

Gattungsdiskurs und Bilderzählung: Bernardino Cavallinos Überblendung der Gattungen und das religiöse Sammlerbild in Neapel

Die Etablierung neuer Gattungen gegen Ende des Cinquecento führte zu einer deutlichen Erweiterung darstellungswürdiger Bildinhalte. Genreszenen, Landschaftsmalerei und das Stilleben feiern ihren Einzug und heben erstmals das Kleine und Niedere des Alltags in den Fokus.¹ Dies blieb nicht ohne Rückwirkung auf die Historienmalerei, deren Bestimmung einerseits geschärft, ihre Grenzen andererseits erweitert wurden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts rekurriert die Theorie der Historienmalerei noch auf Albertis Definition der *istoria*, die der Humanist in seinem Malereitraktat von 1435 als vornehmste Aufgabe der Malerei bestimmte, sie gleichwohl nur sehr allgemein umriss.² Darüber hinaus wurde auch in der Kunsttheorie die *Poetik* des Aristoteles diskutiert, der die Darstellung menschlicher Handlungen zur vornehmsten Aufgabe der Kunst erklärt hatte.³ Erst die Theologen der katholischen Reform, allen voran Gabriele Paleotti, versuchten, die bis dahin recht vage gebliebene

1 Zu den Gattungen siehe die vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin herausgegebene Reihe: Geschichte der klassischen Bildgattungen. GAEHTGENS/FLECKNER 2003 zur Historienmalerei und GAEHTGENS 2002 zur Genremalerei.

2 BÄTSCHMANN 2002, S. 31, hat darauf hingewiesen, dass die Bedeutung von *storia* oder *istoria* bei Alberti nicht auf eine narrative Erzählung eingeschränkt werden kann, vielmehr ist eine Verbindung von Komposition und Erfindung gemeint, die zu einem großen Gemälde zusammenwirken, das eine zusammenhängende Szene mit körperlich und seelisch bewegten Figuren darstellt. Dieses Gemälde wird aber als »ultimum et absolutum pictoris opus« bezeichnet; hierzu vgl. ALBERTI 2002.

3 Seit dem 16. Jahrhundert wurde um die Auslegung der *Poetik* des Aristoteles gerungen. Spuren davon finden sich auch in der Kunstliteratur. Dabei ging es grundsätzlich um die Bestimmung der Malerei im Wettbewerb mit der Dichtung als Darstellungsmedium menschlicher Handlungen und im Speziellen um die Fähigkeit der Maler, religiöse, historische oder mythologische Überlieferungen interpretieren zu können. Vgl. hierzu PREIMESBERGER 1999; ARISTOTELES 2008, S. 4; PERICOLO 2011, S. 15–119.

Vorstellung, insbesondere vom religiösen Historienbild, zu präzisieren, sahen sie doch darin das geeignetste Medium zur Verbreitung des wahren katholischen Glaubens.⁴ Mit diesem Versuch einer Konsolidierung bricht Caravaggios Malerei auf radikale Weise. Seine gattungsspezifischen Neuerungen, vor allem der Historienmalerei, erschöpfen sich indes nicht in den Verletzungen des Dekorums,⁵ sondern weisen überdies eine bewusste Überblendung von Gattungen sowie die Dislokation des Helden auf.⁶ Dass diese nicht ohne Kritik blieben, verwundert wenig. Neben den spektakulären Ablehnungen der Gemälde der ersten Version des *Heiligen Matthäus mit dem Engel* und des *Mariantodes*, wie auch des Vorwurfs, keine Historien malen zu können,⁷ wurde vor allem seinen Nachfolgern die Vernachlässigung der vielfigurigen Historie vorgeworfen. Noch bevor Giovan Pietro Bellori diese Kritik in seiner *Vita Caravaggios* äußerte,⁸ hatte bereits der Zeitgenosse Caravaggios, Giulio Mancini, dieses Manko beklagt, welches seiner Meinung nach darauf zurückzuführen sei, dass sich Caravaggios Nachfolger nur für ihr jeweiliges Modell interessierten. Ihre daran geübte Beobachtung der Natur (*«osservante del vero»*) sei für eine Figur sinnvoll, aber nicht für die Komposition einer Historie, da hierfür die Fähigkeit der *imaginatione* notwendig sei: *«[...] pendendo questo dall'immaginazione e non dall'osservanza della cosa [...]»*.⁹ Mancini spielt mit seiner expliziten Entgegensetzung von Naturbeobachtung (*«osservante del vero»*) und Imagination (*imaginatione*) offenbar auf die theoretische Unterscheidung zwischen dem einfachen Nachbilden (*ritrarre*) und der ungleich komplexeren Nachahmung (*imitare*) an, die Vincenzo Danti 1570 in Anlehnung an die Poetik des Aristoteles eingeführt hatte, indem er zwischen der Geschichtsschreibung und der Poesie unterschied. Während die Geschichtsschreibung das Besondere darstelle, sei die Poesie dieser höhergestellt, da sie das Allgemeine

4 Zu Paleotti vgl. FEY in: GAEHTGENS 2003, S. 116–123; DEEN SCHILDGEN 2011, S. 8–16; HALL 2011; LUKEHART 2013.

5 Zu den Dekorumsverletzungen siehe VON ROSEN 2009, S. 269–281; VON ROSEN 2011.

6 Vgl. hierzu PERICOLO 2011, S. 121–198, der zu Recht das Fehlen einer kunsthistorischen Gattungstheorie beklagt und sich daher intensiv mit den Quellen seit Leon Battista Albertis Malereitraktats von 1435 auseinandergesetzt hat. Siehe PERICOLO 2011, S. 15–120; vgl. auch FRIED 2010.

7 Hierzu vgl. VON ROSEN 2009, S. 269–281; VON ROSEN 2011, S. 40–46; GAGE 2014.

8 BELLORI 2018b, S. 56–59: »Aufgrund der Verfügbarkeit der Modelle und der Bequemlichkeit, einen Kopf nach der Natur auszuführen, vernachlässigten diese [die Maler] indessen die Bilderzählungen, die die Eigenheit der Maler sind, [...]« [Übersetzung Valeska von Rosen]. Vgl. hierzu auch VON ROSEN 2018, S. 100–101.

