



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Bernardo Cavallino

“Il Pussino de’ Napoletani”

Verfasserin

Elisabetta Frullini

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Sebastian Schütze

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Einführung in das Leben und Werk von Nicolas Poussin	7
3. Einführung in das Leben und Werk von Bernardo Cavallino	16
4. Poussin und Neapel	22
4.1. Werke Poussins in den neapolitanischen Sammlungen	24
4.2. Die Stiche	26
4.3. Giovanni Benedetto Castiglione, Charles Mellin und Gaspard Dughet	27
4.4. Die Reaktion der neapolitanischen Maler	29
4.4.1. Kleine Historienbilder für Galerien	29
4.4.2. Der neovenezianische Stil und die Verbreitung der Bacchanalen	30
4.4.3. Kopien nach Werken Poussins	33
4.4.4. Die Auseinandersetzung mit der Antike	34
5. „Il Pussino de‘ napoletani“ - Bernardo de Dominici	36
6. „Spielende Putten vor einer Bacchuskind-Statue“ – Cavallino und die Bacchanale Poussins	43
7. „Der Bethlehemitische Kindermord“ - Das Verhältnis zur Dichtung von Giovan Battista Marino	47
8. „Der Raub der Europa“ – antiker Mythos und moderne Dichtung	53
8.1. Vorbilder	54
8.2. Die literarischen Quellen	56
8.3. Ut poesis pictura?	58
9. „Ester vor Ahasveros“ – Das Verhältnis zum Theater und dem Werk von Lope de Vega	59
10. „Mucius Scaevola vor König Porsenna“	66
10.1. Theater im Bild	68
10.2. Die Quellen	70
10.3. Cavallinos Auftraggeber	71
Schlusswort	74
Literaturverzeichnis	77
Abbildungsnachweis	83
Abbildungen	86
Abstract	125

Curriculum Vitae 127

1. Einleitung

Der Maler Bernardo Cavallino gehört zu den zahlreichen Künstlern, die sich zu Lebzeiten großen Erfolgs erfreuten, mit der Zeit aber in Vergessenheit gerieten.

Noch im 18. Jahrhundert wurde er vom Verfasser der neapolitanischen Viten, Bernardo de Dominici, als einer der wichtigsten Maler des vorigen Jahrhunderts bezeichnet.¹ Dieser brachte ihn mit den größten und namhaftesten Künstlern der unmittelbaren Vergangenheit in Zusammenhang, wie z. B. Rubens, Guido Reni oder Tizian. Vor allem betonte er aber die künstlerische Verwandtschaft, die zwischen dem neapolitanischen Maler und Nicolas Poussin bestand: Laut de Dominici wurde Cavallino vom Maler Mattia Preti als „il Pussino de‘ napoletani“ bezeichnet.² Der Bezug zwischen den beiden Malern basierte vor allem auf den Dimensionen der Figuren, die sie malten und auf der Art und Weise, wie sich diese dem Bildformat gegenüber verhielten. Es ging hauptsächlich um die Frage der Gattung, denn beide Maler hatten, in verschiedener Weise, der eine in Rom der andere in Neapel, das Historienbild im kleinen Format zu einem Höhepunkt gebracht.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam Cavallino in den meisten neapolitanischen Quellen und Reiseführern nicht mehr vor. Ein Grund dafür war wahrscheinlich, dass seine Werke in Kirchen und in öffentlichen Gebäuden nicht zu finden waren, sondern meistens in privaten Sammlungen aufbewahrt wurden und daher den Besuchern der Stadt im 19. Jahrhundert kaum zugänglich waren.

Die wenigen Berichte, die man über den Maler kennt, sind sehr kurz und die meisten sind an de Dominici orientiert. Unter anderem blieb somit auch der Vergleich zu Nicolas Poussin erhalten.³ Die Beziehung zu Poussin ging erst verloren, als Cavallino im Laufe des 20. Jahrhunderts neu entdeckt wurde. Die Kunsthistoriker waren hauptsächlich damit beschäftigt, das Oeuvre von Cavallino von dem seiner Zeitgenossen zu scheiden und ihn stilistisch einzuordnen. Innerhalb kürzester Zeit wurden ihm mehrere Bilder zugeschrieben,

¹ “Cosi con la morte di Cavallino sparì un lume [...] de‘ migliori che giammai la pittura avesse avuto. Egli viene annoverato fra’ primi maestri che han maneggiato pennelli, e lodato da’ valenti pittori che han chiaro grido nel mondo [...]”; De Dominici 2003-2008, 3, S. 76.

² Ebenda, S. 76.

³ Luigi Lanzi bewunderte Cavallinos “figure alla pussinesca”; Lanzi 1792, II, S.463. In mehreren Lexikonbeiträgen des 19. Jahrhunderts wurden diese Worte wiederholt. Es wurde z. B. geschrieben, dass Cavallinos kleinformatische Werke nicht so geschätzt seien, wie sie es verdienen würden “ trovandosi composizione giudiziosa, figure alla pussinesca piene di spirito ed espressione.“ Ticozzi 1818, S. 279; Auch im deutschsprachigen Raum wurden seine Bilder ähnlich beschrieben: „[...]von besonnener Composition, mit Poussinartigen Figürchen voll Lebens und Ausdrucks, dabei von natürlicher, einfacher, eigentümlicher Anmuth.“ Nagler 1835, S. 198.

von denen die meisten heute nicht mehr zu seinem Werk zählen. Die Maler, mit denen er in Verbindung gebracht wurde, waren diejenigen, die stilistische Ähnlichkeiten zu ihm aufwiesen: Longhi erkannte z. B. den Bezug zu Battistello Caracciolo und Artemisia Gentileschi.⁴ Causa betonte die Abhängigkeit von den naturalistischen Malern, wie Ribera und dem Meister der Verkündigung an die Hirten, wie auch den Zusammenhang mit den malerischen Lösungen von Giovanni Benedetto Castiglione und Pietro Novelli.⁵

So war es nicht verwunderlich, dass Poussin als Inspirationsquelle für Cavallino anfangs nicht in Betracht gezogen wurde: Beim Vergleich der beiden Maler fallen auf den ersten Blick eher die Unterschiede, als die Gemeinsamkeiten auf. Cavallinos lyrische, sinnliche Szenen stehen im Kontrast zu den ernsten, kühlen und abstrakten Bildern Poussins. Während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden aber die beiden Künstler wieder miteinander in Verbindung gebracht. Oreste Ferrari war der erste, der in den späten Werken Cavallinos eine Auseinandersetzung mit den römisch-französischen Künstlern, allen voran Poussin, erkannte.⁶ Ihm folgte im Jahre 1972 Raffaello Causa.⁷ Den bis dahin ausführlichsten Beitrag zu diesem Thema lieferte Spinosa, als er 1990 das Bild „Spielende Putten vor einer Bacchus-Kind Statue“ veröffentlichte.⁸ Spinosa hob aber bereits 1982 hervor, dass Cavallinos Spätschaffen durch die Kenntnis der frühen römischen Werke Poussins geprägt sei, nämlich durch die heiteren und sinnlicheren Bildern, in denen die malerischen Qualitäten Tizians nachklingen.⁹ Es ging nicht mehr darum, die beiden Maler bezüglich ihres gemeinsamen Interesses für eine ganz bestimmte Gattung zu vergleichen, sondern eine stilistische Ähnlichkeit zwischen ihnen aufzuweisen.

Die Art und Weise, wie die beiden Künstler miteinander konfrontiert wurden, änderte sich also im Laufe der Zeit. Um aber die Malerei Cavallinos in Bezug auf Poussin besser zu verstehen, ist es sinnvoll, mit der Bezeichnung *de Dominicis* zu beginnen und nicht direkt an die neue Forschung anzuschließen. Eine stilistische Analyse wäre in diesem Fall beschränkend: Erstens weiß man nicht, ob Cavallino jemals in Rom gewesen ist und bis zu welchem Grad seine Kenntnis der Werke Poussins eine direkte war; zweitens ist es schwierig in den Bildern von Cavallino einzelne Elemente zu finden, die eindeutig von einem Prototyp

⁴ Longhi 1915, S. 59, 130-135; Longhi 1916, S. 248-249, 304, 308-310.

⁵ Causa 1972, S. 941-944.

⁶ Ferrari 1969, S. 217.

⁷ Causa 1972, S. 944.

⁸ Spinosa 1990, S. 43-61.

⁹ Spinosa in Kat. Ausst. Royal Academy of Art 1982, S. 136.

Poussins stammen. Der Grund ist sicherlich einerseits in der unterschiedlichen künstlerischen Persönlichkeit der beiden Malern zu suchen, andererseits aber in der Weise, wie Cavallino mit seinen Vorbildern umging. Wie Ann Percy bemerkte: „What he derived from other artists was transformed immediately and intangibly into his own idiom.“¹⁰ Besonders im Spätschaffen sind die Aspekte, die er von anderen Künstlern übernahm, so verändert, dass man sie nur schwer wieder erkennen kann.

Aus diesen Gründen ermöglicht die Aussage de Dominicis, Cavallino sei der „Poussin der Neapolitaner“, einen breiteren, mehrere Aspekte umfassenden Blick auf das Thema. Inwiefern ist die Bezeichnung „il Pussino de‘ napoletani“ auf Cavallino zurückzuführen? Der Versuch, diese Frage zu beantworten, führt über eine stilistische Analyse und über die Erklärung, die de Dominicis selbst dazu liefert, hinaus. Sicher spielt die ähnliche Entwicklung der beiden Maler eine wesentliche Rolle: Sie wandten sich im Laufe der Zeit von der Produktion großformatiger Werke ab, um sich immer mehr auf kleine Galeriebilder zu konzentrieren. Einem neugierigen Künstler wie Cavallino sollte die Tatsache, dass er in Poussin ein Vorbild finden konnte, nicht entgangen sein. Der Ruhm des älteren französischen Malers war sowohl in Rom als auch in Neapel bereits zu Lebzeiten des Künstlers weit verbreitet. Es ist auch kein Zufall, dass die stilistischen Ähnlichkeiten mit Poussin erst im Spätwerk Cavallinos auftraten, als er gleichzeitig auch in der Wahl der bevorzugten Bildgattung dem französischen Maler nahe kam. Die Kenntnis von Poussin zeigt sich aber auch in anderen Aspekten seiner Kunst, wie eine bestimmte Themenwahl, der Bezug zu den Quellen, die Aufmerksamkeit für die Darstellung von Affekten und allen voran die Auseinandersetzung mit Dichtung und Drama. Sowohl Poussin, als auch Cavallino zeigten nämlich ein besonderes Interesse für die Literatur und das Theater ihrer Zeit und ließen dies in ihren Bildern einfließen, in einem Maße, wie es kein anderer Maler in Rom bzw. in Neapel tat.

Zweck dieser Arbeit ist es, durch den Vergleich mit Poussin diese Aspekte der Kunst Cavallinos näher zu betrachten und sie anhand der Analyse von fünf Bildern zu vertiefen.

Die ersten zwei Kapitel sind dem Leben und dem Werk der beiden Maler gewidmet. Es ist in diesem Fall sehr nützlich, einen breiteren Überblick über die hier behandelten Künstler zu haben und nicht direkt auf den Vergleich einzugehen, damit man kritisch mit dem Thema umgehen kann. Es wird sich sofort herausstellen, welche unterschiedliche stilistische Entwicklung die beiden durchgemacht hatten: einem strengen „Klassizisten“ wie Poussin

¹⁰ Percy 1984, S. 2.

einen Maler wie Cavallino gegenüberzustellen, der eine naturalistische Anfangsphase hatte und die Caravaggisten zu schätzen wusste, ist nicht selbstverständlich. Es wird sich aber auch herausstellen, wie anders unser Wissen über Cavallino im Vergleich zu dem über Poussin ist: Während beim französischen Maler nicht nur das Leben und das Werk, sondern auch seine Gedanken anhand von Briefen gut dokumentiert sind, stellt sich Cavallinos Persönlichkeit fast ausschließlich durch sein Werk dar. Darüber hinaus sind diese Kapitel notwendig, da man im Laufe der Analyse immer wieder darauf zurückkommen wird.

Die direkte oder indirekte Kenntnis seitens Cavallinos von Werken Poussins bzw. allgemeiner gesagt seiner Kunst, soll im Kapitel „Poussin und Neapel“ beleuchtet werden. Selbst wenn man nicht weiß, ob Cavallino jemals außerhalb Neapels gewesen ist (was natürlich auch nicht auszuschließen ist), soll hier gezeigt werden, dass er in seiner Heimatstadt mehrere Möglichkeiten hatte, mit der Kunst Poussins in Kontakt zu kommen.

Als Einführung in den zweiten Teil dieser Arbeit, nämlich die Analyse der Bilder, soll die bereits erwähnte Aussage de Dominicis dienen: „il Pussino de' napoletani“. Aus welchen Gründen konnte Cavallino aus Sicht des 18. Jahrhunderts mit Nicolas Poussin verglichen werden? Was ermöglicht uns einen Vergleich in heutiger Zeit, wo eine ausführlichere Kenntnis seiner künstlerischen Entwicklung vorhanden ist? Die zweite Frage soll anhand der Analyse folgender Bilder beantwortet werden: „Spielende Putten vor einer Bacchuskind-Statue“ (Neapel, Capodimonte), anhand dessen die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen dem späten Cavallino und dem frühen Poussin gezeigt werden sollen; „Der Bethlehemitische Kindermord“ (Mailand, Pinacoteca di Brera) als Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Dichtung Giovan Battista Marinos; „Der Raub der Europa“ (Neapel, Privatsammlung), durch den der Umgang mit literarischen Vorbildern geschildert werden soll; „Ester vor Ahasveros“ (Florenz, Uffizien), in dem sich das Interesse Cavallinos für das Theater seiner Zeit ablesen lässt; „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ (Forth Worth, Kimbell Art Museum), ein Bild, das einerseits einen Einblick in Cavallinos Beziehung zu seinen Auftraggebern ermöglicht, andererseits einen Höhepunkt in der Theatralik seiner Kunst, sowie in der Auseinandersetzung mit der Antike, mit den „klassizistischen“ Tendenzen und folglich mit Poussin, darstellt.

