estampe«, Nummer 183, August – September 2002, S. 34–38.

Tiziana Cordani, *Ceschin e l'anima segreta della memoria*, in: »La Cronaca«, 2. November 2002, S. 32 (zur Ausstellung bei der Organisation Adafa, Cremona).

Conal Gregory, *Paper Provides a Fair Variety*, in: »The Times«, 29. Januar 2003, S. 33 (zur Beteiligung an der »Art on Paper Fair« in London).

Franco Loi, *L'azione della luce*, in: *Luzi – Ceschin*, Mappenwerk, Edizioni Linati, Mailand 2003.

Elena Viganò, *Le stampe basse e lunghe*, in: »L'occhio nel segno«, Beilage zur »Grafica d'arte«, Nummer 53, April 2003, S. 7–11.

Marco Zabotti, *Un incisore pievigino per Mario Rigoni Stern*, in: »Il Gazzettino«, 2. September 2003, S. 9 (anlässlich der polnischen Ausgabe des Romans »Tönle« mit einer Radierung von Livio Ceschin auf dem Umschlag).

Vittoria Magno, *Il segno racconta di Livio Ceschin*, in: »Il Gazzettino«, 3. Dezember 2003, S. 19 (zur Ausstellung in der Galleria Polin, Treviso).

Daniela Papenberg, *Die Faszination der unberührten Landschaft*, in: »Graphische Kunst«, Heft 2 / Februar 2004, S. 21–25.

Roberto Casetta, *Intervista a Livio Ceschin incisore*, in: »Agorà«, Heft I / Januar – März 2004, S. 4.

John T. Spike, *Deep Power – Livio Ceschin Etches a Snowy Trail*, in: »Art & Antiques«, Heft 12, Dezember 2004, S. 120.

Livio Ceschin, Mario Rigoni Stern – Inchiostri, in: »Arte«, Dezember 2004, S. 54.

Ceschin rende omaggio a Mario Rigoni Stern, in: »Il Giornale di Vicenza«, 4. Dezember 2004, S. 35 (zur Ausstellung in der Galleria d'Arte Busellato, Asiago [Vicenza]).

Ceschin incide i segreti della natura, in: »Il Resto del Carlino«, 27. Oktober 2005, S. 8 (zur Exposition im Ausstellungsraum der Osteria La Fefa, Finale Emilia [Modena]).

Gianni Cerioli, *A casa Ariosto l'arte di Ceschin*, in: »Il Resto del Carlino«, 15. Dezember 2007 (zur Ausstellung in der Casa di Ludovico Ariosto, Ferrara).

Livio Ceschin – Opera grafica, in: »Archivio«, Juni – August 2008, S. 26–27 (zur Ausstellung im Palazzo Someda, Primiero [Trento]).

Alessandro Moscè, *Il neumeno di Ceschin – Il rumore silenzioso delle incisioni*, in: »L'Azione«, 2. August 2008.

Livio Ceschin, *Amo stare in silenzio...*, in: »Archivio«, Juli – August 2009, S. 20 (anlässlich der Erstvorstellung des Werkkataloges »Livio Ceschin – L'opera incisa 1991–2008« im Salon de l'Estampe, Grand Palais, Paris).

Christophe Comentale, *Livio Ceschin*, in: »Art & Métiers du Livre«, Nr. 276, Januar – Februar 2010, S. 89.

Andrea Zanzotto, *Preciso sviluppo di una ricerca*, in: »Archivio«, Nr. 2, Februar 2010, S. 22 (zur Ausstellung in der Fondazione Il Bisonte, Florenz).

AUSSTELLUNGSKATALOGE

L'incanto del silenzio. Faltblatt der Galleria Stefano Forni, Bologna, mit einem Text von Enio Concarotti, Edizioni Forni, Bologna 1997.

Livio Ceschin, fascino di paesaggi incontaminati. Opere su carta 1990–1997. Text von Giorgio Mies (*Fascino di paesaggi incontaminati*), Edizioni Antiga, Cornuda 1997 (Katalog zur Ausstellung im Oratorio dell'Assunta, Conegliano [Treviso]).

Livio Ceschin, fascino di paesaggi incontaminati. Acqueforti e puntesecche. Text von Giorgio Soavi, Edizioni Libreria Sovilla, Cortina d'Ampezzo 1998 (Katalog zur Ausstellung in der Libreria Sovilla, Cortina d'Ampezzo [Belluno]).

L'incanto del silenzio. Livio Ceschin, incisioni 1990–1998. Mit Texten von Giorgio Mies, Enio Concarotti, Giorgio Soavi, Tino Gipponi und Carlo Inzerillo, Edizioni Linati, Milano 1998 (Katalog zur Ausstellung in der Galleria Linati, Mailand).

Nota critica. Text von Marisa Scopello, Edizioni La Regina di Quadri, Modica 1998 (Katalog zur Ausstellung in der Associazione Culturale La Regina di Quadri, Palazzo Polara, Modica [Ragusa]).

Livio Ceschin – Acqueforti. Faltblatt der Galleria Fogolino, Trento, mit einem Text von Mariano Fracalossi, Edizioni Fogolino, Trento 1999.