9 MANCINI 1956–1957, Bd. 1, S. 108–109: »Questa scola in questo modo d'operare è molto osservante del vero [...], fa bene per una figura sola, ma nella compositione dell'istoria ed esplicar affetto, pendendo questo dall'immaginazione e non dall'osservanza della cosa [...] non mi par che vi vagliono [...]«. Zu diesem Passus siehe PERICOLO 2011, S. 21–22, Anm. 23.

behandele.¹⁰ Für unseren Zusammenhang ist diese Differenzierung auch deswegen bezeichnend, weil er damit zwischen den Gattungen des Porträts, für dessen Vorgehen die genaue Nachbildung so wichtig ist, und der Historienmalerei eine konzeptionelle Grenze einführt und damit geradezu gegen eine Mischung von Gattungen argumentiert. Seine Kritik richtet sich daher gegen eine Auffassung des Historienbildes, das aufgrund der gewählten Methode der Nachahmung, nämlich des genauen Nachbildens der Natur, und damit durch die Betonung des Besonderen, der Gattung insofern nicht mehr gerecht wird, als es seine Aufgabe der Überhöhung der Erzählung ins Allgemeine durch idealisierte Protagonisten in einem entsprechend angemessenen Setting verfehlt. Nicht alle Sammler*innen haben sich indes von Mancinis Auffassung überzeugen lassen.

Diese Überlegungen aufgreifend steht im Folgenden die Frage nach den Nachfolgern Caravaggios in Neapel im Hinblick auf die Rezeption seiner Neuerungen auf dem Gebiet der Gattungen im Vordergrund meines Interesses.¹¹ Neapel bietet sich als Ort der Untersuchung aufgrund seiner künstlerischen Dynamik und Vielfalt wie auch seiner politischen Heterogenität besonders an. Neben dort heimischen Künstler*innen¹² war Neapel nicht zuletzt ein Ort, der mehr oder weniger temporalen Präsenzen von bolognesischen, deutschen, spanischen und römischen Künstler*innen.¹³ Zudem partizipierten die ansässigen Künstler*innen weitgehend an den künstlerischen Tendenzen im nahen Rom, das etwa eine Tagesreise entfernt war. Unbestritten ist die Bedeutung, die den beiden Aufenthalten Caravaggios in der von den spanischen Vizekönigen regierten süditalienischen Stadt in den Monaten Oktober 1606 bis Juli 1607 und von Oktober 1609 bis Juli 1610 zukommt, denn seine Kunst erfuhr so viel Aufmerksamkeit von Seiten der Maler, dass sie den bis dahin vorherrschenden spätmanieristischen Stil mit einem Schlag obsolet machte.¹⁴ Die Wirkung seines Aufenthalts in Neapel lässt sich daher am besten mit der epidemiologischen Metapher der Ansteckung, der *infezione*, die – wie Kim Young hervorgehoben hat – Vasari anstatt des Begriffs des Einflusses verwendete, beschreiben.¹⁵ Nur

10 Vgl. hierzu den Kommentar von Rudolf Preimesberger zu Vincenzo Dantis *Della differenza ch' io intendo che sia tra l'immitare e ritrarre*, in: PREIMESBERGER 1999, S. 273–287.

11 Zu den Nachfolgern Caravaggios siehe auch FRIED 2016, bes. S. 175–191; zu Neapel FORSTER/OY-MARRA/DAMM 2016.

12 Zu den bekanntesten zählen Giovanni Battista Carracciolo, Massimo Stanzione und Salvator Rosa.

13 So verbrachten Domenichino (von 1631–1641) und Giovanni Lanfranco (von 1643–1646) einige Jahre in der Hafenstadt; hier waren auch Matthias Stomer (1633–1641), Johann Heinrich Schönfeld (ca. 1636/37–ca. 1646/47), Jusepe de Ribera (ab 1616) und Artemisia Gentileschi ab 1630 (?) tätig.

14 EBERT-SCHIFFERER 2016 betont aber zu Recht, dass Caravaggio schon bevor er 1606 in der Stadt den Auftrag für das Altarbild der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* erhielt, bekannt gewesen sein musste.

15 Hierzu KIM 2014, S. 11–38; EBERT-SCHIFFERER 2016.

sechs Jahre später wurde zudem der aus Spanien stammende Maler Jusepe de Ribera, der selbst als Caravaggist gehandelt wurde, in der Hafenstadt ansässig und etablierte sich als Maler der Vizekönige, gefolgt von der Caravaggistin Artemisia Gentileschi.¹⁶ Dennoch wurde die künstlerische Situation nicht allein durch diese gut erforschten Künstler*innen bestimmt. 1630 berief die Deputazione del Tesoro den Lieblingsschüler Annibale Carraccis, Domenichino, für die Ausmalung der Tesoro Kapelle des Doms, dessen Stil sich diametral von der zu dieser Zeit bereits vorherrschenden caravagesken Manier absetzte.¹⁷ Überdies verkörperte er jene Konzeption der Historienmalerei, die von Bellori besonders geschätzt wurde.¹⁸ Aufgrund des heute weitverbreiteten Verständnisses von Annibale Carracci und Caravaggio als Antipoden neigt man in der Interpretation der neapolitanischen Situation gerne dazu, hier schroffe Gegensätze zwischen den Caravaggisten auf der einen und den Anhängern der Carracci-Schule auf der anderen Seite zu konstruieren. Dies gilt für Neapel nicht in gleicher Weise, denn sowohl Ribera als auch Massimo Stanzione hatten diesen beiden stilistischen Tendenzen gegenüber keine Berührungsängste, sondern setzten sich im Hinblick auf die Figurendarstellung, wenn auch ganz unterschiedlich, mit ihnen auseinander.¹⁹ Gleichwohl lässt sich bis in die 1640er-Jahre hinein eine Vorliebe für eine naturalistische Malerei konstatieren, die sich nicht zuletzt auch in der Etablierung der Stillebenmalerei in Neapel manifestiert.²⁰ Insofern scheint mir Neapel also eine interessante Fallstudie für die Frage nach den Prozessen und Zielen einer offensiv betriebenen interpikturalen Rekursivität zu sein, die sich freilich häufig als ein Amalgam verschiedener Tendenzen darstellt, das gleichwohl zu einer unverwechselbaren Bildsprache geführt hat.

Der Vielfalt künstlerischer Positionen und Persönlichkeiten standen unterschiedlichste Auftraggeber und eine wachsende Anzahl an Sammler*innen gegenüber.²¹ Neben dem Klerus, der im frühen Seicento gerade für die großen Kirchen fähige Freskantensuchte, waren die wechselnden spanischen Vizekönige in hohem Maße darauf bedacht, die besten Künstler*innen für ihre Bedürfnisse arbeiten zu lassen.

16 Zu Ribera als Caravaggist vgl. BELLORI 2018a, S. 67; zu Riberas Lebenslauf siehe LANGE 2003, S. 113–168; zu Artemisia Gentileschi in Neapel vgl. zuletzt SPINOSA 2016.

17 VON BERNSTORFF 2016.

18 VON BERNSTORFF 2022.

19 Zu Ribera vgl. FARINA 2016; zu Stanzione allgemein vgl. SCHÜTZE/WILLETTE 1992.

20 VAN GASTEL 2016.

21 Die wichtigsten Sammler Neapels waren Gaspar Roomer, Jan und Ferdinand Vandeneynnden sowie Kardinal Asciano Filomarino; hierzu siehe RUOTOLO 1982; MARSHALL 2004; LORIZZO 2006.