2. Einführung in das Leben und Werk von Nicolas Poussin

Poussins Werk ist sehr vielfältig und komplex. Er dürfte ungefähr dreihundert Bilder gemalt haben, wobei mehr als zweihundert zu seinem heute bekannten Oeuvre zählen. Jede Phase seines Schaffens, ganz besonders die frühe, ist von einem ständigen Verlangen, sich zu verändern bzw. den richtigen Weg zu finden, geprägt. Sein Stil ändert sich bewusst, je nachdem welches Thema er darstellt, aber auch gemäß der Persönlichkeit des Auftraggebers. Es gibt keinen größeren Unterschied, als den, der sich aus dem Vergleich zwischen seinen späten Landschaften, seinen frühen Bacchanalen oder einem Bild aus einer der zwei Sakramenten-Serien ergibt.

Darüber hinaus ist er ein Künstler, der auf den ersten Blick nicht leicht zu verstehen ist. Heute noch bleibt er ein Maler für nur wenige Kenner und Liebhaber. Oft werden ihm seine barocken Zeitgenossen, wie Cortona, vorgezogen. Die Antwort auf diesen Umstand ist einfach: Poussin ist kein Maler der Sinne, er spricht zuerst den Intellekt des Betrachters an und erst danach dessen Emotionen. Paradoxerweise könnte man fast sagen, das Gefühl wird nur dann geweckt, wenn dem Betrachter die rationale Seite des Bildes bewusst wird.

In diesem Kapitel wird nicht versucht, einen breiten Überblick über Poussins Leben und sein Werk zu geben. Das Interesse liegt darin, eine klare, wenn auch begrenzte Entwicklung seiner Werke zu geben und dabei eher die Konstanten zu unterstreichen, als die Veränderungen hervorzuheben, um den harten Kern seines Wesens darzulegen.

Wer war Poussin? Wie unterscheidet sich seine Malerei von derjenigen seiner zeitgenössischen Malerkollegen? Wie ging er mit den Themen um, die er behandelte? Wer waren seine Auftraggeber und welche Rolle spielten sie in seiner Entwicklung? Diese Fragen sollen dann auf die spätere vorbereiten, nämlich, was könnte es bedeuten, wenn ein Maler als „Poussin der Neapolitaner“ bezeichnet wird?

Poussin stellt einen seltsamen Fall innerhalb der Kunstgeschichte dar. Er unterscheidet sich bereits in seiner Epoche von vielen seiner Malerkollegen: Nicht nur wegen des streng klassizistischen Stils seines Spätschaffens, sondern auch aufgrund seiner Neigung zur Philosophie, mit Vorliebe für stoische Autoren, wegen seiner späten Entwicklung als Künstler, seiner geregelten Lebensführung und seines intellektuellen Auftraggeberkreises.

Der Anfang seiner Geschichte beginnt in Frankreich in der Normandie. Er wurde in Les Andelys geboren, in einer Familie, die wahrscheinlich zur sogenannten „Noblesse de Robe“

gehörte. Die erste malerische Ausbildung bekam er vom Maler Quentin Varin¹¹, der für die Kathedrale von Le Gran Andelys im Jahre 1612 drei Bilder malte.

Bald aber verließ Poussin seinen Geburtsort, um nach Paris zu reisen, wo er spätestens im Jahre 1613 ankam. Hier kam er in Kontakt mit der ersten und zweiten Schule von Fontainebleau, deren Werke durch eine komplizierte Symbolik, ausgesuchte Themen und sinnlich-elegante Figuren gekennzeichnet werden.¹²

Poussin bekam in Paris einen ersten Eindruck von italienischer Malerei, einerseits durch die Werke, die er hier betrachten konnte, andererseits durch Künstler, die sich in Italien aufgehalten hatten und später nach Paris kamen, wie beispielsweise der Flame Franz Pourbus d. J.¹³, ein Maler, der lange Zeit in Mantua gelebt hatte. Laut Bellori wurden ihm von einem Höfling namens Courtois auch Stiche Raphaels und Giulio Romanos gezeigt.¹⁴ Die Bedeutung solcher Künstler und die Faszination, die besonders Raphael auf ihn ausübte, werden sich in Rom erst richtig erweisen. Von seinen allerersten Jahren sind heute keine Bilder bekannt. Möglich ist aber, dass die Werke dieser Periode vom französischen Manierismus geprägt waren.¹⁵

Im Jahre 1622 wurden in Paris anlässlich der Heiligsprechung von Franz Xaver und Ignatius von Loyola große Festlichkeiten vorbereitet. Mehrere Künstler bekamen hierfür wichtige Aufträge und zu diesen zählte auch Poussin. Für das Palais du Luxembourg malte er einige Bilder mit Szenen aus der Geschichte der beiden Heiligen. Diese Werke wurden vom italienischen Dichter Giovan Battista Marino¹⁶ bemerkt, der die Kunst Poussins zu schätzen wusste.

Marino lebte in Paris bereits seit 1615 und hatte einen festen Platz in der Gesellschaft erlangt. In Paris galt er als Vertreter der letzten literarischen Mode aus Italien. Seine Epen, eine Mischung aus mythologischen und allegorischen Themen, geprägt von einem ausgewählten und raffinierten Stil, waren in den Gelehrtenkreisen der französischen Hauptstadt sehr erfolgreich. Marino beeinflusste Poussin in der Themenwahl seiner Werke: Zu dieser Zeit entstand für ihn eine Serie von Zeichnungen, mit Szenen aus den

¹¹ Der Stil dieses Malers war eine Mischung zwischen dem italienischen Manierismus eines Cavalier D'Arpino und Federico Zuccaris und dem Naturalismus der flämischen Maler. Siehe Pruvost 1956, S. 207-210.

¹² Zur ersten und zur zweiten Schule von Fontainebleau vgl. Béguin 1960. Zum Einfluss den diese Maler auf Poussin ausübten vgl. Blunt 1967, S. 20-26, 30-31.

¹³ Zu Frans Pourbus d. J. vgl. Ducos 2011.

¹⁴ Bellori 1976, S. 423.

¹⁵ Vgl. Blunt 1967, S. 19.

¹⁶ Zu Marino vgl. Mirollo 1963; Zu dessen Aufenthalt in Paris 1615-1623 vgl. Ebenda S. 36-85.

Metamorphosen des Ovid, die wahrscheinlich für eine neue Ausgabe derselben gedacht waren.

Im Jahre 1623 verließ Poussin Paris und folgte dem italienischen Dichter, der kurz vor ihm nach Italien gereist war. Nach einem kurzen, aber für seine spätere Entwicklung bedeutenden Aufenthalt in Venedig, kam er in Rom an. Seine ersten römischen Bekanntschaften verdankte er wieder dem Freund Giovan Battista Marino, den er hier erneut wieder traf. Dieser blieb aber nicht lange in Rom und reiste weiter nach Neapel, wo er wenige Monate später starb. Poussin kämpfte inzwischen darum, sich einen Platz in der römischen Gesellschaft zu verschaffen und vor allem Auftraggeber zu finden.

An dieser Stelle sollte man anmerken, dass Poussin bereits dreißig Jahre alt war, als er seine Italienreise antrat, während die meisten Maler dies bereits im Alter von zwanzig Jahren taten. Die Künstler in Frankreich, von denen er bis dahin gelernt hatte, waren stilistisch Meilen weit von ihren römischen Kollegen entfernt. Darüber hinaus war Poussin weder ein berühmter Maler, noch ein reifer Künstler und sein einziger Förderer, Marino, hatte ihn nun endgültig verlassen.

In Rom wurde die Szene einerseits von den Nachfolgern der Carracci dominiert, andererseits von den letzten Caravaggisten.¹⁷ Erstere waren größtenteils bolognesischer Herkunft und bekamen die meisten öffentlichen Aufträge, zweitere hingegen wurden immer mehr in den Bereich der privaten Auftraggeber zurückgedrängt. Während also die Werke der Caravaggisten, mit ihren starken Hell-Dunkel Kontrasten und von wenigen Figuren belebten Szenen sich immer mehr auf Galeriebilder beschränkten, freskierten Maler wie Domenichino, Lanfranco und Guercino die weiten Decken der römischen Kirchen, Paläste und Villen.

Der erste, der einen luftigen, kompositorisch freien und von jeder Beschränkung der Fläche gelösten Stil nach Rom brachte, war Giovanni Lanfranco. Spätestens mit Pietro da Cortona war dann der Ausgangspunkt des römischen Barock gegeben.¹⁸ Wolken, Putten, eine Vielfalt von Figuren in einer prächtigen Scheinarchitektur beleben die Decke des großen Saals im Palazzo Barberini in Rom (**Abb. 1**).

Gleich daneben, in einem anderen Raum desselben Gebäudes erblickt man an der Decke eine viel ruhigere Szene, in der eine *divina Sapientia*, über einer Weltkugel thronend und umgeben von wenigen, in der Fläche homogen verteilten Figuren, erkennbar ist (**Abb. 2**): Es

¹⁷ Zur römischen Kunst des frühen 17. Jahrhunderts vgl. Schleier 1989, S. 399-460.

¹⁸ Zu Pietro da Cortona vgl. Briganti 1962.

ist das Werk von Andrea Sacchi¹⁹, das etwa gleichzeitig wie das Fresko von Cortona entstanden ist. Während Cortona die Sinnlichkeit der Malerei bevorzugt, eine freie, man möchte fast sagen eine improvisierte Komposition erfindet und die brisante Freude einer rauschenden Figureschar hervorhebt, versucht Andrea Sacchi ein Gleichgewicht und eine Rationalität in die Szene zu bringen, die Figuren auf das Wesentliche zu reduzieren und diesen eine mäßige und geeignete Gestik zu verleihen.

In einer Zeit, wo in Rom der Wind der Kunst in Richtung des Barocks zu wehen schien, war plötzlich eine Zäsur zwischen barocker und akademischer, eher klassizistisch orientierter Malerei entstanden.

In diesen turbulenten Zeiten versuchte sich Poussin in der Vielfalt der Kunst, auf die er in Rom an jeder Ecke stieß, zu orientieren und seinen eigenen Weg zu finden. Dabei galt sein Interesse nicht Caravaggio, sondern eher Raphael und der Antike.

Damals hatte er in der via Paolina einen Wohnsitz gefunden, den er ab 1626 mit dem Bildhauer François Duquesnoy teilte. Aufträge soll er anfangs wenige bekommen haben und seine finanzielle Lage muss stark darunter gelitten haben. Der erste, der ihm zu Hilfe kam, war der Antiquar Cassiano dal Pozzo, Sekretär des Kardinals Francesco Barberini. Dieser wurde Poussins erster wichtiger Auftraggeber. Er war ein gebildeter Mann, der sich für Wissenschaft, Kunst und Philosophie interessierte. Seine besondere Vorliebe galt dem Studium der Antike. Er führte den jungen Maler in einen gelehrten Auftraggeberkreis ein. Poussin begann sich mit der antiken Kunst auseinanderzusetzen. Nicht nur die römische Skulptur, Architektur und Sarkophagenreliefs, sondern auch die Zeichnungen und Stiche antiker Werke, die sich im Besitz von Cassiano dal Pozzo befanden, zogen seine Aufmerksamkeit an. Er bekam auch die Möglichkeit, die „Bacchanale“ von Tizian zu sehen, die sich damals in Rom im Palazzo Aldobrandini und in der Villa Ludovisi befanden.²⁰ Der Einfluss, den solche Werke auf die römischen Maler und besonders auf Poussin ausübten, war gewaltig. Es entstanden zu dieser Zeit mehrere Bilder, die im Stil, im Sujet und besonders in der Farbe an Tizian orientiert waren. Bacchanalen waren zur gegenreformatorischen Zeit kein oft vorkommendes Thema. Poussin und einige Maler um ihn herum, waren die ersten, die dieses Sujet mit großer Begeisterung wieder aufgriffen. Von Rom aus verbreitete sich dann dessen Ruhm u. a. auch in Neapel.

¹⁹ Zu Andrea Sacchi vgl. Harris 1977.

²⁰ Zu den Bacchanalen Aldobrandini-Ludovisi des Tizian vgl. Wetthey 1969-1975, III, S. 143-53.

Die Bilder dieser Periode sind von einer besonderen Lebensfreude und Energie geprägt. Sein Stil änderte sich rasch: er fühlte sich akademischen Malern, wie Andrea Sacchi, im Prinzip nahe, bewunderte Raphael und Domenichino, dessen Kunst alles dem „disegno“ unterordnet. Sein „Klassizismus“ erreichte einen ersten Höhepunkte im „Tod des Germanikus“ (**Abb. 3**)²¹; ein Bild, das seinen langsam wachsenden Ruhm festigen sollte. Gleichzeitig aber entstanden die bereits erwähnten „Bacchanale“ und manchmal näherte er sich sogar den barocken Lösungen des jungen Pietro da Cortona. Dies war beispielsweise im „Martyrium des Hl. Erasmus“²² (**Abb. 4**) der Fall, sein erster (und letzter) päpstlicher Auftrag für die Basilika von St. Peter.