Livio Ceschin: incisioni, tecniche miste su carta. Mit Texten von Tino Gipponi, Giorgio Soavi, Mario Morales und einem Brief von Federico Zeri, Edizioni Pro Loco Casalpusterlengo, 1999 (Katalog zur Ausstellung in der Torre Pusterla, Casalpusterlengo [Lodi]).

Livio Ceschin. Text von Fabio Girardello (*Cacce sottili*), Edizioni Comune di San Vendemiano, Progetto Aure, San Vendemiano 2000 (Katalog zur Ausstellung in San Vendemiano [Treviso]).

Livio Ceschin – Italie. Katalog zur 5^{ème} Triennale Mondiale d'Estampes Petit Format, Chamalières, mit einem Text von Vladimir Jevtic, o. O. 2000.

Livio Ceschin. Opere. Text von Lucio Del Gobbo, Edizioni Pro Loco Sant'Agostino, Sant'Agostino 2001 (Katalog zur Ausstellung bei Pro Loco, Sant'Agostino [Ferrara]).

Livio Ceschin, incisioni. Franco Fiabane, sculpture. Mit einem Text zu Livio Ceschin von Alberto Palazzi, Edizioni Bottega del Quadro, Feltre 2001 (Katalog zur Ausstellung in San Vito di Cadore [Belluno]).

Livio Ceschin. L'impressionnant silence des paysages / l'impressionante silenzio dei paesaggi. Text von Gianmaria Fonte-Basso, Editions Galleria del Leone & Galerie Michèle Brouetta, Venedig und Paris 2002 (Katalog zu Ausstellungen in Paris, Strasbourg, London und Venedig).

Livio Ceschin: opera grafica. Text von Gianmaria Fonte-Basso (*L'anima segreta della memoria*), Edizioni Falteri, Florenz 2004 (Katalog zur Ausstellung der Galleria Falteri, Florenz).

Livio Ceschin, Mario Rigoni Stern: inchiostri. Piccolo incontro tra le arti. Mit Texten von Andrea Zanzotto (*Da quella neve lontana il*

fuoco di Rigoni Stern), Maria Lucia Ferraguti (*Piccolo incontro*) und Giancarlo Bortoli (*Inchiostri*), Edizioni Busellato, Asiago 2004 (Katalog zur Ausstellung in der Galleria d'Arte Busellato, Asiago [Vicenza]).

La quiete e il silenzio. Faltblatt des Centro Culturale Fabrizio De André, Marcon [Venedig]), mit einem Text von Siro Perin, o.O. 2006.

Omaggio a Mantegna. Text von Giorgio Segato (*Cinquanta incisori per Andrea Mantegna*), Skira, Mailand 2006, S. 31–36 (Katalog zur Ausstellung in der Villa Contarini, Piazzola sul Brenta [Padua]).

Paesaggi paralleli: Livio Ceschin, Paolo Fraternali. *Stampe originali d'arte*. Text von Vittorio Mottin, Editori Livio Ceschin e Paolo Fraternali, 2006 (Katalog zur Ausstellung in der Associazione Culturale >Il Telaio<, Casa Ragen, Brunico [Bolzano]).

Arte è passione. Da Funi a Capogrossi. Herausgegeben von Tino Gipponi, Text von Vittorio Sgarbi, Mondadori Electa, Mailand 2007, S. 15 (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Lodi).

Livio Ceschin. Text von Preston Thayer (*Livio Ceschin, incisore trevigiano*), Radford University Art Museum, Radford (Virginia) 2007.

Le armonie del segno. *Livio Ceschin, stampe originali d'arte*. Mit Texten von Angelo Andreotti (*Pensieri attorno all'opera incisoria di Livio Ceschin*) und Giancarlo Mandrioli (*Livio Ceschin. Le armonie del segno*), Eigenverlag Livio Ceschin 2007 (Katalog zur Ausstellung in der Casa di Ludovico Ariosto, Ferrara).



40. *Hommage à Gombrich / Omaggio a Gombrich*, 2000

Livio Ceschin – L'opera incisa 1991–2008. Herausgegeben von Alessandro Piras, mit Texten von Achim Gnann und Vittorio Sgarbi, Skira editore, Mailand 2009 (Werkkatalog mit ausführlichem Anhangapparat).

Poesia e memoria del paesaggio. Text von Tiziana Casagrande, Edizioni Comune di Feltre, 2009 (Katalog zur Ausstellung in der Galleria Via Claudia Augusta, Feltre [Belluno]).

IV Rassegna d'Arte sacra. Mit einem Text zu Livio Ceschin von Guido Gasparotti, Edizioni >La Fornace<, Mestre 2009 (Katalog zur Ausstellung der Galleria Luigi Sturzo, Mestre [Venedig]).

Natura e Silenzi. Incisioni di Carolina Marisa Occari e Livio Ceschin. Text von Marco Gobato, Eigenverlag, o.O. 2010 (Katalog zur Ausstellung in der Rocca di Cento [Ferrara]).