Dies konnten Ausstattungsstücke für ihre Familienkapellen und -kirchen in Spanien sein oder auch Ausstattungszyklen für den König in Madrid.²²

Für die folgende exemplarische Untersuchung fiel meine Wahl auf den neapolitanischen Maler der zweiten Generation nach Caravaggio, namentlich Bernardo Cavallino (1616–1656?),²³ der zu den originellsten Malern seiner Generation zählt. Von Cavallinos Werdegang ist kaum mehr als seine Ausbildung bei Massimo Stanzione bekannt, doch hat die Forschung betont, dass sich sein Stil durch mannigfaltige Rekurse auszeichnet, die neben dem phasenweise dominanten riberesken Tenebrismus auch flämische und französische Vorbilder aufgreifen, die vom Maler jeweils in ein ganz eigenes Idiom überführt und mit ihm amalgamiert werden.²⁴ Es handelt sich um einen Maler, der Caravaggio nicht mehr selbst kennenlernen konnte und der auch nicht als Caravaggist gelten kann. Dennoch knüpft er, wie zu zeigen sein wird, an die von diesem angestoßenen Neuerungen an, die er auf eine ganz eigene Weise einsetzt. Aus diesem Grund habe ich auch Gemälde ausgewählt, die in den 1630er- und 1640er-Jahren entstanden sind. In dieser Zeit sind die Rekurse auf Ribera und über diesen auf Caravaggio noch deutlich auszumachen. Für den Gattungsdiskurs ist es wichtig festzuhalten, dass Cavallino nur wenige großformatige Aufträge erhielt und sich in der Folge auf kleine Formate und damit auf das Sammlerbild spezialisierte. Ob diese Entscheidung an der großen Konkurrenz in Neapel lag oder aber an ihm selbst, konnte aufgrund der dürftigen Quellenlage bislang noch nicht geklärt werden.²⁵ Im Kontext der Fragestellung dieses Aufsatzes ist dies von besonderem Interesse, denn Cavallino nutzte die kleinen Formate zur Darstellung von Historien, die sich nach den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten seiner Sammler*innen gerichtet zu haben scheinen.²⁶ Wie wichtig diese Bildgattung auch für die Durchsetzung von

22 Vgl. zum Beispiel die auf die Repräsentationsbedürfnisse in Spanien ausgerichtete Patronage des Vizekönigs Conte di Monterrey, ZIMMERMANN 2009.

23 Zu Cavallino siehe PERCY 1984.

24 Ebd., S. 6–16.

25 Zu den bekannten Quellen siehe PERCY 1984, S. 5. Inwiefern dem Maler mit seiner Spezialisierung noch zu Lebzeiten Erfolg beschieden war, kann immer noch nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Ann Percy hat die romantische Sicht seines Biographen Bernardo De Dominici, demzufolge er zu Lebzeiten keinen Erfolg hatte und in einem Armengrab bestattet worden sein soll, überzeugend dekonstruiert. Allerdings lassen sich immer noch nur sehr wenige Gemälde in den großen zeitgenössischen Sammlungen Neapels nachweisen. Wie es scheint, gab es darüber hinaus weitere, weniger betuchte Sammler*innen, die Cavallinos Gemälde schätzten; zur ökonomischen Stellung des Malers vgl. zuletzt MARSHALL 2004. Die Chronologie seines Werkes beruht weitgehend auf Stilvergleichen. Sie kann nur durch wenige Dokumente abgesichert werden. Es lässt sich aber zeigen, dass Cavallino seine anfängliche Faszination für den Tenebrismus Riberas in seiner späteren Zeit zugunsten einer farbenfrohen Palette wieder aufgeben wird.

26 Siehe hierzu MARSHALL 2004, S. 43.

Caravaggios Neuerungen war, hat Valeska von Rosen für die römischen Sammlungen zeigen können.²⁷ Cavallinos kleine Formate sind für den Gattungsdiskurs insofern ungewöhnlich, als die Historienmalerei, ihrer ethischen Bedeutung gemäß, in der Regel große Formate beansprucht. Seine Historiengemälde nähern sich im Format bereits denjenigen an, die für Porträts, Genreszenen, Landschaften und Stilleben üblich waren, und werden auch als Kabinettbilder bezeichnet.²⁸ Cavallino ließ sich augenscheinlich nicht davon abhalten, auch auf kleinen Leinwänden und Kupferplatten Historien darzustellen, für die es offenbar einen Markt gab.²⁹ Auch andere Künstler*innen seiner Generation setzten mit unterschiedlichen Spezialisierungen auf kleine Formate. Zu nennen ist hier neben Aniello Falcone, der für seine Schlachtendarstellungen berühmt wurde, Salvator Rosa und seine frühen Landschaftsdarstellungen mit kleinformatigen Figuren.³⁰ Jenseits funktioneller Zusammenhänge bedeutete die Wahl kleiner Formate auch eine größere Freiheit und im Fall Cavallinos eine gewisse Unabhängigkeit von den Erwartungen an das Historienbild, wie sie zumindest von Seiten der Kunsttheorie gefordert wurden. In diesem Zusammenhang ist sicher auch seine Entscheidung zu sehen, die folgenden Gemälde, denen ich eine genauere Analyse widmen möchte, in ein dezidiert einfaches Setting zu versetzen, das eher an ein Genre, als an eine religiöse Historie denken lässt.

Neben dem Versuch, den Marktwert des Künstlers zu Lebzeiten zu bestimmen, hat sich die Forschung über den Maler bislang bemüht, das Amalgam verschiedener stilistischer Tendenzen der Zeit zu analysieren, in der Hoffnung, Einflüsse rekonstruieren zu können. Es ist unbestritten, dass im Werk unterschiedliche stilistische Tendenzen deutlich werden. Im Folgenden geht es mir aber um seinen Umgang mit der Historie und den sich in seinen Gemälden offenbarenden Gattungsdiskurs. Wenn ich hierbei Details mit Caravaggio vergleiche, dann nicht, um seinen Stil auf den älteren Maler zurückzuführen, sondern um seine Auseinandersetzung mit spezifischen Neuerungen, die Caravaggio in die Malerei einführte, zu markieren, mit denen sich bereits seine Lehrer Stanzione und Ribera auf unterschiedliche Weise auseinandergesetzt hatten.³¹ Cavallinos Umgang mit dem Gattungsdiskurs lässt sich gut aus der

27 Siehe hierzu VON ROSEN 2011.

28 Eine ausgesprochene Hierarchie der Gattungen wurde in den Kunstakademien erst seit dem späten 17. Jahrhundert kodifiziert. Vgl. hierzu GAEHTGENS 2003, S. 26. Für die Definition der Historienmalerei von Giovan Pietro Bellori vgl. auch FEY 1996 und VON BERNSTORFF 2022.