Ab dem Jahre 1630 kam es dann zu einer entscheidenden Wende in seinem Leben, sowie im Stil des Malers. Welche genauen Begebenheiten dies verursacht haben könnten und was ihn maßgeblich beeinflusst hat, ist nicht bekannt. Nach langer Krankheit, in der ihm der französische Koch Jacques Dughet, bei dem er ein Zimmer gemietet hatte, beistand, entschied er sich, dessen siebzehnjährige Tochter zu heiraten. Diese Ehe, über die fast nichts bekannt ist, nahm ihm jedoch die Möglichkeit eines sozialen Aufstieges. Gleichzeitig entschied er sich, die großen öffentlichen Aufträge zu meiden und sich auf kleinere Galeriebilder zu konzentrieren, die aber zur damaligen Zeit eindeutig geringer geschätzt waren. Der Grund dafür könnte einerseits der mäßige Erfolg seines Altarbildes des „Heiligen Erasmus“ für St. Peter, andererseits der Verlust eines wichtigen Auftrages für die Kirche S. Luigi de Francesi in Rom gewesen sein, der schließlich seinem Antagonisten Charles Mellin gegeben wurde. Ob es tiefere Gründe für diese schlagartige Änderungen in seinem Leben gab, bleibt aber ein Geheimnis. Dieser Maler, am Anfang einer vielversprechenden Karriere, schien plötzlich seinen gesellschaftlichen und künstlerischen Ehrgeiz aufgegeben zu haben. Er zog sich in eine ruhigere, private Existenz zurück, weit entfernt von den Intrigen und Eifersüchteleien, mit denen öffentliche Aufträge verbunden waren. Dies könnte aber auch als Wunsch nach einem einsameren, von den Menschen etwas zurückgezogeneren Leben interpretiert werden. Poussin hatte begonnen, sicher auch durch die Begegnung mit Cassiano dal Pozzo gefördert, sich die antike Philosophie zu eigen zu machen. Die Stoiker nahmen dabei eine bevorzugte Stelle ein.²³ Themen aus Schriften von Valerius Maximus oder Livius wurden von ihm immer häufiger dargestellt. Fragen über den Menschen und dessen Bezug zu seinem Schicksal

²¹ Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 156-159.

²² Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 175-176.

²³ Vgl. Blunt 1967, S. 157-167.

begannen in seinen Werken formuliert zu werden. Ein trübes Gefühl schlich sich in seinen Bildern ein, das zuvor nicht existierte. Es genügt der Vergleich zwischen zwei Gemälden ähnlichen Themas, die in einem Zeitabstand von wenigen Jahren entstanden sind, um diese Nuancen zu verstehen: „Der Triumph der Flora“ (Paris, Louvre; **Abb. 5**)²⁴ und „Das Reich der Flora“ (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; **Abb. 6**)²⁵. Das erste wird um das Jahr 1627 datiert und zeigt einen festlichen Zug von Göttern, Putten, Nymphen und mythologischen Figuren. Man erkennt Adonis, Narciss, den Krieger Ajax, Klytia und Smilax, Figuren die aus den *Metamorphosen* des Ovid stammen und laut dem Mythos von den Göttern in Blumen verwandelt wurden. Manche umgeben den Wagen, auf dem die Göttin des Frühlings, Flora, triumphierend sitzt. Das Bild hat leuchtende Farben (vor allem die Blumen stechen hervor) und eine vielfigurige, freudige Komposition, die sowohl Tizian, als auch Carraccis Fresko in der Galleria Farnese hervorrufen. Im „Reich der Flora“ kommen wieder dieselben mythologischen Figuren vor. Doch diesmal wird der Akzent viel stärker auf die Metamorphose, auf die Verwandlung vom menschlichen ins pflanzliche Wesen, auf Tod und Neugeburt gesetzt. Bei jeder Figur ist die Blume, in der sie verwandelt wird, vorhanden; bei jeder Figur wird auf die Ursache seines Todes hingewiesen. In diesem zweite Bild wird die Gewalt, die sich hinter der schönen und heiteren Szene verbirgt, veranschaulicht. Auch die Komposition erstarrt. Die Symmetrie verschärft sich; er gibt stärker Acht auf geometrische Perfektion. Die Figuren scheinen in ihren Bewegungen inne zu halten.

Ähnliches passiert auch in anderen Bildern dieser Periode. Die Energie, von der seine ersten Werke belebt waren, ist immer noch da, aber die Leichtigkeit kommt abhanden. Eine neue Strenge und Ernsthaftigkeit sind Indizien für tiefer gehende Fragen und Gedanken den Mensch und die Natur betreffend. Dies geht so weit, dass selbst die Sensualität seiner bacchischen Szenen wie eingefroren wirkt und nicht mehr als solche wahrgenommen wird.

Gleichzeitig nimmt die Auseinandersetzung mit Themen aus der Bibel und aus der römischen Geschichte zu. Massenszenen kommen häufiger vor: Das Interesse liegt nicht mehr im Hervorheben des einzelnen Individuums, sondern in der theatralischen Darstellung einer Szene, wo jede Figur gleichzeitig für sich steht und Teil des Ganzen ist. Manchmal wird der Held immer noch isoliert dargestellt, als derjenige, dem die Kraft des Schicksals über das Handeln der Menschen bewusst ist (wie es der Fall im „Raub der Sabinerinnen“ ist; **Abb. 7**)²⁶.

²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 146-149.

²⁵ Vgl. Wright 2007, S. 98.

²⁶ Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S.253-255.

Doch in seinen Massenszenen hat jede Figurengruppe dieselbe Wertigkeit und kann den anderen nicht untergeordnet werden. Poussin schildert die Szene nicht musterhaft durch einen einzigen Figurenblock, sondern unterteilt die Handlung in mehrere kleinere Aktionen. Somit geht er oft über die schriftliche Quelle hinaus. Die Malerei hat den Vorteil, dem Betrachter so viel Zeit zur Verfügung zu stellen, wie er benötigt, um jedes einzeln geschilderte Motiv der Szene wahrzunehmen. Von hier stammt der berühmte Satz von Poussin, man solle die Geschichte und das Bild lesen.²⁷ Die Malerei ist für ihn wie eine Schrift: Sie soll entziffert und analysiert werden und soll zum Denken anregen.

Poussin begann gleichzeitig eine Recherche im Reich der Affektendarstellung. Durch Leonardos Traktat, wie durch die antike Rhetorik angeregt, sucht er für jede einzelne Figur die passendste und ausdrucksvollste Pose. Affekte werden in seinen Werken sehr deutlich geschildert. Die Gefühle sind kalkuliert, durchdacht, auf das Wesentliche beschränkt. Sie sind das Abbild ihrer eigenen Essenz. Jede Gestik entspricht einem bestimmten Gefühl. Keine Aktion kann in ihrer Bedeutung missverstanden werden. Anders gesagt, wenn jede Aktion sich von der Handlung isolieren würde, müsste sie dennoch erkennbar sein. Sie ist theatralisch, sie stammt aus den rhetorischen Vorgaben der klassischen Autoren und besitzt somit einen allgemeingültigen Sinn, eine allgemeingültige Bedeutung. Christopher Wright formuliert es wie folgt: „Poussin strove all his life to remove the particular and to achieve the general“.²⁸

All diese Aspekte werden in dem Bild „Die Mannalese“ (Paris, Louvre; **Abb. 8**) meisterhaft zusammengefasst und zum Ausdruck gebracht: Die geometrische Perfektion der Komposition; die Weise, wie jede Figurengruppe in die andere übergeleitet wird; die Verschiedenheit der Affekte, die von Verzweiflung, Habgier, Mitleid bis hin zu Dankbarkeit und Freude wechseln; die Vielfalt der Figuren und Verschiedenartigkeit der Aktionen, die sich auf der Leinwand abspielen und eine Neuigkeit in der Darstellung dieses Themas sind.²⁹

Am Ende der 1630er Jahre hatte sich sein Ruhm konsolidiert. Er bekam auch aus Frankreich wichtige Aufträge, wie eine Serie von „Bacchanalen“ für Kardinal Richelieu. Ungefähr zur gleichen Zeit, während er diese profanen Szenen für den wichtigsten Vertreter der katholischen Kirche in Frankreich malte, wurde ihm von Cassiano dal Pozzo, (Freund von Galileo Galilei, Bewunderer der Antike und begeisterter Leser der klassischen Autoren) eine

²⁷ “Lisez l’histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.” Brief an Chantelou, Rom, 28 April 1639; Poussin 1964, S. 36.

²⁸ Wright 2007, S. 13.

²⁹ Vgl. Stumpfhaus 2007, S. 67-124.

„Serie der sieben Sakramente“ in Auftrag gegeben. Diese wiederum sorgten für seinen Erfolg im Ausland, da in den 1640er Jahren der französische Kunstmäzen Paul Fréart de Chantelou den Wunsch äußerte, eine ähnliche Serie zu besitzen.

Mit der Verbreitung seines Namens vermehrten sich auch die Wünsche seitens des französischen Hofes, ihn zurück in seine Heimat zu bringen. In Paris war damals Simon Vouet³⁰ der wichtigste Maler am Hof, dessen Kunst sich sehr stark von den Idealen Poussins unterschied. Diesen hatte Poussin bereits kurz nach seiner Ankunft in Rom kennengelernt und von ihm kannte er den Ehrgeiz und die geringe Bereitschaft, einem anderen Maler Platz zu machen. Darüber hinaus hatte Poussin in Rom alles, was er sich wünschen konnte: Erfolg, Geld und eine Familie. Er selbst hatte keine eigenen Kinder, aber er war an die Familie seiner Frau stark gebunden.

Poussin versuchte mehrmals diese Reise aufzuschieben, doch im Jahr 1640 musste er endlich aufgeben. In Paris wurde er mit allen Ehren empfangen und zum *premier peintre*, zum ersten Hofmaler, ernannt. Er wurde beauftragt, die Galerie des Louvre neu zu gestalten und einige Gemälde für den König selbst zu malen. Es ging also nicht mehr darum, kleine Galeriebilder zu malen, sondern Poussin musste plötzlich seine Gewohnheiten aufgeben und sich wieder mit Großformaten auseinandersetzen. Sei es wegen dieses Aspektes seiner Arbeit, in dem er sich vielleicht nicht mehr erkannte und der ihn nicht mehr zufrieden stellte, sei es wegen der Intrigen, in die er als Hofmaler wieder involviert war, entschied er sich nach einem Jahr, Paris wieder zu verlassen. Dies war ihm mit der Ausrede gelungen, er wolle seine Frau in Rom abholen, und mit dem Versprechen einer baldigen Rückkehr. Doch mit dem kurz darauf erfolgten Tod Ludwig XIII und dem seines einflussreichsten Ministers Richelieu sah sich Poussin nicht mehr gezwungen, Rom ein zweites Mal zu verlassen. Poussin hielt aber den Kontakt zu den französischen Auftraggebern aufrecht. Von diesen waren die bedeutendsten der bereits genannte Paul Fréart de Chantelou, für den die zweite „Serie der Sakramente“ entstand und der Bankier Jean Pointel.

Der Aufenthalt in Paris kann als eine kurze Unterbrechung in seiner Entwicklung betrachtet werden, denn sobald er wieder in Rom war, schloss seine künstlerische Entwicklung an die Zeit davor wieder an. Die Themen, die ihn beschäftigten, waren immer dieselben, nämlich der Mensch, sein Schicksal und sein Verhältnis zur Natur. Doch sein Stil hatte sich weiter verhärtet. Es waren reine Ideen, die nun auf die Leinwand übertragen wurden. Die Figuren wurden immer statuarischer, sie wirkten gleichzeitig ernsthaft und

³⁰ Zu Simon Vouet vgl. Crelly 1962.

abstrakt. Die Komposition wurde so durchdacht wie noch nie, ein fast unerträgliches Gleichgewicht wohnte ihr inne.

Eine strenge Moral beherrscht den Menschen. Die „Serie der sieben Sakramente“ für Chantelou ist in der Farbe dunkler und matter als diejenige, die für Dal Pozzo gemalt wurde. Die Figuren und die Komposition sind stärker an Basreliefs orientiert. Man vergleiche die beiden Darstellungen der „Letzten Ölung“.

Während bei der Version für Cassiano Dal Pozzo (Grantham, Belvoir Castle, **Abb. 9**)³¹ ein warmes Licht die ganze Szene umhüllt und sie zusammenhält, sticht in der späteren Chantelou-Fassung (Edinburgh, National Gallery; **Abb. 10**)³² jede Figur einzeln aus der Dunkelheit hervor. Dafür ist aber der Raum in der zweiten Fassung strenger gegliedert, das Bett des Sterbenden steht auf einem Podest, die Komposition ist zentrierter: hier ist die Geometrie, die die Szene zusammenhält. Die Zahl der Figuren ist reduziert worden. Die wenigen Freiheiten und entspannten Aspekte, die man noch im ersten Bild wiederfinden konnte, sind hier verschwunden, wie z. B. die neckische Magd, die am rechten Rand des Bildes den Betrachter anlächelt.

In den 1640er und 1650er Jahren übertrug sich das Interesse des Malers immer mehr auf die Natur. Landschaftsbilder wurden immer häufiger. Erstaunlich ist der Unterschied, mit dem er die Menschentaten im Vergleich zu den Landschaften darstellte. Es herrscht ein Kontrast zwischen Trauer, Verzweiflung, Schmerz des Menschen und mächtiger, rücksichtsloser Kraft der Natur. Sie kann stürmisch und zerstörerisch sein oder Ruhe und Entspantheit ausstrahlen: In beiden Fällen beherrscht sie eine positive Energie, weil sie das Rad ist, das nie inne halten wird. Sie ist die schöpferische Macht, das Leben selbst, das sich ständig erneuert und der Mensch ist ein Teil dieses Ganzen.