85. Margeriten /
 Margherite, 2004



VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE

Das nachfolgende Verzeichnis der Werke basiert auf Angaben des Künstlers, bis einschließlich Nr. 71 publiziert in: *Livio Ceschin. L'opera incisa 1991–2008*. Hrsg. von Alessandro Piras. Skira Editore, Mailand 2009. Entsprechende Werkverzeichnisnummern sind als [WVZ] extra genannt. Die Maßangaben bedeuten Plattengrößen, wobei Höhe vor Breite steht. Zustandsdrucke sind zusätzlich mit * gekennzeichnet.

A. RADIERUNGEN UND ZUSTANDSDRUCKE*

1. Hommage à Canaletto / Omaggio a Canaletto, 1991

Radierung, 236 x 340 mm
Abb. Seite 4 [WVZ 1]

2. Hommage à Rembrandt / Omaggio a Rembrandt, 1991

Radierung, 373 x 292 mm
Abb. Seite 7 [WVZ 3]

3. Hommage à Canaletto / Omaggio a Canaletto, 1991

Radierung und Aquatinta, 156 x 245 mm
Abb. Seite 8 [WVZ 4]

4. Hommage à Tiepolo / Omaggio a Tiepolo, 1991

Radierung, 165 x 230 mm
Abb. Seite 5 [WVZ 5]

5. Hommage à Canaletto / Omaggio a Canaletto, 1991

Radierung, 130 x 170 mm
Abb. Seite 9 oben [WVZ 6]

6. Hommage à Rembrandt / Omaggio a Rembrandt, 1991

Kaltnadel, 142 x 185 mm
Abb. Seite 9 unten [WVZ 7]

7. Villa hinter dem Park / Villa dietro il parco, 1992

Radierung, 175 x 545 mm
Abb. Seite 12–13 [WVZ 13]

8. Unterholz / Sottobosco, 1992

Radierung, 405 x 115 mm
Abb. Seite 14 rechts [WVZ 14]

9. Herbst auf dem Land / Autunno in campagna, 1993

Radierung, 405 x 445 mm
Abb. Seite 15 [WVZ 15]

10. Unterholz mit Brücke / Sottobosco con ponte, 1993

Radierung, 205 x 400 mm
Abb. Seite 16 [WVZ 17]

11. Herbst nach dem Regen / Autunno dopo la pioggia, 1993

Radierung, 350 x 135 mm
Abb. Seite 14 links [WVZ 18]

12. Die Villa / La villa, 1993

Radierung und Kaltnadel, 210 x 170 mm
Abb. Seite 11 [WVZ 21]

13. Die Alte / La vecchia, 1993

Kaltnadel, 160 x 130 mm
Abb. Seite 10 [WVZ 22]

14. Madonna mit Kind / Madonna con bambino, 1993

Kaltnadel, 600 x 350 mm
Abb. Seite 6 [WVZ 23]

15. Panoramablick auf Comacchio / Panorama a Comacchio, 1993

Kaltnadel, 75 x 360 mm
Abb. Seite 20–21 [WVZ 24]

16. Comacchio / Comacchio, 1994

Radierung, 125 x 348 mm
Abb. Seite 21 oben [WVZ 25]

17. Spiegelungen im Wasser / Riflessi sull'acqua, 1994

Kaltnadel (und Polierstahl), 245 x 350 mm
Abb. Seite 19 [WVZ 26]



35. Die Einhegung / Lo stabbio, 1998

18. Im Wald / Nel bosco, 1994

Radierung, 145 x 190 mm
Abb. Seite 23 [WVZ 29]

19. Urbino / Urbino, 1994

Radierung, 355 x 80 mm
Abb. Seite 32 [WVZ 30]

20. Vereinsamte Boote / Barche isolate, 1994

Radierung und Kaltnadel, 105 x 352 mm
Abb. Seite 20 oben [WVZ 31]

21. Das Fahrrad / La bicicletta, 1994

Radierung und Kaltnadel, 200 x 125 mm
Abb. Seite 25 [WVZ 32]

22. Pinienhain / Pineta, 1995

Radierung und Kaltnadel, 125 x 395 mm
Abb. Seite 35 oben [WVZ 33]

23. Richtung Pinienhain / Verso la pineta, 1995

Radierung und Kaltnadel, 210 x 420 mm
Abb. Seite 35 unten [WVZ 34]

24. Sommer im Pinienhain /

Estate in pineta, 1996

Radierung und Kaltnadel, 275 x 725 mm
Abb. Seite 40–41 [WVZ 38]

24 a. Sommer im Pinienhain /

Estate in pineta, 1996*

Probedruck (Strichätzung vor Einsatz
der Kaltnadel)

25. Pinien an der Küste /

Pini lungo il litorale, 1996

Radierung und Kaltnadel, 245 x 865 mm
Abb. Seite 38–39 [WVZ 39]

25 a. Pinien an der Küste /

Pini lungo il litorale, 1995*

Probeabzug vom II. Zustand
(Strichätzung vor Einsatz der Kaltnadel)

26. Verschneite Landschaft /

Paesaggio innevato, 1996

Radierung, 245 x 870 mm
Abb. Seite 42–43 [WVZ 41]

27. Unter Kiefern und Birken im Schnee /

Sulla neve tra pini e betulle, 1996

Radierung, 270 x 500 mm
Abb. Seite 45 [WVZ 44]

28. Winterweg /

Stradina d'inverno, 1997

Radierung und Kaltnadel, 220 x 390 mm
Abb. Seite 44 [WVZ 45]