29 Für das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert ist der Erfolg des Malers recht gut dokumentiert. Ob dies bereits zu Lebzeiten der Fall war, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. PERCY 1984, S. 22–24, vermutet dies zumindest. MARSHALL 2004 ist es gelungen auch kleinadlige Sammler nachzuweisen.

30 Zu Falcone vgl. MARSHALL 2016, S. 69–86; zu Rosas Anfängen in Neapel FARINA 2015.

31 Zu seinen vielen Vorbildern vgl. PERCY 1984, S. 6–14.

Perspektive Mancinis beurteilen, der – wie gezeigt – den Nachfolgern Caravaggios vorgeworfen hatte, das Besondere und nicht das Allgemeine dargestellt zu haben. Während die Historienmalerei bekanntlich auf das Allgemeine zielt, ist Cavallino zugleich am Besonderen interessiert. Daran lässt sich meiner Ansicht nach eine Überblendung ausgewählter religiöser Historien mit der Genremalerei festmachen, welche die kleinen, dem Moment geschuldeten Erzählungen in den Blick nimmt. Überdies lässt sich zeigen, dass der Maler sich selbstbewusst die Gattung zu eigen machte. Meine Analyse ist daher in drei Punkte gegliedert. Zunächst geht es mir um die Selbstbezüglichkeit des Malers, sodann um Beispiele der Überblendung der religiösen Historie mit der Genremalerei, und schließlich möchte ich an einem Beispiel zeigen, wie sehr sich sein anekdotisches Interesse sogar auf das Heiligenbild beziehen konnte.

1. Der Maler ist im Bild. Cavallino als Zeuge und Erzähler

Der weitgehend im Dunklen liegenden historischen Figur des Malers zum Trotz, sind zwei Selbstporträts erhalten, mit denen Cavallino sich selbstbewusst in Szene setzt.

Um die Mitte der 1630er-Jahre wird das großformatige Gemälde *Das Martyrium des heiligen Bartolomäus* datiert, mit dem sich der Maler einen Namen machen wollte.³² Es steht deutlich im Dialog mit den Gemälden Riberas des gleichen Sujets, wobei Cavallino auf dessen drastische Darstellung der Bartholomäusmarter verzichtet und der Szene stattdessen Ruhe und Distanz verleiht (Abb. 1).³³ Auf diesem Gemälde hat sich der Maler am linken Bildrand ohne nennenswerte Gefühlsregungen unter die Anwesenden gemischt und blickt die Betrachter*innen aus dem Bild, sozusagen über die Schulter des Heiligen an. Damit greift er die Tradition des Kryptoporträts von Künstler*innen auf, das sich zumeist durch jene Köpfe auszeichnet, die den Blick aus dem Bild auf die Betrachter*innen richten. Caravaggio hat diese Tradition bekanntlich insofern radikalisiert, als er sich in der *Matthäusmarter* der Contarellikapelle unter die betroffenen Assistenzfiguren mischt und wie diese vom grausamen Ereignis im Zentrum des Bildes zu fliehen versucht, nicht ohne dabei mit seinem entsetzten Blick den Mord am Heiligen zu kommentieren.³⁴ Anders als dieser, porträtiert sich Cavallino indes in der Rolle des stummen Zeugens, womit er nicht zuletzt die

32 Hierzu vgl. MARSHALL 2004.

33 Zu Riberas Gemälden der Bartholomäusmarter siehe zuletzt BRAY 2018.

34 Vgl. hierzu Caravaggios *Matthäusmarter* in der Contarelli Kapelle in San Luigi de' Francesi in Rom. Hierzu siehe PREIMESBERGER 1998.



1. Bernardo Cavallino,
*Das Martyrium des heiligen
Bartholomäus*, Öl auf Leinwand,
205 x 158 cm, Neapel, Museo e
Real Bosco di Capodimonte.

historische Zuverlässigkeit der Darstellung durch seine eigene Person zu bewahrheiten sucht. Zeugenschaft war gerade im religiösen Bereich eine wichtige Konstante der Beglaubigung, die in der Regel aber der Schrift oder auch den Priestern selbst zukam.³⁵ Zudem setzt Cavallino hier seine Autorschaft unmissverständlich in Szene, sodass das Selbstporträt auch stellvertretend für seine Signatur verstanden werden kann.

Demgegenüber hat das späte Selbstporträt Cavallinos auf dem Gemälde *Mucius Scaevola vor Porsenna* (Abb. 2) eine konzeptionelle Ebene in Bezug auf die Bilderzählung.³⁶ Auf den ersten Blick scheint der Maler hier sein ganzfiguriges Selbstporträt zu wiederholen. Abgesehen von deutlichen Veränderungen seiner physischen

35 Zur Zeugenschaft siehe BEHRMANN 2014.

36 Das Gemälde gehört seiner späten Schaffensphase an und wird auf ca. 1650 datiert. WALSH 1984; PERCY 1984, S. 24 haben auf die Pendants dieses Gemäldes verwiesen: hierzu gehören Cavallinos *Die Beschwörung von Samuels Schatten durch Saul*, Paul Getty Museum, Los Angeles, sowie Andrea Vaccaros *Die Predigt Jonahs in Niniveeh*, die alle eine Warnung an Könige beinhalten.



2. Bernardo Cavallino, *Mucius Scaevola vor Porsenna*, Öl auf Kupfer, 21,2 x 69,2 cm,
The Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Gestalt, die seinem tatsächlichen Alter – dem eines Mannes Ende dreißig – gemäß sind, nimmt es scheinbar den gleichen Platz am linken Bildrand ein, doch erscheint es weitaus größer und prominenter auf dem nunmehr kleinformatigen Gemälde als dasjenige auf der Bartholomäusmarter. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass der Maler sich nunmehr vor der Szene platziert hat. In den kräftigen Farben seines Inkarnats und seiner Kleidung sticht seine Figur zudem deutlich heraus. Nur dem gleich großen Helden Mucius Scaevola in der Mitte des Geschehens wird eine ähnliche Aufmerksamkeit zuteil, doch sind es sein helles Inkarnat und sein nur nuanciert abgesetzter Brustpanzer, die die Blicke auf sich ziehen. Alle anderen Figuren, selbst König Porsenna, sind ungewöhnlich verschattet dargestellt. Indem der Maler nun seiner eigenen Figur so viel Raum und Bedeutung verleiht, bezweckt er mehr als nur die Bezeugung seiner Autorschaft. Vielmehr übernimmt der Maler hier offensichtlich die Rolle des Erzählers, der in einer deutlichen Distanz zu dem u. a. von Livius (2,12,1–2,13,5) geschilderten Geschehen steht und nun die Komplizenschaft seiner Betrachter*innen sucht. Schon Alberti hatte in seinem Malereitratat von 1435 eine Figur gefordert, die die Betrachter*innen in die Darstellung einführen solle, welche

als Erzähler gedeutet werden kann.³⁷ In Cavallinos Gemälde gleicht der Maler einem Regisseur, der die vor ihm wie auf einer Theaterbühne auftretenden *dramatis personae* effektiv platziert hat.³⁸ Hier geht es weniger um die Einführung in das Geschehen als vielmehr um die Person des Erzählers, der sich für die Darstellung oder – um im Vergleich mit dem Theater zu bleiben, für die Wiederaufführung der bekannten Historie verantwortlich zeichnet.