Es ist sicher der Gedanke der Stoiker, der solche Bilder dominiert und der zur vollen Reife gelangt ist. Es ist der Moment, in dem der Philosoph sich dem Tode nähert und auf das Leben zurückblickt ohne Sorgen, aber ohne Selbsttäuschung.

Poussin starb im Jahre 1665 in Rom. Sein Ruhm verbreitete sich nach seinem Tode weiter. Schon zu Lebzeiten wurde er kopiert, nachgeahmt und durch Stiche bekannt gemacht. Sein Schwager Jean Dughet gehörte zu den ersten Verbreitern der Werke Poussins, die er in Stichen und Radierungen vielfältigte. Mit der Zeit wurde die Bezeichnung als *pictor*

³¹ Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 244.

³² Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 314.

philosophus eine der häufigsten, die mit ihm in Zusammenhang gebracht wurden.³³ Bereits Bernini sprach aber von der Rationalität Poussins, als er meinte, indem er den Zeigefinger zur Stirne hob: „Il signor Poussin è un pittore che lavora di là“.³⁴ Diese tiefe Meditation über die Fragen des Lebens, die gleichzeitige Einfachheit und Perfektion seiner Kompositionen, die erzählerische Kraft seiner Bilder sind was ihn so stark von den meisten Malern seiner Generation unterscheiden.

Auch sein Leben, seine scheinbaren Verzichte um zuletzt zu einer höheren Sphäre der Kunst zu gelangen, stehen in Kontrast zu der damaligen Figur des Künstlers. Kleinformatige Historienbilder standen in der Gattungshierarchie sicher früher Fresken und Altarbildern. Hier aber konnte sich das Genie Poussins vollständig entfalten. Diese Werke ermöglichten ihm auch einen lebendigen Austausch mit seinen gebildeten Auftraggeber, deren Anregungen ihn in seiner künstlerischen Entwicklung verstärkten.

3. Einführung in das Leben und Werk von Bernardo Cavallino

So viel über Poussin bekannt ist, so wenig weiß man über das Leben von Bernardo Cavallino. Der erste Grund hierfür liegt darin, dass Neapel keine wichtige historiographische Tradition besitzt. Die wichtigste Quelle für die Malerei vor dem 18. Jahrhundert sind die *Viten*³⁵ von Bernardo de Dominici, die aber erst fast hundert Jahre nach Cavallinos Tod verfasst wurden und vom Autor, aufgrund mangelnder Quellen, teilweise erfunden wurden.³⁶ Auch die Archive bieten keine Alternativquelle an, denn aufgrund der dichten Folge katastrophaler Ereignisse, die sowohl von der Natur (von der Pest bis zu den Vesuvausbrüchen), als auch von den Menschen verursacht wurden (der Zweite Weltkrieg), ging ein Großteil an Dokumenten verloren. Darüber hinaus war Cavallino ein Maler, der hauptsächlich für private Auftraggeber arbeitete bzw. für Kunsthändler, weshalb die Kaufverträge noch schwieriger zu finden sind.

Cavallinos Werk besteht hauptsächlich aus kleinen Bildern, die in den meisten Fällen um die 1x1,50m oder weniger messen und für Galerien oder private Kapellen bestimmt waren. Es handelt sich um kleine Historienbilder, die Szenen aus dem Neuen und Alten

³³ Dieses Appellativ wurde zum ersten Mal von Séroux d'Agincourt im Jahre 1782 in Verbindung mit Poussin gebracht: es war ein Vorschlag für die Inschrift des ersten Poussin-Denkmal in Rom. Im frühen 19. Jh. wurde diese Bezeichnung immer häufiger in Zusammenhang mit Poussin verwendet. Vgl. Blunt 1967, S. 3-4.

³⁴ Chantelou 1981, S. 104.

³⁵ De Dominici 2003-2008.

³⁶ Vgl. dazu S. 35-36.

Testament, aus dem Epos, aus der Mythologie und aus der römischen Geschichte darstellen. Darüber hinaus entstanden auch Werke mit einzelnen Halbfiguren, in den meisten Fällen Heiligendarstellungen. Nur wenige können als Altarbilder bezeichnet werden. Ein Beispiel dafür ist die „Unbefleckte Empfängnis“, heute in Mailand (Pinacoteca di Brera; **Abb. 11**), die Cavallino vielleicht für eine Privatkapelle malte.³⁷ Das einzige heute bekannte Bild, das mit Sicherheit für eine Kirche bestimmt war (Sant’Antonio da Padova, in Neapel), ist eine „Heilige Cäcilie“ (**Abb. 12**).³⁸ Es handelt sich um das einzige datierte Gemälde. Alle anderen, teilweise auch wegen ihrer privaten Bestimmung, sind nur aufgrund stilistischer Analysen datierbar.

Wie bereits erwähnt, ist über sein Leben sehr wenig bekannt. Bernardo De Dominici liefert eine vollständige Biographie, doch leider hat sich mit der Zeit herausgestellt, dass seine Überlieferungen mit dem, was in den aufgefundenen amtlichen Dokumenten enthalten ist, nicht übereinstimmen.³⁹ Die wenigen sicheren Daten liefern uns die Archivrecherchen. Seine Taufurkunde wurde im Jahre 1953 von Ulisse Prota Giurleo entdeckt.⁴⁰ Darin erfährt man, dass der Maler am 25. August 1616 geboren und in der Kirche von Santa Maria della Carità getauft wurde. Er war der zweite Sohn von Giovanni Maria Cavallini und Beatrice Lopes. Im Jahre 1636 wurde ihm die mütterliche Erbschaft übertragen.⁴¹ Um diese zu bekommen, muss Cavallino eine Anfrage gestellt haben, um seine Rechte als Volljähriger ausüben zu dürfen, was weiterhin bedeuten könnte, dass Cavallino bereits in der Lage war, seinen Beruf als unabhängiger Meister auszuüben. Zeuge dabei war der Maler Aniello Falcone. Weiterhin sind zwei Verträge bekannt, die zwei Auftraggeber nennen: Zu wenig um etwas mehr über die Person von Bernardo Cavallino zu erfahren bzw. von den Personen, die ihm Bilder beauftragten.⁴² Nicht einmal sein Sterbejahr konnte genau festgestellt werden. De Dominici nennt das Jahr 1654.⁴³ Doch es ist auch möglich, dass der Maler an der schrecklichen Pest von 1656, die fast die Hälfte der Bevölkerung tötete, verstarb.

³⁷ Kat. Ausst. Cleveland Museum of Arts/Kimbell Art Museum 1984, S. 151-153; Kat. Ausst. Pinacoteca di Brera 2008, S. 8ff.

³⁸ Kat. Ausst. Cleveland Museum of Arts/Kimbell Art Museum 1984, S. 138-139.

³⁹ De Domini 2003-2008, 3, S. 56-78.

⁴⁰ Prota Giurleo 1953, S. 158.

⁴¹ Percy 1984, S. 3.

⁴² Der erste Vertrag zeigt, dass Cavallino im Jahre 1646 für eine „Verkündigung“ und eine „Unbefleckte Empfängnis“ von einem gewissen Carlo Cioli bezahlt wurde; vgl.dazu Rizzo 1984, S. 314. Der zweite Vertrag betrifft eine Zahlung, die er 1649 vom Principe di Cardito für ein Bild, dessen Sujet nicht genannt wird, bekommt; vgl. dazu Percy 1984, S. 3.

⁴³ De Dominici 2003-2008, 3, S. 75.

Dafür wurde im Laufe des letzten Jahrhunderts seine künstlerische Persönlichkeit wieder entdeckt, vor allem dank der Studien von Aldo de Rinaldis⁴⁴, Roberto Longhi,⁴⁵ Ferdinando Bologna⁴⁶, Oreste Ferrari⁴⁷, Raffaello Causa⁴⁸ Nicola Spinosa⁴⁹ und Ann Percy⁵⁰. Was sich daraus ergibt, ist die Figur eines Malers, der im Neapel des 17. Jahrhunderts eine besondere Stellung einnahm. Er unterscheidet sich von den meisten seiner Zeitgenossen, aufgrund einer poetischen und eleganten Art und Weise seine Sujets darzustellen: „l'unico pittore del primo Seicento napoletano che sapesse affrontare in chiave intimista la rappresentazione, sacra o profana che fosse, e sempre spogliandola da ogni remora chiesastica, da ogni complicazione di liturgia e di impegno devozionale.“⁵¹

Aufgrund der vielen verschiedenen Elemente, die in seinen Werken erkennbar sind, ist es schwierig, genau festzustellen, welche seine ersten Lehrer waren. Laut De Dominicis wurde der junge Cavallino in der Werkstatt des Malers Massimo Stanzione aufgenommen.⁵² Diese könnte heute als eine Art von Akademie bezeichnet werden, denn die Schüler wurden in Zeichnung, Perspektive und Architektur unterrichtet und mussten weiterhin die Heilige Schrift, Ovids *Metamorphosen* und Tassos *Gerusalemme Liberata* lesen. Die Kenntnis dieser Werke wurde als Grundlage betrachtet, um in der Lage zu sein, ein Sujet selbstständig auf die Leinwand zu übertragen, ohne gezwungen zu sein, auf Bilder anderer Künstler zurückzugreifen.

Trotz dieser vermutlichen Anfangsphase bei Stanzione zeigen die frühesten Bilder Cavallinos nähere Verwandtschaften mit anderen Malern, wie dem Meister der Verkündigung an die Hirten, den frühen Ribera und Velazquez.⁵³ Diese Gemälde sind von einem starken Naturalismus geprägt und werden auf die Jahre zwischen 1635 und 1640 datiert. Dazu gehört

⁴⁴ A. De Rinaldis schrieb die erste Monographie über Cavallino 1909, die aber nicht publiziert wurde. Dieser folgte im Jahre 1921 eine zweite; De Rinaldis 1921.

⁴⁵ Longhi 1915, S. 203, Longhi 1916, S. 227, 232, 263, 269-271.

⁴⁶ Bologna 1958, S. 17-18.

⁴⁷ O. Ferrari erkannte die Verwandtschaften zwischen der Kunst Cavallinos und den französischen „Klassizismus“ in Rom, den der neapolitanische Maler durch Künstler wie Falcone und De Lione kennen gelernt haben könnte; Ferrari 1969, S. 217.

⁴⁸ Causa 1972, S. 941-944.

⁴⁹ N. Spinosa versuchte als Erster das Schaffen von Cavallino in genaueren Stilphasen zu unterteilen; Spinosa 1982, S. 135-147.

⁵⁰ Percy 1984.

⁵¹ Causa 1972, S. 941.

⁵² De Dominicis 2003-2008, 3, S. 63-64.

⁵³ Vgl. Spinosa 1982, S. 137.

beispielsweise „Das Martyrium des Hl. Bartholomäus“ in Capodimonte (**Abb. 13**), ein Gemälde, das zu Cavallinos wenigen großformatigen Werken zählt, die im Laufe seiner Karriere immer seltener vorkommen. Gegen Ende dieser Periode, in den späten 1630er und frühen 1640er Jahren, beginnt Cavallino seine ersten Historienbilder mit unterlebensgroßen Figuren zu malen, für die er später berühmt sein wird. Wahrscheinlich folgte er anfangs dem Beispiel von Malern wie Aniello Falcone, der mit seinen kleinformatigen Schlachtenszenen großen Erfolg erzielt hatte, z. B. bei Mäzenen wie Ferrante Spinelli, Principe di Tarsia.⁵⁴ Eine andere Möglichkeit wäre, dass er zu jener Zeit in Kontakt mit den römischen Bamboccianti gekommen ist. Diese malten vorwiegend kleine Bilder und stellten Szenen aus dem alltäglichen Leben dar, deren Protagonisten Personen aus den unteren Gesellschaftsschichten waren. De Dominicis erzählt, dass Cavallino sich seiner Fähigkeiten in dieser Gattung bald bewusst wurde und dass er sich deswegen immer mehr auf solche Bilder konzentrierte.⁵⁵ Auch lange nach dem Erscheinen von de Dominicis Werk schien Cavallino vorwiegend für dieses Charakteristikum bekannt zu sein. Der Historiker Luigi Lanzi bewunderte 1792 immer noch seine Kompositionen mit Figuren „alla pussinesca“, die durch eine besondere Grazie, Ausdruckskraft und Lebendigkeit gekennzeichnet waren.⁵⁶

Ab den frühen 1640er Jahren schien er auch ein Interesse für Simon Vouet, der durch mehrere Werke in Neapel vertreten war,⁵⁷ und Artemisia Gentileschi, die sich wahrscheinlich bereits ab Ende des Jahres 1629 ungefähr zehn Jahre in Neapel aufhielt, zu entwickeln. Die Bilder dieser Periode sind immer in einem eher caravaggesken Stil gemalt, doch zeigen sich kräftigere Töne vor allem in der Verwendung der Farben Rot und Blau.

Im Laufe der Zeit nahm dieses Interesse für die Farbe zu und einige Bilder erinnern sogar an die leuchtenden, brillanten Töne der Werke Van Dycks.⁵⁸ Der Stil des flämischen Malers, wie auch die neovenezianischen Tendenzen, die sich in Rom durch die Auseinandersetzung mit den „Bacchanalen“ Aldobrandini-Ludovisi des Tizian entwickelt hatten, wurden in Neapel besonders durch den Maler Giovanni Benedetto Castiglione

⁵⁴ Saxl 1939-1640, S. 81-83.

⁵⁵ De Dominicis 2003-2008, 3, S. 67-68.

⁵⁶ Lanzi 1792, 2, S.463.