29. Erste Märztag /

Primi giorni di marzo, 1997

Radierung, 295 x 515 mm
Abb. Seite 46 [WVZ 47]

30. Letzter Schnee im Tal /

Ultima neve sulla vallata, 1997

Radierung und Kaltnadel, 410 x 405 mm
Abb. Seite 48 [WVZ 48]

31. Birkenwald /

Bosco di betulle, 1997

Radierung und Kaltnadel, 468 x 220 mm
Abb. Seite 47 [WVZ 49]

32. Pfad /

Sentiero, 1998

Radierung und Kaltnadel, 512 x 385 mm
Abb. Seite 49 [WVZ 52]

33. In den Gräben an der Straße /

Nei fossati, lungo la strada, 1998

Radierung und Kaltnadel, 295 x 165 mm
Abb. Seite 56 [WVZ 54]

34. Weiter zu Fuß /

Continuando a piedi, 1998

Radierung und Kaltnadel, 250 x 150 mm
Abb. Seite 57 [WVZ 55]

35. Die Einhegung /

Lo stabbio, 1998

Radierung und Kaltnadel, 150 x 93 mm
Abb. Seite 137 [WVZ 56]

36. Schneefall auf dem Land /

Nevicata sui campi, 1999

Radierung und Kaltnadel, 206 x 545 mm
Abb. Seite 50–51 [WVZ 57]

37. Alte Passagen /

Vecchi passaggi, 1999

Radierung und Kaltnadel, 250 x 202 mm
Abb. Seite 52 [WVZ 58]

38. In der Stille des Winters /

Nel silenzio dell'inverno, 2000

Radierung und Kaltnadel, 550 x 690 mm
Abb. Seite 78 [WVZ 62]

39. Orte der Erinnerung /

Luoghi della memoria, 2000

Radierung und Kaltnadel, 325 x 420 mm
Abb. Seite 55 [WVZ 63]

40. Hommage à Gombrich /

Omaggio a Gombrich, 2000

Radierung und Kaltnadel, 210 x 135 mm
Abb. Seite 132 [WVZ 64]

41. Aus Lucianas Fenster /

Dalla finestra di Luciana, 2000

Radierung und Kaltnadel, 300 x 165 mm
Abb. Seite 59 [WVZ 65]

41 a. Aus Lucianas Fenster /

Dalla finestra di Luciana, 2000*

Probedruck 1/2 (Strichätzung vor Einsatz
der Kaltnadel)

42. Von der Landstraße aus /

Dalla strada, in campagna, 2000

Radierung und Kaltnadel, 215 x 215 mm
Abb. Seite 58 [WVZ 66]

43. Mittagsstille / Silenzio meridiano, 2000

Radierung und Kaltnadel, 285 x 320 mm
Abb. Seite 29 [WVZ 67]

43 a. Mittagsstille / Silenzio meridiano, 2000*

Probedruck 1/3 (Strichätzung vor Einsatz
der Kaltnadel)

44. Geschützte Winkel /

Angoli riparati, 2001

Radierung und Kaltnadel, 370 x 240 mm
Abb. Seite 63 [WVZ 68]

44 a. Geschützte Winkel /

Angoli riparati, 2000*

Probedruck (Strichätzung vor Einsatz
der Kaltnadel)
Abb. Seite 62

45. Der Sumpf / La palude, 2001

Radierung und Kaltnadel, 260 x 105 mm
Abb. Seite 61 [WVZ 70]

46. Das Warten (Hommage à

Henri Cartier-Bresson) /

L'attesa (omaggio a

Henri Cartier-Bresson), 2001

Radierung und Kaltnadel, 255 x 150 mm
Abb. Seite 60 [WVZ 71]

47. Verlassen / L'abbandono, 2001

Radierung und Kaltnadel, 305 x 135 mm
Abb. Seite 69 [WVZ 72]

48. Im Unterholz, zwischen Birken

und Blättern /

Nel sottobosco, tra betulle e foglie, 2002

Radierung und Kaltnadel, 292 x 492 mm
Abb. Seite 66 [WVZ 73]

49. Vergessene Winkel /

Angoli dimenticati, 2002

Radierung und Kaltnadel, 362 x 192 mm
Abb. Seite 68 [WVZ 74]

50. Vegetation / Vegetazione, 2002

Radierung, Kaltnadel und Grabstichel,
187 x 138 mm
Abb. Schmutztitel [WVZ 80]

51. In einem Garten in Chartrettes /

Nel giardino di Chartrettes, 2002

Radierung und Kaltnadel, 295 x 300 mm
Abb. Seite 67 [WVZ 81]

52. Gestrandetes Boot /

Barca arenata, 2002

Radierung und Kaltnadel, 188 x 410 mm

Abb. Seite 22 [WVZ 82]

52 a. Gestrandetes Boot /

Barca arenata, 2000*

Probeabzug vom I. Zustand

(Strichätzung vor Einsatz der Kaltnadel)

52 b. Gestrandetes Boot /

Barca arenata, 2000*

Probeabzug vom II. Zustand

(Strichätzung vor Einsatz der Kaltnadel)