2. Historienbild und Genre

Anhand eines kleinformatigen Historienbildes von Cavallino aus Kassel lässt sich zeigen, wie der Maler durch rekursive Amalgamierungen von Bilderfindungen Caravaggios die religiöse Historie der Heilung des blinden Vaters durch seinen Sohn Tobias als Hybrid von Historienbild und Genre gestaltet (Abb. 3).

Das Gemälde mit dem Titel *Tobias heilt seinen blinden Vater* zeigt einen Ausschnitt aus der im apokryphen Buch Tobit erzählten Geschichte, der zufolge der blinde Tobit seinen Sohn Tobias nach Medien schickt. Auf seiner Rückkehr fängt dieser in Begleitung des Erzengels Raphael einen Fisch, mit dessen Galle er die Augen des Vaters bestreichen soll, um diesen von seiner Blindheit zu heilen. Cavallino thematisiert auf seinem nur 70 x 77,2 cm großen Gemälde den Moment direkt vor der Heilung des blinden Tobit, kurz bevor der gerade zurückgekehrte Tobias auf Anweisung des Erzengels die Fischgalle seinem Vater auf die Augen streichen wird.³⁹ Dabei konzentriert er die gesamte Handlung auf die drei Protagonisten: Tobit, Tobias und den Erzengel Raphael. Die Wanderstöcke und der bellende Hund auf dem Boden, wie auch der ausschwingende Rock des Engels verweisen auf die gerade zurückgekehrten Reisenden. Sie verleihen dem Geschehen besondere Eile und Dringlichkeit und betonen dessen Zeitlichkeit. Die auf diese Weise inszenierte Brisanz des Vorgangs lässt alles Andere in den Hintergrund treten. Der Ort des Geschehens ist kaum auszumachen, spärlich möbliert und fast ganz ins Dunkel getaucht. So auch die einfach gekleideten Familienangehörigen, zu denen die beiden Frauen hinter Tobit zählen, die die Begebenheit mit Anspannung verfolgen. Obgleich die Köpfe und Gesichter von Vater und Sohn schlaglichtartig beleuchtet werden, um ihre Hoffnung und Konzentration zu zeigen, ist es der Engel, der mit seiner schönen Gestalt, der ausgesuchten Kleidung,

37 PERICOLO 2011, S. 98–99.

38 Zum zeitgenössischen Theater in Neapel und Cavallinos enger Verbindung dazu siehe PERCY 1984, S. 20–21.

39 Cavallinos Gemälde wird um 1640 datiert, siehe HEALY 2016.



3. Bernardo Cavallino, *Tobias heilt seinen blinden Vater*, Öl auf Leinwand, 70 x 77,2 cm
Museumslandschaft Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

den eleganten blauen Schnürschuhen und dem grünen, seidig schimmernden Mantel farbige Akzente und einen deutlichen Kontrapunkt setzt. Durch sein hell erleuchtetes, weißes Inkarnat verleiht er dem Raum einen besonderen Glanz. Obgleich der Engel selbstredend ein unverzichtbarer Bestandteil der Historie ist, war seine beherrschende Darstellung nicht selbstverständlich. In Andrea Vaccaros gleichnamigem Gemälde steht der Himmelsbote am Rande der Episode und blickt unbemerkt wohlgefällig darauf (Abb. 4).⁴⁰ Cavallino hingegen inszeniert ihn als außerirdische, in die Dunkelheit des irdischen Lebens einbrechende Präsenz des Göttlichen. Hier nimmt

40 Andrea Vaccaros *Tobias heilt seinen blinden Vater* entstand ebenfalls um 1640.



4. Andrea Vaccaro, *Tobias heilt seinen blinden Vater*, Öl auf Leinwand, 200,5 x 264 cm, Museu Nacional d'Art Catalunya, Barcelona.

der Maler ein in Caravaggios Malerei wiederkehrendes Motiv auf, das auch in seinen *Sieben Werken der Barmherzigkeit* zugegen ist, das der Maler 1606 für den Pio Monte della Misericordia in Neapel schuf.⁴¹ Näher als dieses Beispiel ist für Cavallinos Darstellung indes die erste Version von Caravaggios *Heiligem Matthäus*, auf dem der Engel dem Apostel die Hand führt (Abb. 5).⁴² Während dieses einträchtige Miteinander des Apostels und des Engels allerdings für den Kirchenraum bestimmt war, geht Cavallino noch ein gutes Stück weiter und zeigt Raphael als agierende Lichtgestalt im einfachen Haus der Familie des Tobit. Obschon auch dieses Gemälde religiös motiviert ist, aber als Sammlerbild keine religiöse Funktion mehr besitzt, lässt sich

41 Caravaggio, *Die sieben Werke der Barmherzigkeit*, Neapel, Pio Monte della Misericordia, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, 1606 (vgl. S. 258, Abb. 5 in diesem Band, Beitrag Valeska von Rosen).

42 Caravaggio, *Matthäus mit dem Engel*, ehemals Kaiser Friedrich Museum Berlin, Kriegsverlust, vgl. hierzu VON ROSEN 2009, S. 270–281.



5. Caravaggio,
Matthäus mit dem Engel,
Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm,
ehemals Kaiser Friedrich
Museum Berlin, Kriegsverlust.

der von Cavallino hier inszenierte Gegensatz nicht zuletzt als Hybrid von religiöser Historie und Genre verstehen, umso mehr als dieser eben nicht in der Kirche am Ort der Verhandlung mit dem Überirdischen gezeigt wird, sondern in einem profanen Sammlungsraum. Gerade im Vergleich mit Vaccaros großformatigem Gemälde, das die Geschichte in einem Palast mit entsprechend gekleidetem Figurenpersonal verortet, wird deutlich, dass Cavallino die Historie aus dieser exklusiven Welt, die im Wertesystem der Zeit als einzig angemessene erscheint, in jene niederer Stände holt. Auch hier rekurriert der Maler letztlich auf eine Bildstrategie Caravaggios, doch wird gerade an den Details der Darstellung deutlich, wie sehr der neapolitanische Maler darüber hinaus geht und an einer genauen Beobachtung des ganzen Ambientes interessiert ist: Trotz des schlecht beleuchteten Raums wird seine schlichte Beschaffenheit deutlich. Auch lässt sich der einfache, aber schwere Wollstoff des Mantels von Tobit erkennen, wie auch der hölzerne Schemel, auf dem er sitzt. Dass ausgerechnet sein zerbeulter und abgetragener Schuh in allen Details vom Licht des Engels angeleuchtet wird und zum Vergleich mit dem neben ihm dargestellten wohlgeformten und in elegante Sandalen geschnürten rechten Fuß des Engels zu sehen ist, verdichtet noch einmal den das Gemälde bestimmenden Gegensatz von himmlischer Transzendenz und irdischer Immanenz, die der Maler hier geradezu in ironischer Weise gegen-