⁵⁷ In Neapel befand sich bereits 1622 die „Beschneidung Christi“, die Vouet für die Kirche Sant’Arcangelo malte (heute in Capodimonte). Auch die „Überreichung der Ordensregel an den Hl. Bruno“ in der Karthause von S. Martino war bereits in den 20er Jahren in Neapel. Die schlecht lesbare Datierung des Bildes wird unterschiedlich als 1620 oder 1626 interpretiert. Mehrere Werke Vouets waren aber auch in den Sammlung vorhanden, beispielsweise in derjenigen des Kardinals Filomarino; vgl. dazu Ruotolo 1977, S. 74.

⁵⁸ Van Dyck hatte sich in Sizilien im Jahre 1624 aufgehalten. Ein Werk von ihm, das „Susanna und die beiden Alten“ darstellte, befand sich in Neapel, in der Sammlung von Gaspar Roomer.

eingeführt, der 1635 hier dokumentiert ist.⁵⁹ Diese Änderungen sind im Bozzetto für das Bild der „Hl. Cäcilie“ (**Abb. 14**) von 1645 gut erkennbar. Die kräftige Farbpalette der früheren Jahre ist nun heller geworden, ohne dafür an Brillanz verloren zu haben, wie dies an den leuchtenden Farben des Gewandes der Heiligen erkennbar ist.

Gegen Ende der 1640er Jahre scheint Cavallino dem Beispiel der „klassizistischen“ Maler in Rom zu folgen. Zu diesen gehört allen voran Nicolas Poussin, der in Neapel auch durch mehrere Werke vertreten war.⁶⁰ Nicht nur Cavallino ist von diesen Neuerungen betroffen, sondern auch andere Künstler wie Andrea De Lione, Niccolò De Simone, Domenico Gargiulo und Aniello Falcone. Im Werk Cavallinos treten in dieser Phase mattere Farbgebungen in Erscheinung. Es kommen plötzlich helle Grün- und Blautöne vor. Die Figuren stehen nicht mehr vor einem dunklen Hintergrund. Diese „klassizistische“ Periode Cavallinos ist durch ausgeglichene Kompositionen gekennzeichnet. Die Formen sind kompakter, was durch eine klare Definition der Konturen und ein die Szene umgebendes Licht erzielt wird. Zu dieser letzten Phase gehören z. B. „David und Abigail“ (**Abb. 15**) und die „Auffindung des Moses“ (**Abb. 16**) (beide in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum).

Abgesehen von diesen Stiländerungen, die sich im Laufe seiner Karriere vollzogen, besaß Cavallino einige eindeutige Merkmale, die ihn unter den vielen zeitgenössischen neapolitanischen Künstlern erkennbar machten. Wie bereits erwähnt, ist er einer der Wenigen, die sich fast ausschließlich auf kleinformatige Galeriebilder konzentrierten. Weiterhin ist in seinem Schaffen ein besonderes Augenmerk für die Bildkomposition bemerkbar. Die Szene ist in beinahe jedem Bild zentriert und, besonders im Spätwerk, ausgewogen und symmetrisch komponiert. Die komplizierte Stellung der Figuren im Raum und deren elegante Posen lassen vermuten, dass Cavallino auch ein herausragender Zeichner war, auch wenn man heute nur vier Zeichnungen von ihm kennt.⁶¹ Die Eleganz und die Feinheit seiner Figuren ergeben sich durch die tänzerische Haltung und die raffinierte Gestik, die sie charakterisiert. Diesbezüglich orientiert sich Cavallino an französischen und niederländischen Stichen des 16. und 17. Jahrhunderts, von Künstlern wie Hendrick Goltzius und Jacques Callot. Auf die Auseinandersetzung mit solchen Stichen könnte auch die eigenartige Lichtführung in den Werken Cavallinos zurückgeführt werden. Es ist eine Besonderheit seiner Bilder, dass fast

⁵⁹ Vgl. S. 25-26.

⁶⁰ Vgl. S. 24-25.

⁶¹ Vgl. Percy 1984, S. 18-19.

immer das Licht, ähnlich wie bei einer Scheinwerferbeleuchtung, auf die Szene fällt und dass eine Figur am Rand im Schatten dargestellt ist, meistens in Rückansicht, um den Blick des Betrachters auf das Hauptgeschehen zu leiten.⁶²

Ein letztes Charakteristikum, das sich besonders in seinem Spätwerk finden lässt, ist die Theatralik gewisser Darstellungen. Im Bild „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ (Forth Worth, Kimbell Art Museum; **Abb. 76**) scheint der Maler die Szene direkt von einer Theateraufführung übernommen zu haben. Auch die Vorliebe für gewisse Themen, wie das mehrmals dargestellte Sujet der Ester vor Ahasveros oder Szenen aus dem Leben des Tobias zeugen von seinem Interesse für das Drama, denn dieses war oft auch als Stoff für Theaterstücke verwendet worden.⁶³

Auch wenn über sein Leben nichts bekannt ist, lässt sich aus diesen Aspekten seiner Kunst schließen, dass Cavallino ein sehr gebildeter Maler war. Ohne die Gelehrsamkeit von Poussin zu erreichen, der sich besonders dem antiken Wissen zuwandte, zeigt Cavallino eine literarische Bildung, die ihn vor den meisten Künstlern, die damals in Neapel tätig waren, auszeichnet. Unter manchen Aspekten kam er aber Poussin viel näher, als bis dahin erkannt worden ist. Sicherlich kannte er einige Werke vom französischen Künstler und, ähnlich wie seine Zeitgenossen, wird er sich damit auseinandergesetzt haben, denn die Kunst Poussins erfreute sich damals in Neapel großen Erfolgs.

⁶² Zur Befassung seitens Cavallinos mit niederländischen und französischen Stichen aus dem 16. und 17. Jahrhundert und deren Auswirkung auf Figurentypen, Komposition und Lichtführung in seinem Werk vgl. ebenda, S. 13-14.

⁶³ Zu den bedeutendsten Beispielen zählen *La hermosa Ester* und *Historia de Tobias* von Lope De Vega .

4. Poussin und Neapel

Neapel erlebte während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Zeit ständiger Veränderungen im Bereich der Kunst. Die Künstler versuchten, die Neuigkeiten, die von Außen kamen, aufzunehmen und diese in die eigene Tradition zu integrieren. Die Stadt blühte auf, ein neues Selbstbewusstsein entstand.

Im Laufe dieser Jahre spielte Rom immer wieder eine wichtige Rolle, nicht zuletzt, weil es sich um das wichtigste naheliegende künstlerische Zentrum handelte. Der Austausch mit dieser Kunstmetropole ermöglichte auch den Kontakt u.a. zur bolognesischen Kunst, die in Rom durch die Schule der Carracci vertreten war. Viele Maler aus der parthenopäischen Stadt reisten nach Rom, aber auch umgekehrt.

Das 17. Jahrhundert sah auch den Beginn einer eigenständigen neapolitanischen Schule in der Malerei. Sowohl der angewinische, als auch der aragonesische Hof in den vorigen Jahrhunderten hatten begonnen, berühmte Künstler aus anderen Orten anzulocken: Von Giotto und Simone Martini bis hin zu Marco Pino, jene Maler, die die künstlerische Szene dominierten, jedoch keine Einheimischen waren. Auch im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden bedeutende Aufträge an auswärtige Maler gegeben, wie beispielsweise Guido Reni, Domenichino und Lanfranco. Gleichzeitig begannen aber auch die neapolitanischen Künstler zu kämpfen, um sich einen Platz auf dem Kunstmarkt zu verschaffen.⁶⁴

Das erste Ereignis, worauf die neapolitanischen Maler reagierten, war die Ankunft Caravaggios im Jahre 1606. Die Künstler erwiesen sich dieser neuen Malweise gegenüber besonders aufgeschlossen. Caravaggio brachte einen Naturalismus mit sich, eine Realitätsnähe und eine Dramatik, die in Neapel bald zur Entstehung einer naturalistischen Strömung führte. Zu den wichtigsten Malern dieser Richtung zählten Jusepe de Ribera und der Meister der Verkündigung an die Hirten.⁶⁵ Die meisten neapolitanischen Künstler gingen darauf ein; darunter befand sich auch der junge Cavallino.

In den 1620er Jahren kam ein weiterer Maler aus Rom hinzu, um die Situation weiter zu verändern. Diesmal handelte es sich um einen gebürtigen Neapolitaner, der von seiner Reise in die päpstliche Stadt zurückgekehrt war, nämlich Massimo Stanzione.⁶⁶ Er führte neue Tendenzen ein, die sich in Rom, nachdem das Interesse für den „caravaggesken“ Stil allmählich verschwunden war, verbreitet hatten. Als Vorbild dienten ihm die in Rom und

⁶⁴ Waterhouse 1982, S. 55.

⁶⁵ Zum Meister der Verkündigung an die Hirten vgl. Spinosa 2010 S. 326-340.

⁶⁶ Zu Massimo Stanzione vgl. Schütze/Willette 1992.

später selbst in Neapel tätigen Maler Domenichino und Guido Reni. Stanzione strebte nach einer Klarheit der Formen und nach einer durchdachten Komposition, ohne deswegen weder auf chromatische Lichteffekte noch auf eine dynamische Modellierung der Figuren zu verzichten. Sein Einfluss verbreitete sich in den folgenden Jahrzehnten immer mehr, so dass die meisten Maler sich von dem rohen Naturalismus eines Meisters der Verkündigung langsam abwandten. „[Stanzione] era il pittore che si presentava con la maggior forza di cooptazione, il più affascinante e suggestivo per tutto il giro dei connazionali, il giardino incantato entro il quale dovrà germogliare il fiore più prezioso della pittura napoletana: Bernardo Cavallino.“⁶⁷

Während der 1640er Jahre begann ein Großteil der neapoletanischen Maler, dem Beispiel Stanzione folgend, sich dem römischen „Klassizismus“ bolognesischer Herkunft zuzuwenden. Viele von ihnen taten dies aber anders als Stanzione selbst: Zwar bewegten sie sich in dieselbe Richtung und griffen teilweise direkt nach denselben Vorbildern (hauptsächlich Domenichino und Guido Reni), erwiesen sich aber als viel strenger im Umgang damit. Zu den puristischsten Lösungen gelangte der Maler Pacecco de Rosa⁶⁸, dessen durchdachte Kompositionen in manchen Fällen bis zu einer gewissen Starrheit führten. Ihm folgten in derselben Periode auch Filippo Vitale⁶⁹, Agostino Beltrano⁷⁰, Francesco Guarino⁷¹ und Andrea Vaccaro.⁷²

In diesem konfliktreichen Ambiente nahm Poussin eine besondere Stellung ein. Er gehörte auch der römisch-klassizistischen Strömung an und war selbst ein großer Bewunderer Domenichinos. Die Werke seiner frühen Jahre in Rom bezeugten aber neben dem Einfluss der bolognesischen Schule ein Interesse für die Kunst der Antike und für die Farbigkeit der Venezianer.⁷³ Seine Bilder der 1630er Jahre zeigen auf der einen Seite in der weichen Figurenmodellierung und in der phantastischen Lichtatmosphäre Gemeinsamkeiten mit den neovenezianischen Werken von Pietro Testa. Auf der anderen Seite näherte sich Poussin der

⁶⁷ Causa 1984, S. 102.

⁶⁸ Zu Pacecco de Rosa vgl. Pacelli 2008.

⁶⁹ Zu Filippo Vitale vgl. Spinosa 2010, S. 430-435.

⁷⁰ Zu Agostino Beltrano vgl. Spinosa 2010, S. 166-169.

⁷¹ Zu Francesco Guarino vgl. Lattuada 2000.

⁷² Zu Andrea Vaccaro vgl. Spinosa 2010, S. 421-426. Zum Einfluss von Stanzione in den 1640er Jahren auf die oben genannten Maler vgl. Spinosa 1984, S. 43-46.

⁷³ Die „Bacchanale“ von Tizian waren Anfang des Jahrhunderts nach Rom in Palazzo Aldobrandini gebracht worden; Poussin kannte diese Werke.

Malerei Andrea Sacchis, der in Rom als die führende Persönlichkeit eines akademischen Stils galt. Einige Maler in Neapel begannen, diesen Stil den strengen und reinen Formen der Bologneser zu bevorzugen: Vielleicht eine Reaktion auf den Klassizismus des Pacecco de Rosa und seiner Nachfolger, der in extremen Fällen malerische Lösungen eines gezierten Akademismus bewirkt hatte. Der leuchtende, farbenfrohe neovenezianische Stil Poussins und seines römischen Umkreises ließ sich einfacher in die neapolitanische Tradition integrieren. Der Grund hierfür war in den naturalistischen Anfängen und im „tremendo impasto“⁷⁴ des frühen Ribera und des Meisters der Verkündigung an die Hirten zu suchen. In diesem Sinn war die Vermittlerrolle einiger aus Rom angereister Maler, die sich mit der Malerei Poussins konfrontiert hatten, nicht zu unterschätzen.

4.1. Werke Poussins in den neapolitanischen Sammlungen

Die Kunst Poussins war aber in Neapel auch durch die Werke, die sich in den Sammlungen befanden, bekannt. Eine der bedeutendsten war damals diejenige des Kardinals Ascanio Filomarino, die in den 1640er Jahren von Rom nach Neapel gebracht wurde. Filomarino selbst kam im Jahr 1642 nach Neapel, nachdem er von Papst Urban VIII. zum Erzbischof erhoben worden war. Er erwies sich bald als ein bedeutender Förderer des römischen Klassizismus. Diese Neigungen wurden den neapolitanischen Malern nicht nur durch die Bilder seiner Sammlung bekannt gemacht, sondern zeigten sich auch in der Gestaltung seiner Kapelle in der Kirche SS. Apostoli, in Neapel. Für dieses Werk wurde der römische Architekt „par excellence“ Francesco Borromini beauftragt, die Mosaiken stammen von Calandra und die Skulpturen von François Duquesnoy, Giuliano Finelli und Andrea Bolgi: eine Apotheose der römischen Kunst der Zeit. In seinem Besitz befanden sich laut den Inventaren von 1685 folgende Bilder von Poussin: eine „Annunziata Santissima“, eine „Madonna Santissima puttino, S. Giovanni e molti Angioli“ und die „Istoria del Cieco nato illuminato“ („Christus heilt den Blinden“).⁷⁵ Die Bilder wurden wahrscheinlich während eines Brandes im Jahre 1799 zusammen mit dem Großteil der Sammlung Filomarino zerstört. Die ersten beiden sind noch bekannt und zwar durch die Stiche des „Voyage Pittoresque“ vom Abbé de Saint-Non (**Abb. 17** und **Abb. 18**).⁷⁶ Eine These zur Frage, wie das Bild ausschauen konnte wird hingegen von Loredana Lorizzo vorgeschlagen. Sie bezieht das Bild auf eine

⁷⁴ De Dominici 2003-2008, 2, S. 145.