53. Liegende Boote /

Barche a riposo, 2002

Radierung und Kaltnadel, 365 x 275 mm

Abb. Seite 75 [WVZ 83]

53 a. Liegende Boote /

Barche a riposo, 2002*

Probeabzug vom I. Zustand

(Strichätzung vor Einsatz der Kaltnadel)

Abb. Seite 76

53 b. Liegende Boote /

Barche a riposo, 2002*

Probeabzug vom II. Zustand

(Strichätzung vor Einsatz der Kaltnadel)

Abb. Seite 77

54. Am Rande des Steilhangs ... /

Ai margini del dirupo ..., 2003

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, 405 x 290 mm

Abb. Seite 86 [WVZ 84]

55. ... Ich spüre die Kälte des

Winters nicht mehr /

... Più non sento il freddo

dell'inverno, 2003

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,

340 x 400 mm

Abb. Seite 87 [WVZ 85]

56. Spuren im Schnee / Orme sulla neve, 2003

Radierung, Kaltnadel, Aquatinta, 405 x 227 mm

Abb. Seite 88 [WVZ 86]

57. Im stillen, kalten Tal ... /

Nella silente, fredda valle ..., 2004

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,

372 x 242 mm

Abb. Seite 89 [WVZ 88]



61. *Hommage für die Orgel /*

Omaggio all'organo, 2004

57 a. Im stillen, kalten Tal ... /

Nella silente, fredda valle ..., 2004*

Probeabzug vom I. Zustand (Strichätzung

ohne Kaltnadel und Aquatinta)

Abb. Seite 90

57 b. Im stillen, kalten Tal ... /

Nella silente, fredda valle ..., 2004*

Probeabzug vom II. Zustand (Strichätzung

ohne Kaltnadel und Aquatinta)

Abb. Seite 91

58. ... In den Tagen der

großen Schneefälle /

... Nei giorni delle grandi nevicate, 2004

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,

310 x 400 mm

Abb. Seite 92 [WVZ 89]

59. Hommage à Mario Rigoni Stern /

Omaggio a Mario Rigoni Stern, 2004

Radierung und Kaltnadel, 255 x 128 mm

Abb. Seite 54 [WVZ 90]

60. Licht im Unterholz /

Luci nel sottobosco, 2004

Radierung und Kaltnadel, 335 x 580 mm

Abb. Seite 103 [WVZ 91]

61. Hommage für die Orgel /

Omaggio all'organo, 2004

Radierung und Kaltnadel, 255 x 85 mm

Abb. Seite 139 [WVZ 93]

62. In den stillen Tümpeln der Ast /

Nei segreti recinti dell'acqua il ramo, 2005

Radierung und Kaltnadel, 700 x 1000 mm

Abb. Seite 100 [WVZ 95]

62 a. In den stillen Tümpeln der Ast /

Nei segreti recinti dell'acqua il ramo, 2002*

Probedruck (Strichätzung vor Einsatz der

Kaltnadel)

63. Müde Boote an Land /

Barche stanche a riva, 2005

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,

220 x 492 mm

Abb. Seite 108–109 [WVZ 96]

64. Entlang des Po /

Lungo il Po, 2006

Radierung und Kaltnadel, 295 x 175 mm

Abb. Seite 74 [WVZ 99]

65. Boote /

Barche, 2006

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,

220 x 185 mm

Abb. Seite 111 [WVZ 100]

66. Birken bei Fontainebleau /

Betulle a Fontainebleau, 2006

Radierung, Kaltnadel und Grabstichel,

170 x 192 mm

Abb. Seite 98 [WVZ 102]

**66 a. Birken bei Fontainebleau /
Betulle a Fontainebleau, 2006***

Probedruck 2/2 (Strichätzung und Kaltnadel
vor dem endgültigen Zustand)

**67. Am Piave /
Sul Piave, 2006**

Radierung und Kaltnadel, 298 x 908 mm
Abb. Seite 106–107 [WVZ 103]

**67 a. Am Piave /
Sul Piave, 2005***

Probedruck 2/2 (Strichätzung
vor dem endgültigen Zustand)

**68. Von oberhalb der Brücke /
Da sopra quel ponte, 2007**

Radierung, Kaltnadel und Zuckerausspreng-
verfahren, 390 x 983 mm
Abb. Seite 95 [WVZ 104]

**69. Das feuchte Holz, das in
der Sonne verrottet /
L'umido del legno che marcisce al sole, 2007**

Radierung, Kaltnadel und Zuckerausspreng-
verfahren, 290 x 575 mm
Abb. Seite 113 [WVZ 105]

**69 a. Das feuchte Holz, das in
der Sonne verrottet /**

L'umido del legno che marcisce al sole, 2006*
Probedruck 1/2 vom I. Zustand (Strichätzung vor
dem abschließenden Einsatz von Kaltnadel und
Zuckeraussprengverfahren)

**69 b. Das feuchte Holz, das in
der Sonne verrottet /
L'umido del legno che marcisce al sole, 2007***

Probedruck 1/2 vom II. Zustand (Strichätzung
vor dem abschließenden Einsatz von Kaltnadel
und Zuckeraussprengverfahren)

**70. Zwischen Weingärten und Ackerland /
Tra vigneti e arativi, 2007**

Radierung und Kaltnadel, 183 x 175 mm
Abb. Seite 104 [WVZ 106]