6. Bernardo Cavallino,
Der Traum Josephs,
Öl auf Leinwand, 102 x 75 cm,
Warschau, Nationalmuseum.

einandersetzt.⁴³ Gerade diese feine Beobachtung des Malers und die darauf zurückzuführende Charakterisierung der Protagonisten über ihre Kleidung, wie auch die Übersetzung der Handlung in ein einfaches Ambiente, rückt dieses religiöse Sammlerbild deutlich in die Nähe von Genrebildern, auch wenn die Darstellung des Engels in dieser Gattung nichts zu suchen hat. Anders als das mit seinen 200,5 x 264 cm große Gemälde Andrea Vaccaros, das Teil eines repräsentativen Zyklus von zwölf Gemälden war, der die Geschichte Tobits in vielen Einzelheiten erzählte,⁴⁴ bedient Cavallino offenbar gerade den Geschmack jener Sammler*innen, die auch Gefallen an niederländischen Genrebildern fanden.

Nicht nur in der Heilung des blinden Vaters von Tobias integrierte Cavallino Engel in seine Historien. Auch im *Traum Josephs* aus Warschau spielt ein Engel eine

43 Zum Konzept der Ironie in der Malerei Caravaggios siehe VON ROSEN 2009, S. 269–296.

44 Der Zyklus umfasste ursprünglich zwölf Gemälde. Nur sechs davon sind bekannt. Sie befinden sich alle im Museu Nacional d'Art Catalunya in Barcelona.

wichtige Rolle in der Bilderzählung (Abb. 6), wo er einen Kontrapunkt zur Idylle der in den Schlaf versunkenen Heiligen Familie darstellt, die einer Genreszene würdig ist.⁴⁵ Das Gemälde zeigt eine einfache Kammer, deren Mobiliar nur aus einem Tisch und einem Bett besteht, das notdürftig von einem Baldachin überspannt wird. Während Maria und das Kind die Bettstatt ganz für sich beanspruchen, ist Joseph sitzend mit übergeschlagenen Beinen eingeschlafen. Er hat sich mit dem derben Tischtuch behelfsmäßig zugedeckt und seinen Kopf auf den Tisch gelegt. Maria scheint beim Betrachten ihres Kindes vom Schlaf überwältigt worden zu sein, noch immer stützt sie sich auf ihren linken Arm. Dagegen hat sich der kleine Jesus ganz dem Schlaf hingeeben. Bedeckt mit dem blauen Mantel seiner Mutter schauen gleichwohl seine Beine und Füße hervor, die über den Rand des Lagers hinausreichen und ganz entspannt zur Seite gefallen sind. In diese Idylle bricht nun der Engel ein. Wieder betont Cavallino dessen körperliche Präsenz, obgleich das himmlische Wesen der Geschichte gemäß Joseph lediglich im Traum erscheint. Damit greift er erneut auf Caravaggios Erfindung zurück und gestaltet den Engel auch hier in deutlichem Kontrast zur Heiligen Familie, diesmal allerdings durch seine eindrückliche Bewegung, die im Gegensatz zur schlafenden Heiligen Familie und insbesondere zu Joseph steht, dessen Schatten der Engel gleichwohl teilt. Nur Mutter und Kind werden vom Licht, das mit dem Engel in die Kammer fällt, angestrahlt. Marias rotes Gewand zieht dabei die Blicke auf sich.⁴⁶ Das eigentliche Thema des Bildes ist der Gegensatz von Ruhe und Aktion. Letztere wird in Haltung und Gestus des Engels verkörpert, aber zugleich vollständig in die Zukunft verlegt und damit der Imagination der Betrachter*innen anheimgestellt. Statt dieser zukünftigen Handlung mehr Aufmerksamkeit zu schenken, lenkt der Maler den genrehaften Blick auf die kleinen Ereignisse während des Schlafes der Protagonisten: auf die gedrehte Haltung Josephs, das von der Matratze heruntergerutschte Beinchen des Kindes und die aufgestützte, prekäre Haltung der Maria, die in jedem Moment zusammensinken droht. Die Betrachter*innen sind von diesen kleinen Regungen so stark angezogen, dass die vom Engel verkörperte Eile zum Aufbruch tatsächlich als Störung wahrgenommen wird und der Ernst seiner Intervention im Sinne der Heilsgeschichte in den Hintergrund tritt. Man könnte auch sagen, dass es zwei Ebenen der Erzählung in diesem Gemälde gibt: eine Rahmehandlung, die einen bestimmten Moment der Heilsgeschichte vor Augen führt, in die

45 Zum Gemälde vgl. BENESC 1988, S. 49

46 Die Erscheinung des Engels bezieht sich hier auf Matthäus 2, 13:

»Da sie aber hinweggezogen waren, siehe, da erschien der Engel des Herrn Jopseph im Traum und sprach: ›Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und flieh nach Ägyptenland und bleib allda, bis ich's dir sage; denn Herodes geht damit um, dass er das Kindlein suche, es umzubringen.«

eine weitere Ebene eingeschrieben ist, die vom Setting und der Haltung der einzelnen Figuren erzählt wird. Mit den Begriffen Gérard Genettes ließe sich hier von einer extra- und intradiegetischen Ebene sprechen.⁴⁷