⁷⁵ Schütze 1996, S. 183.

⁷⁶ Saint-Non 1781-1786, I, Tafel zwischen S. 113-114.

Zeichnung (**Abb. 19**) in Windsor Castle; Diese war bis dahin meist im Zusammenhang mit der heute einzig bekannten und viel späteren Version dieses Themas (Paris, Louvre; **Abb. 20**) betrachtet worden.⁷⁷

Weitere Werke Poussins besaßen die flämischen Händler Jan und Ferdinand Vandeneynnden. Auch hier kann ein Bild identifiziert werden: Es handelt sich um eine „Madonna che siede sotto un albero, S. Giovanni e puttini che scherzano“, das laut Ruotolo mit dem Gemälde „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (früher New York, Sammlung Heinemann, heute Metropolitan Museum) übereinstimmen soll (**Abb. 21**).⁷⁸ Diese These wird durch die Existenz zweier Kopien dieses Bildes bestärkt, die sich in Neapel befinden, die eine in Capodimonte, die andere im Museo Correale di Sorrento.

Auch das Bild „Venus zeigt Aeneas die Waffen“ in Toronto (**Abb. 22**) ist im 17. Jahrhundert in Neapel dokumentiert.⁷⁹ Durch einen um 1700 entstandenen Stich von Pietro Aquila erfährt man, dass sich das Bild damals in der Sammlung der Principi di Cellamare befand.

Unter den frühesten Werken Poussins, die man in Neapel wiederfindet, ist eine „Verehrung des goldenen Kalbs“ zu nennen, die von Félibien erwähnt wird.⁸⁰ Im Jahre 1647 soll diese während der Masaniello Revolte zerstört worden sein; ein Fragment ist noch vorhanden und befindet sich heute in einer Privatsammlung in England.

Auch Poussin äußerte sich selbst über die Präsenz eigener Werke in Neapel während des Prozesses gegen Filippo Valguarnera.⁸¹ In diesem Zusammenhang sagte er, Valguarnera hätte ihn ersucht, von ihm zwei Bilder zu kaufen (die Dresdner „Flora“ und die „Pest von Ashdod“; jeweils **Abb. 6.** und **Abb. 68**), nachdem er in Neapel einige seiner Werke im Hause eines gewissen Geronimo Gosman gesehen hatte. Über die Identität dieses Herrn, sowie über die Bilder, die sich in seinem Besitz befanden, ist wenig bekannt. Es wird aber vermutet, dass er ein Spanier war und sein Name Guzman lautete, vielleicht ein Mitglied der gleichnamigen vizeköniglichen Familie.

In den Inventaren kommen natürlich auch weitere Werke Poussins vor, deren Identifikation aber doch sehr problematisch ist.

⁷⁷ Lorizzo 2002, S. 69.

⁷⁸ Ruotolo 1982, S. 14.

⁷⁹ Blunt 1958, S. 83-84.

⁸⁰ Félibien 1705, 4, S.21.

⁸¹ Costello 1950, S. 237-284.

4.2. Die Stiche

Die Anzahl an Stichen, die nach Werken von Poussin im Laufe der Zeit entstanden sind, ist sehr groß. Doch nur sehr wenige stammen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und können somit als Indiz für die Kenntnisse Poussins zu Cavallinos Lebzeiten herausgezogen werden. Man unterscheidet in der Poussinforschung zwischen dem französischen und dem römischen Stichmarkt.⁸² Der römische ist sicher von größerer Bedeutung und zweckdienlicher für diese Arbeit aufgrund des bereits erwähnten künstlerischen Austausches zwischen Rom und Neapel.

Der früheste bekannte Stecher Poussins in Rom ist Fabrizio Chiari, möglicherweise ein Schüler und Gehilfe von Poussin.⁸³ Er ließ zwei Zeichnungen von seinem Lehrer in Stiche verfielfältigen: „Venus und Mars“ (**Abb. 23**)⁸⁴ und „Venus und Merkur“ (**Abb. 24**)⁸⁵, beide jeweils auf das Jahr 1635 und 1636 datiert. Nach einer weiteren Zeichnung, die „Hesperiden“ darstellend, stach Cornelius Bloemart die Illustration (**Abb. 25**) für ein 1646 erschienenes Werk von Giovanni Battista Ferrari mit dem Titel *Hesperides, sive de malorum aureorum cultura et uso libri quatuor*.⁸⁶ Auch die „Pest von Ashdod“ gehört zu den Werken, die relativ früh auf den Stichmarkt gelangten. Das Bild wurde vor 1647 von zwei in Rom lebenden französischen Künstlern vervielfältigt, und zwar Guillaume Courtois als Zeichner und Jean Baron als Stecher.

Ab den 1650er Jahren begann eine größere Produktion von Stichen, unter der Leitung von Poussins Schüler und Schwager, Jean Dughet. Welche Stiche gleich Anfang dieses Jahrzehntes entstanden (also vor dem vermeintlichen Tod von Cavallino im Jahr 1656), ist wiederum schwierig zu beurteilen. Zu den wenigen, die datiert werden können, zählt der Stich nach dem Bild „Das Urteil des Salomon“ (**Abb. 26**), das 1652 entstand.⁸⁷

Zuletzt ist noch der Künstler Giaginto Gimignani zu nennen, der in Rom in engem Kontakt zu Poussin stand. Einige Zeichnungen von ihm, auf denen spielende Putten dargestellt sind und die er 1647 in Stichen verfielfältigte, lassen vermuten, sie könnten von Vorbildern Poussins stammen.⁸⁸

⁸² Vgl. Wild 1980, S. 201.

⁸³ Zu den in der Folge genannten Poussin-Stecker vgl. Wildenstein 1955, S. 85.

⁸⁴ Wildenstein 1955, S. 266, Nr. 122.

⁸⁵ Ebenda, S. 265, Nr. 121.

⁸⁶ Ebenda, S. 309-310, Nr. 173.

⁸⁷ Ebenda, S. 134-135, Nr. 25.

⁸⁸ Vgl. Spinosa 1990, S. 52-54.

4.3. Giovanni Benedetto Castiglione, Charles Mellin und Gaspard Dughet

Die Kunst Poussins wurde in Neapel auch durch andere Maler vermittelt, die in Rom mit ihm in Kontakt kamen. Einer der wichtigsten war Giovanni Benedetto Castiglione, genannt il Grechetto.⁸⁹ Der ursprünglich aus Genua stammende Maler war im Jahre 1632 nach Rom gekommen, wo er gleich in einen Kreis von Künstlern eintrat, die an Cassiano Dal Pozzo gebunden waren. Zu diesen gehörte, wie bereits erwähnt, auch Nicolas Poussin. Es war die Zeit, in der die Entdeckung der „Bacchanale“ von Tizian ein neues Interesse in Richtung der venezianischen Malerei erweckt hatte. Poussin war in erster Linie in dieser neo-venezianischen Strömung involviert gewesen.

Kurz danach, im Jahr 1635, traf Castiglione in Neapel ein. Er war in vielen stilistischen Aspekten, wie die kräftige und pastöse Farbgebung, anders als Poussin. Dafür zeigten seine Bilder in der Komposition und in der Übernahme von Poussin-Themen den eindeutigen Einfluss des französischen Malers. Es ist heute nicht mehr bekannt, welche Werke in Neapel entstanden sein könnten. Auch die Länge des Aufenthaltes ist nicht genau bestimmbar. Doch der Einfluss auf gewisse Maler, von Falcone bis zu Beltrano, lässt die Wichtigkeit seiner Präsenz erkennen.⁹⁰ Auch einige Bilder, deren Provenienz aber nicht bis zu ihrer Entstehung nachverfolgt werden kann, befinden sich heute noch in Neapel.⁹¹ Ein Beispiel ist das Gemälde „Begegnung zwischen Isaak und Rebekka“ (Museo di San Martino, Neapel; **Abb. 27**). Das Werk zeigt eine lyrische Landschaft, in der sich die Hauptdarsteller der alttestamentarischen Geschichte treffen. Die sanfte Lichtatmosphäre, die angedeuteten Gesten der Figuren, der ausgesuchte Blickwinkel verleihen dem biblischen Ereignis einen poetischen und subjektiven Eindruck. Mit den neovenezianischen Tendenzen war eine intimere Darstellung der traditionellen Themen verbunden. Diese kamen somit dem Gefühl der Zeit entgegen. Sie waren in ihrer lyrischen Art der Erzählung dem zeitgenössischen Verständnis zugänglicher und entfernten sich von den konventionellen Auffassungen. Dieser Gedanke wohnte auch den frühen römischen Gemälden Poussins inne.

Ein weiterer Maler, der für die Poussin-Rezeption in Neapel eine wichtige Rolle spielte, war Charles Mellin.⁹² Er ist zwei Mal in Neapel dokumentiert, nämlich in den Jahren 1636-

⁸⁹ Zu Castiglione vgl. Kat. Ausst. Accademia Linguistica di Belle Arti 1990.

⁹⁰ Zu den Einfluss Castigliones auf die neapolitanischen Maler vgl. Ferrari 1970, S. 1232-1234.

⁹¹ Zu den wichtigsten Werken Castigliones, die sich heute noch in Neapel befinden vgl. Kath. Ausst. Royal Academy of Arts 1982, S. 269.

⁹² Zu Mellin vgl. Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 2007.

1637 und später 1643-1647. Der erste Aufenthalt ist in diesem Kontext sicher von größerer Bedeutung, da seine Werke dieser Periode noch stark dem Einfluss Poussins unterlagen. In Neapel bekam Mellin den Auftrag, die Fresken in der Abteikirche von Montecassino zu malen. Dieses Werk wurde im Laufe des Zweiten Weltkrieges zerstört. Sein Ruhm in Neapel war, ähnlich wie im Fall Poussins, sicher auch mit der Ankunft Filomarinos verbunden, denn er gehörte auch in Rom zum Umkreis der Barberini-Künstler. Laut den Inventaren gab es mindestens ein Werk von Mellin in der Sammlung Filomarino, das den „Hl. Petrus mit dem Engel“ darstellte.⁹³ Wahrscheinlich ist aber auch, dass viele Werke, die in den Inventaren Poussin zugeschrieben waren, in Wahrheit von Mellin stammen.⁹⁴ Ein Werk, das kurz vor dem ersten neapolitanischen Aufenthalt entstanden ist, ist „Das Opfer Abels“ (Abtei von Montecassino; **Abb. 28**).⁹⁵ Die Komposition des Bildes unterliegt stark dem Einfluss Raphaels und liegt somit den klassizistischen Werken Poussins sehr nahe. Die Farben sind klar und leicht, die Zeichnung der Figuren und ihre Stellung im Raum geometrisch und ausgewogen.

Neben Mellin spielte auch ein anderer Franzose eine wichtige Rolle in der Verbreitung des Renommées Poussins in Neapel: Der hauptsächlich als Landschaftsmaler bekannte Gaspard Dughet.⁹⁶ Er war ein weiterer Schwager von Poussin, doch, älter als sein Bruder Jean, hatte er bereits in den 1630er Jahren eine Lehre bei Poussin begonnen und hatte sich rasch zu einem unabhängigen Künstler entwickelt. Er übernahm bald den Namen seines Lehrers und wurde deswegen auch als Gaspard Poussin bekannt. Er war bei Poussin in der Periode 1630-35, als der ältere Maler hauptsächlich mit den „Tizian-Bacchanalen“ beschäftigt war. Dughet soll alles sehr wissbegierig aufgenommen haben und machte sich bald den Stil des Lehrers zu eigen. Auch ein gewisses Interesse für die Antike stammte sicher von Poussin, doch Dughet erlangte nie die tiefsinnige Interpretation der Vergangenheit seines älteren Schwagers. Nachdem er das Atelier seines Lehrers verlassen hatte, war er eine Zeit lang ständig auf Reisen. Er kam in den 1630er Jahren auch nach Neapel. Seine in einer fast romantischen Atmosphäre getauchten Landschaften, seine Darstellung von Stürmen und Wind müssen die neapolitanischen Maler nicht unbeeindruckt gelassen haben. Seine Werke strahlten nicht die Ruhe und Überlegenheit der Natur aus, die man in den Landschaften

⁹³ Vgl. Ruotolo 1977, S. 77.

⁹⁴ Vgl. Wild 1967, S. 20ff.; Rosenberg in Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 2007, S. 12-15.

⁹⁵ Vgl. Spinosa 1982.

⁹⁶ Zu Gaspard Dughet vgl. Sutton 1962, S. 269-314.

Poussins wiederfindet. Doch die Konstruktion des Bildes, wie sich die Landschaft in die Tiefe durch Zik-Zak Linien erstreckt, die warme Lichtatmosphäre und das Einfügen von bestimmten, manchmal antiken Ereignissen und Figuren erinnern an Poussin.