**71. Langsam fallen die kupfernen Blätter
von den Bäumen /
Lento cola dagli alberi il rame
delle foglie, 2008**

Radierung, Kaltnadel und Zuckerausspreng-
verfahren, 456 x 780 mm
Abb. Seite 97 [WVZ 108]

**71 a. Langsam fallen die kupfernen Blätter
von den Bäumen /
Lento cola dagli alberi il rame
delle foglie, 2007***

Probedruck (Strichätzung und Zuckerausspreng-
verfahren vor Einsatz der Kaltnadel)

72. Wegesrain / Giardini marginali, 2008–09

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,
920 x 595 mm
Abb. Seite 114

72 a. Wegesrain / Giardini marginali, 2008*
Probedruck 1/1 vom I. Zustand (Strichätzung
und Aquatinta vor Einsatz der Kaltnadel)

**73. Blendend weiße Lichter /
Biancori accecanti, 2009**

Radierung und Aquatinta, 605 x 605 mm
Abb. Seite 118

**73 a. Blendend weiße Lichter /
Biancori accecanti, 2009***

Probedruck vom I. Zustand (Strichätzung)

**74. Spuren der Vergangenheit /
Tracce del passato, 2010**

Radierung und Aquatinta, 585 x 585 mm
Abb. Seite 119

**74 a. Spuren der Vergangenheit /
Tracce del passato, 2010***

Probedruck vom I. Zustand mit Hand-
ergänzungen in schwarzer Feder

**75. Über die Zeit auf antikem Stein /
Dal tempo, sopra la pietra antica, 2010**

Radierung, Kaltnadel und Aquatinta,
585 x 585 mm
Abb. Seite 121

**75 a. Über die Zeit auf antikem Stein /
Dal tempo, sopra la pietra antica, 2010***

Probedruck vom I. Zustand mit
Handergänzungen in Tusche

B. MISCHTECHNIKEN

**76. Unter den Kiefern /
Fra i pini, 2000**

Aquarell, Tusche und Tempera auf alter
Originalhandschrift, 320 x 440 mm
Abb. Seite 83

**77. Geschützte Winkel /
Angoli riparati, 2001**

Tusche, Aquarell und Tempera über alter
Handschrift auf Papier, 490 x 340 mm
Abb. Seite 64

**78. Spiegelungen im Wasser /
Riflessi sull'acqua, 2001**

Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier,
410 x 240 mm
Abb. Seite 73

**79. Gemmen aus Stein /
Gemme di pietra, 2002**

Bleistift, Tusche und alte Handschrift, collagiert,
auf Papier, 385 x 240 mm
Abb. Seite 65

**80. Am Rande des Steilhangs /
Ai margini del dirupo, 2003**

Tusche, Aquarell und Tempera auf Tonpapier,
290 x 330 mm
Abb. Seite 84

**81. Vegetation /
Vegetazione, 2003**

Tusche, Aquarell und Tempera auf Tonpapier,
300 x 200 mm
Abb. Seite 85

**82. Weiße Blumen /
Fiori bianchi, 2003**

Tusche, Aquarell und Tempera auf alter
Originalhandschrift, 280 x 105 mm
Abb. Seite 142

**83. Pfirsichblüten /
Fiori di pesco, 2004**

Tusche, Aquarell und Tempera auf alter
Originalhandschrift, 290 x 200 mm
Abb. Seite 133

84. Margeriten / Margherite, 2004

Tusche, Aquarell und Tempera auf alter
Originalhandschrift, 210 x 300 mm
Abb. Seite 134

85. Margeriten / Margherite, 2004

Tusche, Aquarell und Tempera auf alter
Originalhandschrift, 200 x 300 mm
Abb. Seite 135

86. Entlang des Po / Lungo il Po, 2006

Bleistift und Aquarell auf Papier, 330 x 185 mm

**87. Von oberhalb der Brücke /
Da sopra quel ponte, 2006**

Aquarell, Tusche und Tempera auf
getöntem Papier, 390 x 325 mm
Abb. Seite 94

88. Boote / Barche, 2006

Radierung auf alter Originalhandschrift, ergänzt
mit Aquarell, Tusche und Tempera, 280 x 210 mm
Abb. Seite 110

**89. Das feuchte Holz, das in
der Sonne verrottet /**

L'umido del legno che marcisce al sole, 2007

Bleistift, Tusche und Pastell auf getöntem Papier,
350 x 650 mm
Abb. Seite 112

**90. Langsam fallen die kupfernen Blätter
von den Bäumen /**

Lento cola dagli alberi il rame delle foglie, 2007

Bleistift und Pastell auf Papier, 580 x 810 mm
Abb. Seite 96

91. Über die Zeit auf antikem Stein /

Dal tempo, sopra la pietra antica, 2010

Bleistift, Tusche und Aquarell auf Karton,
595 x 580 mm
Abb. Seite 120

C. EDITIONEN UND MAPPENWERKE

92. Herbst nach dem Regen /

Autunno dopo la pioggia, 1993

Radierung, 350 x 135 mm
Abb. Seite 14 links [WVZ 18; siehe Nr. 11]

Als Auflage im Oktober 1994 gedruckt für die
Mappe *Enchanted Autumn*, die exklusiv für The
Upjohn Company, Kalamazoo (Michigan),
realisiert wurde.