3. Anekdotische Erzählungen und das Heiligenbild

Während Cavallino im Warschauer Gemälde Dekorumsverletzungen zugunsten der Schilderung einer Familienidylle in Genremanier vermeidet, lässt sich an dem Gemälde der *Unbefleckten Empfängnis* in der Brera in Mailand zeigen, dass der Maler hier genrehaft anekdotischen Details so viel Raum geschaffen hat, dass das würdige Sujet der Mutter Gottes selbst eine anekdotische Wendung erfährt (Abb. 7).⁴⁸ Die Figur der Jungfrau Maria nimmt in diesem Heiligenbild nahezu die gesamte Höhe ein. In ihrem für die Ikonographie der Unbefleckten Empfängnis typischen weißen Gewand mit blauem Mantel, steht sie auf Wolken mit gefalteten Händen und blickt auf drei Engel nieder, die sich darum balgen, ihr Blumen zu überreichen. Der kleine Engel am rechten Bildrand ist als Sieger daraus hervorgegangen, denn er hat sich auf seine Füßchen gestellt und streckt der Heiligen Lilien und Rosen entgegen, derweilen ein weiteres Engelchen vor ihr langgestreckt zu ihren Füßen mit einem Palmzweig liegt. Sein Kopf dient dem linken Fuß Mariens zur Stütze. Zu ihrer Rechten streckt sich ein dritter kleiner Balg mit einem Olivenzweig in der Hand. In seinem Blick wird eine Verstimmung erkennbar, die sich offensichtlich auf seinen Bruder bezieht, der sich mit seinen schönen Blumen vorwiegend in Szene gesetzt hat. Sicher, die Lilien und Rosen gehören zur Ikonographie der Unbefleckten Empfängnis, die gerade in Neapel und in Spanien zu den wichtigsten Glaubenssätzen zählte.⁴⁹ Cavallino ist auf diesem Sammlerbild jedoch weniger auf die Zurschaustellung der Schönheit und Reinheit der Maria bedacht. Vielmehr hat er seine Konzentration auf die Putten gerichtet, die in diesem Gemälde vom bloßen Träger von Attributen zu eigenständigen Handelnden werden und auf diese Weise auch die Aufmerksamkeit der Jungfrau Maria auf sich

47 Hierzu GENETTE 2007.

48 Bernardo Cavallino malte die *Unbefleckte Empfängnis* 1647. Es existieren mehrere Gemälde dieses Sujets, allerdings jeweils in anderer Pose.

49 Die Unbefleckte Empfängnis ist seit 1854 ein Dogma der römisch-katholischen Kirche. Es besagt, dass Maria aufgrund ihrer vorbestimmten Rolle im Heilsplan vom Makel der Erbsünde frei ist. Die Ikonographie entwickelte sich im Laufe der Zeit. Seit der Gegenreformation gehörte sie zum festen Bestandteil religiöser Bildpropaganda. Da zu ihren wichtigsten Verfechtern Spanier zählten, war ihre Darstellung hier besonders beliebt. Vgl. beispielsweise Jusepe de Ribera's Gemälde der *Unbefleckten Empfängnis* in der Sammlung des Grafen Harrach, Schloss Rohrau, das wie andere seiner Gemälde des gleichen Themas für spanische Auftraggeber bestimmt war. Hierzu vgl. HOFMANN 2016.



7. Bernardo Cavallino,
Die Unbefleckte Empfängnis,
1647, Öl auf Leinwand,
165 x 115 cm, Mailand, Brera.

ziehen, die verwundert auf sie herabblickt. Ohne dabei das Dekor um zu verletzen hat der Maler aus dem Parerga dieses äußert konventionellen Sujets eine kleine Erzählung gemacht. Indem er die Verkörperung der Engel beim Wort nimmt und sie kindgerecht porträtiert, bewegt er nicht allein die Betrachter*innen zum Schmunzeln, sondern entlockt sogar der Jungfrau Maria selbst einen neugierigen Blick. Cavallino erweist sich in diesen Historienbildern also als ein am Detail interessierter Maler, deren erzählerisches Potential er erkannt hat und zu kleinen Nebenerzählungen nutzt. Diese entfalten eine Präsenz, die sogar die Rahmenhandlung affiziert. Im Fall der *Unbefleckten Empfängnis* gewinnt Cavallino der Verkörperung eines theologischen Glaubenssatzes mithin anekdotische Züge ab. Sein Interesse am Detail und den kleinen Ereignissen entspricht zudem dem Format der Bilder, die große Gesten weniger überzeugend transportieren würden. Überhaupt lässt sich ein deutliches

Anliegen des Malers an einer Vermenschlichung der religiösen Historie feststellen, die er durch die genrehaften Details seiner Gemälde betont. Hierfür rekurriert er auf Bilderfindungen Caravaggios, namentlich auf die Verkörperung himmlischer Wesen, wie vor allem der Engel, deren körperliche Präsenz in den Gemälden Caravaggios tatsächlich einer Inkarnation, einer Fleischwerdung gleichkommt.⁵⁰ Anders als Caravaggios Strategie der Verunsicherung seiner Betrachter*innen legt Cavallino es darauf an, seinen Sammler*innen die Möglichkeit der Identifikation mit den Protagonisten der religiösen Historie zu geben, die über die Vermittlung strenger Glaubensinhalte hinausgeht. Cavallinos Gemälde fungieren darüber hinaus gleichsam als Resonanzräume berühmter Bildfindungen Caravaggios, die, gefiltert durch die Auseinandersetzungen Stanziones und Riberas mit diesem epochalen Maler, hier allerdings mehr der Versicherung als der erneuten Vertiefung dienen. Das Neue dieser Gemälde liegt offensichtlich nicht in der Überbietung vergangener Errungenschaften, als vielmehr in der Überblendung von Historien- und Genremalerei, die nicht zuletzt eine sozial differente Käuferschicht ansprechen sollte. Mit seinem Blick für das Detail gleicht er jenen Malern, die mehr das Besondere einer Situation als das Allgemeine der Botschaft zur Darstellung bringen wollten.

Literaturverzeichnis

- ALBERTI 2002: Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg., eingel., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- ARISTOTELES 2008: Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung; 5), Berlin 2008.
- BÄTSCHMANN 2002: Oskar Bätschmann, Einleitung, in: Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg., eingel., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 1–60.
- BEHRMANN 2014: Carolin Behrmann, Vor Augen stellen: Zeugenschaft und Imitation, in: *Autopsia: Blut- und Augenzeugen*, hg. von Carolin Behrmann und Elisabeth Priedl, Paderborn/München 2014, S. 9–19.
- BELLORI 2018A: Giovan Pietro Bellori, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto / Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten*, neu übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow, hg., eingel.,