4.4. Die Reaktion der neapolitanischen Maler

Der Einfluss Poussins wirkte sich laut Sebastian Schütze auf zwei Ebenen aus: Einerseits war er wichtig für die Verbreitung des neovenezianischen Stils, andererseits entstand in Neapel ein erneutes Interesse für die kleinen Historienbilder mit Figuren in halber Naturgröße.⁹⁷ Mit diesen zwei Aspekten war auch das zu dieser Zeit zahlreiche Entstehen von bukolischen Szenen verbunden. Darüber hinaus zeugen auch die Auseinandersetzung mit der Antike und die große Anzahl an Kopien nach Werken von Poussin von einer intensiven Beschäftigung mit seinem Schaffenswerk.

4.4.1. Kleine Historienbilder für Galerien

Das Interesse, sowohl von Seiten der Maler als auch selbstverständlich von Seiten der Auftraggeber für kleine Historienbilder, die für Galerien bestimmt waren, nahm in der neapolitanischen Malerei des 17. Jahrhunderts allmählich zu.⁹⁸ Dieser Aspekt kann anhand der Werke, die sich, laut den Inventaren, in den damaligen neapolitanischen Sammlungen befanden, dokumentiert werden. Die wichtigsten Sammlungen besaßen die flämischen Händler Gaspar Roomer und Jan Vandeneynnden, sowie der in Rom lange lebende Kardinal Ascanio Filomarino, der 1642 als Erzbischof zurück nach Neapel gekehrt war. Im Gegensatz zu den meisten neapolitanischen Sammlern, die sich eher mit dem Kauf von Kunstwerken beschäftigten, um den eigenen Stand zur Schau zu stellen, waren diese echte Kunstkenner und Kunstliebhaber.⁹⁹ Somit waren ihre Sammlungen sicher die wichtigsten, was den Einfluss der Auftraggeber auf die Entwicklung der neapolitanischen Malerei betrifft.¹⁰⁰ In ihrem Besitz konnte man Werke von Aniello Falcone¹⁰¹, Domenico Gargiulo¹⁰² oder Salvator Rosa¹⁰³

⁹⁷ Schütze 1996, S. 184-189.

⁹⁸ Zu der Sammlungsgeschichte in Neapel vgl. Labrot 2010, S. 205-246 und für den frühen 17. Jh. vor allem S. 210-217.

⁹⁹ Vgl. Ruotolo 1977, S. 72-73; Labrot schreibt bezüglich der Rolle der Malerei im frühen 17. Jh. in Neapel: „[...] la piété individuelle ou familiale s’y affiche peut-être bien plus que la satisfaction artistique.“ Labrot 2010, S. 211.

¹⁰⁰ Ruotolo 1982, S. 5.

¹⁰¹ Aniello Falcone vgl. Saxl 1939, S. 70-87.

¹⁰² Zu Domenico Gargiulo vgl. Sestieri/Daprà 1994; Kat. Ausst. Certosa di San Martino 2002.

finden. Solche Maler waren, ähnlich wie Cavallino, äußerst bekannt für ihre Gemälde mit kleinen Ganzfiguren. Falcone hatte sich u. a. durch die Produktion kleinformatiger Kampfszenen einen Namen gemacht, die besonders von seinem Schüler Andrea De Lione übernommen wurden. Gaspar Roomer besaß bereits in den 1630er Jahren einige solcher Gemälde.¹⁰⁴ Weiterhin zeugt auch das ganz besondere Protektorat durch einen Mäzen wie Ferrante Spinelli, Principe di Tarsia, für den Erfolg dieses Künstlers.¹⁰⁵ Dieser sammelte fast fünfzig Werke von Falcone und im Jahre 1651 stellte er dem Maler eine Wohnung in seinem Palast zur Verfügung.¹⁰⁶ Salvator Rosa und Domenico Gargiulo waren beide wiederum Schüler von Falcone und von ihm beeinflusst. Während der erste durch seine durch Fischer oder Räuber belebten Landschaftsbilder berühmt wurde, widmete sich der andere in seinen Galeriebildern besonders alttestamentarischen Themen. Diese Künstler schufen sowohl kleinformatige Werke als auch andere größeren Maßstabes. Die Existenz eines Malers wie Bernardo Cavallino, der sich fast ausschließlich mit kleinen Historienbildern beschäftigte, war der markanteste Beweis für den Erfolg ähnlicher Galeriebilder. Dies allein bedingt, dass es einen Kunstmarkt gab und großes Interesse seitens der Auftraggeber.

4.4.2. Der neovenezianische Stil und die Verbreitung der Bacchanalen

Innerhalb dieses zahlreichen Entstehens von Galeriebildern mit Figuren in kleinem Maßstab, nahm die Produktion bacchischer Szenen eine besondere Stellung ein. Diese Werke setzten bereits aufgrund ihres Themas die Bestimmung für eine private Sammlung voraus. Weiterhin waren sie interessant, weil sich hier am deutlichsten die neovenezianische Neuerungen widerspiegelten, die in Neapel, ab den 1630er Jahren, bemerkbar waren. Die Farbe wurde leuchtender, brillanter; die neapolitanischen Maler entfernten sich von den düsteren und dunklen Tönen, welche besonders durch den Einfluss Caravaggios eingeführt wurden, zugunsten einer helleren, farbenfrohen Malerei. Ein gemeinsamer Nenner zwischen Verbreitung der bukolischen Szenen und dem neovenezianischen Stil war das Interesse für die

¹⁰³ Zu Salvator Rosa in Neapel vgl. Farina 2010.

¹⁰⁴ Aniello Falcones Werke waren bereits 1634 in der Sammlung von Gaspar Roomer dokumentiert; vgl. Percy 1984, S. 23.

¹⁰⁵ Ferrante Spinelli, Principe di Tarsia, war einer der bedeutendsten Mäzene im frühen 17. Jh. in Neapel. Seine Vorliebe für Aniello Falcone lässt ihn in Neapel als einer der wenigen Sammler, die sich bewusst für Kunst interessierten, erscheinen. Vgl. dazu Saxl 1939, S. 70-87.

¹⁰⁶ Labrot 2010, S. 213. Percy 1984, S. 23.

„Bacchanale Aldobrandini-Ludovisi“ des Tizian (heute im Museo del Prado, in Madrid).¹⁰⁷ Zwei dieser Bilder wurden im Jahre 1632 dem Vizekönig Conde de Monterrey geschenkt und kamen nach Neapel, wo sie bis 1637 blieben. Tizians Einfluss, der früher bereits auf die römische Malerei sehr stark gewesen war, verbreitete sich somit auch in Neapel. Hier wurde sein Stil teilweise durch die Präsenz der zwei „Bacchanale“, vor allem aber durch die römischen Maler eingeführt. Bacchanalen wurden von Malern wie De Lione¹⁰⁸ bis hin zu Massimo Stanzione¹⁰⁹ gemalt. Auch in Bildern anderer Themen findet man Verweise darauf, meistens in der Darstellung spielender Putten. Zu den wichtigsten Vorbildern dafür gehörte Nicolas Poussin.

Unter den Werken des französischen Malers, auf welche einige neapolitanische Künstler dezidiert zurückgriffen, befanden sich die zwei Tempera „Bacchanale“, heute in der Galleria Nazionale d'Arte Antica des Palazzo Barberini in Rom (**Abb. 29** und **Abb. 30**).¹¹⁰ Sowohl Andrea De Lione als auch Domenico Gargiulo zeigten in einigen Werken eine Kenntnis davon. Das „Bacchanal“ von De Lione, heute in einer Privatsammlung in der Schweiz (**Abb. 31**), war eines der berühmtesten und oft erwähnten Beispiele für die Auseinandersetzung des Malers mit Poussin.¹¹¹ Der sogenannte „putto mingens“ ist eine bekannte Figur der „Andrier“ von Tizian (**Abb. 32**), die hier aber eher von Poussin übernommen worden ist. Im Gegensatz zum Putto von Tizian befindet sich diese Figur sowohl bei Poussin als auch bei De Lione auf der linken Seite des Bildes. Weiterhin sind beide Putten ähnlich „bekleidet“, mit einem Tuch, das über die Schultern fällt, während bei Tizian der kleine Bub eine Bluse trägt, die er mit beiden Händen aufhebt. Somit wird der Putto bei Poussin und bei De Lione „un semplice elemento decorativo ormai scisso dal, tantomeno evidentemente compreso, legame simbolico che ne ‘Gli andrii’ lo univa ad Arianna.“¹¹²

¹⁰⁷ Zu den Bacchanalen Aldobrandini-Ludovisi und ihren Einfluss auf die neapolitanische Maler vgl. Farina 2007, S. 11-42.

¹⁰⁸ Zu Andrea De Lione vgl. Bréjon de Lavergnée 1984, S. 656-680; Spinosa 2010, S. 212-222. Er ist einer der bedeutendsten Maler von bukolischen Szenen in Neapel.

¹⁰⁹ Zu Massimo Stanzione vgl. Schütze/Willette 1992. Stanzione malte ein Bacchanal für das Palacio del Buen Retiro in Madrid. Vgl. dazu Ebenda, S. 199; Spinosa 2010, S. 407-408.

¹¹⁰ Zu den „Bacchanalen“ von Poussin in der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom vgl. Wright 2007, S. 80-81.

¹¹¹ Vgl. Bréjon de Lavergnée 1984, S. 670; Farina 2007, S. 22-23.

¹¹² Farina 2007, S. 22.

Auch Domenico Gargiulo griff in einem Gemälde, das den Titel „Triumph des Amor und spielende Putten“ (**Abb. 33**) trägt, auf die Tempera „Bacchanale“ zurück.¹¹³ Der Knabe, der sich hinter einer Theatermaske abschirmt, ist eindeutig von Poussin übernommen, der wiederum auf römische Sarkophage zurückgreift.¹¹⁴ Auch der andere Knabe, der sich erschrocken mit erhobenem Arm zu schützen versucht, ist in der Pose gleich demjenigen, der sich bei Poussin im Vordergrund in der Mitte des Bildes befindet. Ein weiteres Element, das die beiden Bilder gemeinsam haben, sind die Putten, die auf Ziegenböcken reiten. Der eindeutige Zusammenhang mit Poussin ergibt sich aber aus der Betrachtung einer Zeichnung des französischen Malers, die einige spielende Putten darstellt (St. Petersburg, Hermitage, **Abb. 34**). Für das Bild „Triumph des Amor“ übernimmt Gargiulo beinahe eins zu eins diese Darstellung von Poussin.

Wenn man das „Bacchanal“ von De Lione (**Abb. 32**) aufgreift, merkt man aber, dass dieses weitere Ähnlichkeiten mit Werken von Poussin aufweist. Dafür lohnt sich der Vergleich zwischen der vorbereitenden Zeichnung (Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia; **Abb. 35**) und einem anderen Bild von Poussin, der „Triumph des Pan“, das zwischen 1634 und 1639 für Kardinal Richelieu entstanden ist (**Abb. 36**). Eindeutige Ähnlichkeiten findet man in der weiblichen Figur mit erhobenen Armen, in der Statue des Pan mit den zwei vor dem Oberkörper gekreuzten Girlanden und in den Stillebenelementen im Vordergrund. In der Zeichnung kommt, ähnlich wie im Bild Poussins, auch ein Krug vor, der im Gemälde dann verschwindet. Auch die lange Trompete, die von einem Bacchanten gespielt wird, entfernt sich vom Vorbild Poussins. Die „Bacchanale“ für Richelieu wurden kurz nach ihrer Entstehung nach Frankreich geschickt. Vielleicht, wie es öfter der Fall war, als ein Bild verreisen musste, wurden diese durch Stiche wiedergegeben. Dafür spricht die im Vergleich zu Poussin bildverkehrte Wiedergabe des Kruges, der Masken und des Trompetenspielers im Bild bzw. in der Zeichnung von De Lione. Bei der tanzenden Menade und bei der Pan-Statue ist es allerdings nicht der Fall, weshalb die Verbreitung des „Triumph des Pan“ durch Stiche nur eine Vermutung bleiben soll. Ein Zusammenhang zwischen den beiden Gemälden bleibt dennoch bestehen.

¹¹³ Vgl. Sestrieri/Daprà 2002, S. 203.

¹¹⁴ Farina 2007, S. 31.

Ein weiteres Thema, das dem jungen Poussin in Rom anfangs sehr lieb war, war die „Nymphe, von einem Satyr entblößt“ (**Abb. 37** und **Abb. 38**). Dieses Thema wird auch von Gargiulo dargestellt, in einem Bild, das sich heute in einer Privatsammlung in Neapel befindet (**Abb. 39**).¹¹⁵ Auch hier sieht man den auf einem Ziegenbock reitenden Putto, der stark an Poussin erinnert. Weiters ist die Dreiergruppe im Vordergrund mit Nynphe, Satyr und kleiner Putto getreu den Vorbildern Poussins übernommen. Es ist interessant, dass auch hier De Lione die Szene bildverkehrt im Vergleich zu Poussin darstellt.

4.4.3. Kopien nach Werken Poussins

Viele Maler bewiesen in Neapel ab den 1630er Jahren eine direkte Kenntnis der Werke Nicolas Poussins. Am deutlichsten ist dies bei Niccolò De Simone¹¹⁶ bemerkbar, der auch Kopien nach solchen Bildern malte.

De Simonese Rezeption von Poussin basiert vor allem auf der Übernahme ikonographischer Motive und Figurtypen, die er in seinen Werken unterschiedlich wieder verwendet. Auch im Fall des „Bethlehemitischen Kindermords“ (Museo di Capodimonte, **Abb. 40**) ist die Abhängigkeit von Poussin eindeutig. Das Vorbild hierfür könnte ein Gemälde gleichen Themas des französischen Künstlers sein, das sich heute im Petit Palais, in Paris befindet (**Abb. 41**).¹¹⁷ Ileana Creazzo sieht den stärksten Zusammenhang zwischen den beiden Werken „nelle bestiali figure dei carnefici“.¹¹⁸ Doch auch die friesartige Komposition, die Verteilung der Figuren im Raum und die kulissenhafte, antikisierende Architektur sprechen dafür.