93. Verlassenes Fenster /

Finestra abbandonata, 1994

Radierung, 210 x 125 mm
Abb. Seite 26 [WVZ 27]

Als Auflage im Frühjahr 2003 gedruckt für
die Künstler-Edition *Omaggio a Paul Ricoeur*,
erschienen anlässlich des neunzigsten Geburts-
tages von Paul Ricoeur auf Initiative der ABAV
(Accademia di Belle Arti di Viterbo) unter der
Schirmherrschaft der Abgeordnetenversammlung.
Die Ausgabe mit Texten von Paul Ricoeur
und Osvaldo Rossi sowie Gedichten von

Yves Bonnefoy und Andrea Zanzotto wurde
von Osvaldo Rossi besorgt, die grafische
Ausführung lag in der Hand von Alessandro
Piras (Associazione Culturale Autori
Contemporanei). Neben der Radierung von
Livio Ceschin sind graphische Arbeiten von
Lorenzo Bruno, Bruno Cecobelli, Omar
Gagliani, Luca Maria Patella, Vincenzo Mammo
und Albert Woda enthalten.

94. Überreste /

Resti, 1994

Radierung und Kaltnadel, 230 x 125 mm
Abb. Seite 27 [WVZ 28]

Als Auflage im Frühjahr 2002 gedruckt für
die Künstler-Edition *Dialoghi / Omaggio a
Gadamer*, herausgegeben von der Associazione
Culturale Autori Contemporanei unter der
Schirmherrschaft der Abgeordnetenversammlung.
Die Ausgabe mit Texten von Hans-Georg
Gadamer und Osvaldo Rossi sowie Gedichten
von Enrico D'Angelo, Eugenio De Signoribus,
Luciano Erba, Giovanni Raboni und Paolo
Ruffilli wurde auch hier von Osvaldo Rossi
besorgt, die grafische Ausführung lag wieder
in der Hand von Alessandro Piras. Neben der
Radierung von Livio Ceschin sind graphische
Arbeiten von Lorenzo Bruno, Paola Ginepri,
Silvio Lacasella, Carolina Occari und Ruggero
Savinio enthalten.

95. Maulbeerbaum / Morè, 1999

Radierung und Kaltnadel, 135 x 80 mm
Abb. Seite 70 links [WVZ 61]

Als Auflage 2001 gedruckt für das Büchlein *Una
poesia e un'acquaforte*, das von Bino Rebellato mit
einem Gedicht von Andrea Zanzotto und einer
Radierung von Livio Ceschin ediert wurde.
In die nicht für den Handel bestimmte Ausgabe
aufgenommen sind ein Zitat von Sandro
Modeo zu dem Dichter Andrea Zanzotto (aus
dem *Corriere della Sera* vom 18. Dezember
1999) und ein Brief von Federico Zeri an Livio
Ceschin, datiert vom 15. Januar 1998.

96.1. Zeit und Regen /

Tempo e pioggia, 2002

Radierung und Kaltnadel, 230 x 90 mm
Abb. Seite 72 links [WVZ 76]

96.2. Weine nicht, Baum /

Non piangere albero, 2002

Radierung und Kaltnadel, 120 x 195 mm
Abb. Seite 71 [WVZ 75]

**96.3. Wald voller Täuschungen /
Bosco fitto di inganni, 2002**

Radierung, 225 x 105 mm
Abb. Seite 72 rechts [WVZ 77]

96.4. Hommage à Luzi /

Omaggio a Luzi, 2002

Radierung, 200 x 75 mm
Abb. Seite 70 rechts [WVZ 78]

Die Auflagen der Blätter 96.1 bis 96.4 wurden
im Mai 2003 für die Mappe *Luzi / Ceschin*,
erschienen bei Linati Editore, Mailand, gedruckt.
Die Ausgabe mit einem Text von Franco Loi ent-
hält drei Gedichte von Mario Luzi, geschmückt
mit vier Radierungen von Livio Ceschin.

97. Hommage à Mario Rigoni Stern /

Omaggio a Mario Rigoni Stern, 2004

Radierung und Kaltnadel, 255 x 128 mm
Abb. Seite 54 [WVZ 90; siehe Nr. 59]

Als Auflage gedruckt für die Mappe *Livio
Ceschin / Mario Rigoni Stern*, die dem
Schriftsteller Mario Rigoni Stern zugeeignet
ist und im Dezember 2004 in der Sala dei
Quadri des Palazzo del Municipio von Asiago
vorgestellt wurde. Die Edition, herausgegeben
von der Galleria d'arte Busellato in Asiago,
enthält eine Schrift von Andrea Zanzotto und
einen Auszug aus dem Roman »Tönle« von
Mario Rigoni Stern.