50 Zum Konzept der *incarnazione* im Zusammenhang mit Caravaggio vgl. VON ROSEN 2018, S. 105–107.

- kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra (Giovan Pietro Bellori, Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.; 1), Göttingen 2018.
- BELLORI 2018B: Giovan Pietro Bellori, Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio/ Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio, übersetzt, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen (Giovan Pietro Bellori, Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.; 5), Göttingen 2018.
- BENESC 1988: Hanna Benesc, Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau: Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig vom 24. November 1988 – 29. Januar 1989, Braunschweig 1988.
- BERNSTORFF 2016: Marieke von Bernstorff, »...Die Hölle sind die anderen.« Domenichinos Aufenthalt in Neapel und die Ausstattung der Cappella del Tesoro, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u.a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden), Wiesbaden 2016, S. 111–127.
- BERNSTORFF 2022: Marieke von Bernstorff, Bellois Domenichino – tragischer Held im Wettstreit, in: Vita di Domenico Zampieri, il Domenichino/Das Leben des Domenico Zampieri, gen. Domenichino, übersetzt, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Marieke von Bernstorff (Giovan Pietro Bellori, Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten it./dt.; 8), Göttingen 2, S. 319–398.
- BRAY 2018: Xavier Bray, Religious Violence: Saint Bartholomew, in: Ribera. Art of Violence, hg. von Edward Payne und Xavier Bray (Ausstellungskatalog London), Lewes 2018.
- DEEN SCHILDGEN 2011: Brenda Deen Schildgen, Cardinal Paleotti and the *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Sacred Possessions. Collecting Italian Religious Art 1500–1900, hg. von Gail Feigenbaum und Sybille Ebert-Schifferer, Los Angeles 2011, S. 8–16.
- EBERT-SCHIFFERER 2016: Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggio in Neapel. Kurze Zeit, große Wirkung, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u.a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden), Wiesbaden 2016, S. 49–66.
- FARINA 2015: Viviana Farina (Hg.), Il giovane Salvator Rosa. Gli inizi di un grande maestro del '600 europeo, con una selezione ragionata dei disegni, hg. von Viviana Farina, Monghidoro (BO) 2015.
- FARINA 2016: Viviana Farina, Les Carracci et Naples: échos et assonances chez Ribera, Falcone et Rosa, in: Les Carracci, l'autre voie de la modernité, hg. von Institut national d'histoire de l'art, Paris 2016, S. 38–49.

- FEY 1996: Felice Fey, Giovan Pietro Bellori, Das Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten (1672), in: Historienmalerei, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1), Berlin 1996, S. 166–173.
- FORSTER/OY-MARRA/DAMM 2016: Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra und Heiko Damm, Caravaggios Erben. Barock in Neapel (Ausstellungskatalog Wiesbaden), München 2016.
- FRIED 2010: Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton 2010.
- FRIED 2016: Michael Fried, *After Caravaggio*, New Haven/London 2016.
- GAEHTGENS/FLECKNER 2003: Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1)*, Darmstadt 2003.
- GAEHTGENS 2002: Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 4)*, Berlin 2002.
- GAGE 2014: Frances Gage, *Caravaggio's Death of the Virgin*, Giulio Mancini, and the Madonna Blasphemed, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio Reflections and Refractions*, hg. von Lorenzo Pericolo, Farnham u.a. 2014, S. 83–104.
- GENETTE 2007: Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris 2007.
- HALL 2011: Marcia B. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven 2011.
- HEALY 2016: Fiona Healy, Bernardo Cavallino, Der junge Tobias heilt seinen blinden Vater, in: *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u. a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden 2016), Wiesbaden 2016, S. 410.
- HOFMANN 2016: Sabine Hofmann, Jusepe de Ribera, Allegorie der Unbefleckten Empfängnis, in: *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u. a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden 2016), Wiesbaden 2016, S. 327.
- KIM 2014: David Young Kim, *The Travelling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility and Style*, New Haven 2014.
- LANGE 2003: Justus Lange, »opera veramente di rara naturalezza«. Studien zum Frühwerk Juseppe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626, Würzburg 2003.
- LORIZZO 2006: Lorendana Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino: pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento, con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Neapel 2006.
- LUKEHART 2013: Peter M. Lukehart, *Painting virtuously. The Counter-Reform and the Reform of Artist's Education in Rome between Guild and Academy*, in: *The sensuous in the Counter-Reformation Church*, hg. von Marcia B. Hall und Tracy E. Cooper, Cambridge (Mass.) 2013, S. 161–186.

- MANCINI 1956–1957: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. und zum ersten Mal publiziert von Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bände, Rom 1956–1957.
- MARSHALL 2004: Christopher R. Marshall, *Market, Money and Artistic Manoeuvres: Bernardo Cavallino and the Grand Manner*, in: *Melbourne Art Journal* 7, 2004, S. 41–48.
- MARSHALL 2016: Christopher R. Marshall, *Baroque Naples and the Industry of Painting. The World in the Workbench*, New Haven u. a. 2016.
- PERCY 1984: Ann Percy, *Bernardo Cavallino of Naples (1616–1656)*, in: *Bernardo Cavallino of Naples*, hg. von Ann T. Lirie und Ann Percy, (Ausstellungskatalog Cleveland), Cleveland 1984.
- PERICOLO 2011: Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, London 2011.
- PREIMESBERGER 1998: Rudolf Preimesberger, *Caravaggio im »Matthäusmartyrium« der Cappella Contarelli*, in: *Zeitenspiegelung*, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 135–149.
- PREIMESBERGER 1999: Rudolf Preimesberger, *Lodovico Castelvetro: Das Besondere, nicht das Allgemeine – ritrarre statt imitare (1570)*, in: *Porträt*, hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 2), Berlin 1999, S. 273–287.
- ROSEN 2009: Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
- ROSEN 2011: Valeska von Rosen, *Implicit Decontextualization. Visual Discourse of Religious Paintings in Roman Collections ca. 1600*, in: *Sacred Possessions. Collecting Italian Religious Art 1500–1900*, hg. von Gail Feigenbaum und Sybille Ebert-Schifferer, Los Angeles 2011, S. 39–54.
- ROSEN 2018: Valeska von Rosen, *Wahrheit der Schöpfung und Neuheit der Malerei. Bellori schreibt über Caravaggios »kunstlose Kunst«*, in: *Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio / Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, übersetzt, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen (Giovan Pietro Bellori, *Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten* it./dt.; 5), Göttingen 2018, S. 81–115.
- RUOTOLO 1982: Renato Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneijden*, Massa Lubrense (Na) 1982.
- SCHÜTZE/WILLETTE 1992: Sebastian Schütze und Thomas C. Willette (Hg.), *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Neapel 1992.
- SPINOSA 2016: *Artemisia a Napoli*, in: *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, hg. von Francesca Baldassari, Mailand 2016, S. 55–67.

- VAN GASTEL 2016: Joris van Gastel, Auf fruchtbarem Boden. Das neapolitanische Stillleben, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel, hg. von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra u.a. (Ausstellungskatalog Wiesbaden), Wiesbaden 2016, S. 226–237.
- WALSH 1984: John Walsh, New Acquisitions 1983, in: The J. Paul Getty Museum Journal 12, 1984, S. 308.
- ZIMMERMANN 2009: Katrin Zimmermann, Il viceré VI conte di Monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631–1637), in: España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, hg. von José Luis Colomer, Madrid 2009, S. 277–292.

Bildnachweis

Google Arts and Culture: Abb. 1

akg Images: Abb. 2, 4, 6, 7

Bridgeman Images: Abb. 3

Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, S. 5: Abb. 5

Elisabeth Oy-Marra, Gattungsdiskurs und Bilderzählung: Bernardino Cavallinos Überblendung der Gattungen und das religiöse Sammlerbild in Neapel, in: Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock, hg. von David Nelting und Valeska von Rosen, Merzhausen: ad picturam 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1072.c15089>