98. Hommage à Solschenizyn /

Omaggio a Solženicyn, 2007

Radierung, Kaltnadel und Zuckerausspreng-
verfahren, 165 x 122 mm
auf 297 x 203 mm gesamt
Abb. Seite 117 [WVZ 107]

Als Auflage im Winter 2008 gedruckt für die
Mappe *Icone – Aleksandr Solženicyn*, die von der
Associazione Culturale Autori Contemporanei
herausgegeben und von Alessandro Piras und
Antonio Mercuri betreut wurde.
Die Edition setzt sich zusammen aus Texten
von Mario Rigoni Stern, Andrea Zanzotto,
Luciano Cecchinell, Olga Sedakova,
Bakhyt Kenjeev, Inna Lisnjanskaja und
Jurij Kublanovskij.
Neben der Radierung von Livio Ceschin sind
in der Mappe druckgrafische Arbeiten von
Ernes Baroni, Gianna Bentivenga, Patrizio
Di Sciuillo, Irina Kazeeva, Katia Margolis,
Juri Perevezencev, Ferdinando Piras und
Oleg Supereco enthalten.

82. Weiße Blumen /
Fiori bianchi, 2003



IMPRESSUM

Die vorliegende Monografie erscheint aus Anlass der Ausstellung »Livio Ceschin – Wege der Erinnerung«, die vom 27. November 2010 bis zum 13. Februar 2011 im Panorama Museum Bad Frankenhausen stattfindet.

Für vielfältige Unterstützung bei der Vorbereitung der Ausstellung und des Kataloges gilt der Dank der Organisatoren und des Herausgebers den Autoren und Übersetzern, vor allem aber dem Künstler, ohne dessen vertrauensvolle Mitwirkung das gesamte Projekt so nicht hätte Wirklichkeit werden können.

Ausstellungsorganisation

Gerd Lindner & Silke Krage, Bad Frankenhausen

Dr. Rosaria Fabrizio, Florenz

Katalogkonzept, Redaktion und Lektorat

Gerd Lindner, Bad Frankenhausen

Übersetzung

Marie-Louise Brüggemann, Kiel

Petra Kaiser, Berlin

Fotonachweis

Rolando Bacchetto (Rückumschlag, Seite 122, 126 und 136)

Archiv des Künstlers, Collalto di Susegana (alle übrigen)

Abbildung Umschlag (Ausschnitt)

Von oberhalb der Brücke, 2007

Radierung, Kaltnadel und Zuckeraussprengverfahren

Verzeichnis-Nummer 68

Abbildung Schmutztitel

Vegetation, 2002

Radierung, Kaltnadel und Grabstichel

Verzeichnis-Nummer 50

Abbildung Innentitel (Ausschnitt)

Am Piave, 2006

Radierung und Kaltnadel

Verzeichnis-Nummer 67

Porträtfoto Rückumschlag

Livio Ceschin, November 2008

Porträtfoto Seite 136

Im Atelier, Collalto, November 2008

Satz und Gestaltung

Christopher Kunz, Leipzig

Reproduktion, Druck und Verarbeitung

Förster & Borries GmbH & Co. KG, Zwickau

© Panorama Museum, Bad Frankenhausen 2010

Printed in Germany

ISBN 978-3-938049-18-1

Wenn ich durch die Wälder streife
oder auf abgelegenen Landstraßen
unterwegs bin, überkommt mich
bisweilen ein Gefühl der Verlorenheit.
Dann treibe ich rastlos umher und
versuche, die Ursache der Irritation zu
ergründen: Ohne Zweifel hat irgend-
etwas meine Sinne angesprochen
und damit eine unstillbare Neugier
entfacht, sodass sich die Gedanken
plötzlich überschlagen. Dann bleibe
ich stehen, hole Papier und Bleistift
hervor und zeichne ab, was diese
Gefühlsregung in mir ausgelöst hat.
Sorgfältig und in aller Ruhe bringe
ich diese Entdeckung zu Papier.
Später im Atelier versuche ich dann
herauszufinden, was mich derart in
Erstaunen versetzt hat, und dieses
Besondere wird zum Thema meiner
künstlerischen Arbeit.

Livio Ceschin

Livio Ceschin, geboren 1962 in einem kleinen Ort im Nordosten Italiens und tätig in Collalto di Susegana in der Provinz Treviso, ist Grafiker, seine Passion die heimische Landschaft.

Ausgebildet in Venedig und Urbino, doch als Grafikkünstler in der Hauptsache Autodidakt, gehört er zu den wichtigsten Meistern der Radierkunst der Gegenwart, dessen Werk, geschult an den Großen der Vergangenheit, entschieden in der Tradition der »Paysage intime« des 19. Jahrhunderts steht, ohne den Bezug zur eigenen Zeit aufzugeben. In der Erfahrung der Natur sieht er Sinnbilder des Lebens, sucht er Wege der Erinnerung, findet er den Menschen, sich selbst und die Welt.

Der Akribie und Intensität seiner oft jahrelangen Arbeit an einem einzigen Motiv verdankt sich ein beeindruckend schönes wie sinnstiftendes Werk, das trotz einer Vielzahl von Ausstellungen in ganz Europa, aber auch Asien und Amerika, noch zu entdecken ist. Der vorliegende Band gibt mit rund 100 Arbeiten einen repräsentativen Überblick über das bisherige Schaffen dieses Künstlers, dessen Werk ganz dem Spannungsfeld von nordischer Romantik und Realismus verpflichtet scheint.

LIVIO CESCHIN WEGE DER ERINNERUNG