Auch andere Bilder lassen vermuten, dass es ein Werk von Poussin gab, das heute nicht mehr existiert, nach dem sich aber einige neapolitanische Maler in ihren Bildern orientierten.¹¹⁹ Dies bezeugen die beiden „Bacchanale“ von De Simone (**Abb. 42** und **Abb. 43**; heute jeweils in einer Privatsammlung in Genua und in Neapel),¹²⁰ sowie das „Bacchanal“ von Massimo Stanzione, für den Palacio del Buen Retiro (**Abb. 44**).

¹¹⁵ Vgl. Farina 2007, S. 33.

¹¹⁶ Zu Niccolò De Simone vgl. Creazzo 1988, S. 223-232.

¹¹⁷ Vgl. dazu Wright 2007, S. 106.

¹¹⁸ Creazzo 1988, S. 230.

¹¹⁹ Spinosa 2010, S. 238.

¹²⁰ Zu den zwei Bildern des „Opfer an Bacchus“ von De Simone vgl. Farina 2007, S. 32-33; Spinosa in Kat. Ausst. Capodimonte 1984, S. 255.

4.4.4. Die Auseinandersetzung mit der Antike

Ein weiteres Element, das die römische Malerei und allen voran Poussin einführten, war das Interesse an der Antike. Gemeint ist einerseits die oft wiederkehrende Präsenz in Bildern von antiken Ruinen und Skulpturen, die Aufmerksamkeit für antiquarische Wiedergabe der Details, sowie eine friesartige Komposition der Szene und Figurentypen, in denen sich die Kenntnis antiker Vorbilder widerspiegelt. Poussin selbst, in diesem Bereich auch durch die Freundschaft mit Duquesnoys gefördert, widmete sich während seiner frühen Zeit in Rom dem Studium antiker Sarkophage: Eine friesartige Komposition der Szene ist in seinen Werken oft auf den ersten Blick erkennbar. Dieser Aspekt wurde ausführlich von Sebastian Schütze in einem Aufsatz von 1996 behandelt und soll hier anhand zweier Beispiele kurz geschildert werden.¹²¹

Die beiden neapolitanischen Maler, die diesem Aspekt am ehesten nahe kommen, sind Aniello Falcone und Andrea De Lione in den Werken für das Palacio del Buen Retiro. Diese sind Teil eines titanischen Projektes für die vom Conde-Duque Olivarez geleitete Ausstattung der neuen königlichen Residenz in den Jahren 1633-34. Die Bilder entstanden zu jener Zeit in Neapel und gehören zwei verschiedenen Zyklen an, in denen Triumphzüge römischer Kaiser und die zu diesen Anlässen veranstalteten Spiele dargestellt sind.

Falcone war unter den ersten in Neapel, die sich an den römischen Klassizismus und an Poussin anlehnten. Im Bild „Gladiatoren im Zirkus“ (**Abb. 45**) kommt dies erst recht zum Ausdruck.¹²² Die Gladiatoren sind fast als Aktfiguren dargestellt, nur um die Hüften mit einem Tuch bedeckt. In der Pose der Figuren spiegelt sich durch die Abwechslung von Standbein und Spielbein die Haltung antiker Statuen wider. Diesem an sich feierlichen Thema verleiht Falcone einen ernsten Inhalt. Die Körper der Gladiatoren sind in ihrer Mächtigkeit und Imposanz wiedergegeben, noch verstärkt durch die leicht von unten nach oben verlaufende Perspektive. Die physische Kraft wird durch die unbeholfene Nacktheit der Körper zur Schau gestellt. Anhand einer antiken Szene inszeniert Falcone ein modernes Drama. Der antike Aspekt spiegelt sich in der Auswahl des Themas wider, in den Figuren, in der Darstellung der Skulptur und Architektur, die eine Kenntnis antiker Vorbilder voraussetzen (z. B. was die Spina des Zirkus betrifft). Aktuell hingegen sind die Darstellung der Gesichter, die Aussage, der Fokus auf einen tragischen Aspekt des Lebens der Gladiatoren (in der Antike wäre eine Gladiatorenszene nie so dargestellt worden). “Il dramma di

¹²¹ Schütze 1996, S. 181-200.

¹²² Vgl. Schütze 1996, S. 192-194.

un'esistenza, che con ogni gara deve difendere nuovamente se stessa, si riflette in maniera commovente nelle espressionen dei visi, segnati da fatica, disperazione e paura ma anche da una profonda solitudine.“¹²³ In diesem Spiel zwischen Darstellung und Vergegenwärtigung der Antike zeigt Falcone ein starkes Verständnis für die Kunst Poussins: Eine Kunst, die im „Tod des Germanikus“ (**Abb. 3**) in seiner innigen Affektendarstellung, trotz der strengen antikisierenden Komposition einen seiner Höhepunkte erlangt hatte.

Andrea De Lione ist ein weiterer Maler, der mit Werken für die Ausstattung des Palacio del Buen Retiro beauftragt wurde. Im Bild „Elefanten im Zirkus“ (**Abb. 46**)¹²⁴ wird die Szene auf zwei Ebenen verteilt: Im Vordergrund sind die mächtigen Tiere mit ihrem Führer und einer Schar von Bacchanten dargestellt; im Hintergrund erblickt man die undefinierte Menge der Zuseher. Dabei nimmt die Szene im Vordergrund mehr als die Hälfte der Bildgröße ein. Die monumentale Präsenz der Elefanten wird dadurch noch verstärkt. Sie sind in den Bewegungen, sowie in der naturalistischen Hautwiedergabe mit großer Aufmerksamkeit gemalt worden: Ein Aspekt, der auch im Bild Poussins „Hannibal überquert die Alpen“ (**Abb. 47**) wiederzufinden ist. Die Figuren sind dafür noch stark an die Begegnung mit der Kunst Grechettos gebunden. Mit der Zeit wird aber die Übernahme malerischer Charakteristiken Poussins immer deutlicher, so dass vermutet wird, De Lione habe einige Zeit in Rom verbracht. Im Bild „Tobias lässt die Toten begraben“ (**Abb. 48**) greift der Maler auf Kompositionen von Castiglione desselben Themas zurück.¹²⁵ Doch das Bild zeigt einen viel klassischeren Ansatz, der direkt auf Poussin bezogen werden kann. Die Architektur und die Figurengruppen finden hier eine ausgewogene Verteilung im Bild, die Komposition ist zentriert, die Figuren haben klassischere, skulpturhafte Züge, die Atmosphäre ist leichter und lyrischer gestaltet.

¹²³ Schütze 1996, S. 192-194.

¹²⁴ Brejon de Lavergnée 1984, S. 670-672.

¹²⁵ Vgl. Blunt 1939, S. 142-147.

5. „Il Pussino de' napoletani“- Bernardo de Dominici

Als in der Kunstgeschichte der Maler Bernardo Cavallino Anfang des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt wurde, konnte schon sehr früh eine „klassizistische“ Phase in seinem Schaffen erkannt werden.¹²⁶ Doch der Name Poussins wurde erst viel später in der modernen Literatur in Zusammenhang mit dem neapolitanischen Maler gebracht, und zwar in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.¹²⁷ Das hängt sicher auch damit zusammen, dass die neapolitanische Malerei des 17. Jahrhunderts noch besser erforscht werden musste und dass von Cavallino selbst am Anfang noch zu wenige Bilder bekannt waren. Deshalb war ein einheitlicher Überblick über sein Schaffen und seine Figur als Künstler nicht möglich. Dazu kam noch das Misstrauen, mit dem sein erster Biograph, Bernardo de Dominici, von der Forschung betrachtet wurde. Andernfalls wäre man vielleicht schon früher auf die Idee gekommen, gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Cavallino und der Kunst Poussins zu erkennen, denn dieser schreibt gegen Ende seiner Cavallino Biographie: „il Cavalier Calabrese [...] si fermava spesso a mirare i due quadri da noi nominati del Cavallino, né saziavasi di lodarlo chiamandolo un misto del Guido, del Rubens, e di Tiziano, ed ancora il Pussino de' napoletani: e ciò dicea, perché le più belle figure di Bernardo non eccedono la misura di circa tre palmi.“¹²⁸ Diese waren laut de Dominici Worte des Malers Mattia Preti, der eben auch als Cavalier Calabrese bekannt war. Preti war, zur Zeit, als die Viten de Dominicis herausgegeben wurden, eines der Aushängeschilder der neapolitanischen Malerei, gemeinsam mit Francesco Solimena und Luca Giordano. Die Hochachtung seitens eines Künstlers wie Mattia Preti stellte Cavallino auf dasselbe Niveau mit den angesehensten Malern dieser Zeit, womit der Biograph die Bedeutung seiner Aussage unterstreichen wollte.

De Dominicis Viten sind zu einer Zeit entstanden, in der Neapel unter den österreichischen Habsburgern einen neuen politischen und kulturellen Aufschwung erlebte. Sie hätten eine große historische Lobpreisung auf die Stadt werden sollen.¹²⁹ Man wollte die

¹²⁶ E. Sestieri nennt die letzte Periode von Cavallinos Schaffen „the academic period“, Sestieri 1920, S. 188; O. Benesch bezeichnet Cavallino in dieser Phase als „ausgesprochener Klassizist“, „kühl, klar, durchsichtig“, Benesch 1926, S. 243.

¹²⁷ Siehe Ferrari 1969, S. 217; Causa 1972, S. 944.

¹²⁸ De Dominici 2003-2008, 3, S. 76. Die zwei Bilder von denen De Dominici berichtet sind ein „Raub der Europa“ und „Erminia unter den Hirten“, die sich damals bei gewissen Signori Caputi befanden.

¹²⁹ Während des Spanischen Erbfolgekriegs wurde das Königreich Neapel von Österreich besetzt. Neapel öffnete sich politisch und kulturell und begann den Status einer unabhängigen Hauptstadt zu fordern. Zu dieser Zeit entstanden Werke wie Pietro Giannones *Istoria civile del Regno di Napoli* (1721) oder Giovanni Battista Vicos *Principi di una scienza nuova* (1723), die einen internationalen Ruhm erzielten. Die Reformen

internationale Bedeutung seiner Kunst und Kultur zur Geltung bringen, wie de Dominici selbst beweist, indem er sich in direktem Wettstreit mit Florenz setzt und seine Viten bis in die Antike zurückgehen lässt.¹³⁰ Kurz nach seiner Veröffentlichung im Jahr 1742-1745 erwies sich aber das Werk als Misserfolg. De Dominici war in Schwierigkeiten geraten, besonders als er versuchte, die Biographien von Malern aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu rekonstruieren. Neapel war eine Stadt, die keine historiographische Vergangenheit besaß. Die vielen Kriege und Naturkatastrophen (z. B. die Vesuvausbrüche oder die schreckliche Pest von 1656) stürzten die Bevölkerung unablässig ins Verderben und zugleich verschwand immer wieder ein Stück Tradition. Doch trotz des Mangels an Quellen, hatte sich de Dominici von seinem ehrgeizigen Vorhaben nicht zurückgezogen: Um seine Biographien glaubwürdig zu untermauern, hatte er einige Dokumente verwendet, die sich bald als gefälscht herausstellten.¹³¹ Dieses, aus heutiger Sicht wenig „professionelle“ Verhalten, wurde schon zu Lebzeiten des Autors heftig kritisiert.¹³² Das Resultat war, dass fünfhundert Exemplare des Buches sich noch sechs Jahre nach dem Erscheinen in den Lagerräumen des Verlags befanden. Dennoch blieben de Dominicis Viten ein zentrales Werk für die neapolitanische Malerei, und dies (nach dem Motto *fortes fortuna adiuvat*) wahrscheinlich auch aufgrund ihrer Einzigartigkeit: Keiner schien sich mehr einer solch undankbaren Arbeit annehmen zu wollen. Besonders die Archivrecherchen deckten häufig die Fehler seiner biographischen Angaben auf. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden endlich auch seine Verdienste anerkannt. De Dominici ist als Biograph nicht vertrauenswürdig, doch als Kunstbeobachter und -beschreiber ist er eine wertvolle Quelle.¹³³ Er selbst war Maler und bezeichnete sich als Sohn eines Schülers von Mattia Preti. Darüber hinaus arbeitete er auch jahrelang im Dienst der Duchi di Laurenzano, die, was das Interesse für Kunst und Dichtung betrifft, zu den führenden Persönlichkeiten ihrer Zeit zählten. Sie besaßen auch eine umfangreiche Gemäldesammlung, vor allem was römische, bolognesische und neapolitanische Bilder betrifft.

der österreichischen Habsburger wurden kurz danach von den Bourbonen weitergeführt, als diese im Jahre 1734 die Herrschaft übernahmen. Vgl. De Giovanni, S. 443-501.

¹³⁰ Auch der Florentiner Giorgio Vasari, auf den sich alle späteren Künstlerbiographen beziehen werden, erwähnt in seinen 1550 erstmals erschienen Viten nicht nur moderne, sondern auch antike Künstler.

¹³¹ Über die Fälschung der als Quellen verwendeten Handschriften siehe Sricchia Santoro in: De Dominici 2003-2008, 1, S. XXXV ff.

¹³² Zu den Kritikern von de Dominici, die von Onofrio Giannone im 18. Jh. bis hin zu Benedetto Croce im späten 19. Jh. reichen, siehe Sricchia Santoro in: De Dominici 2003-2008, 1, S. XXXIV.

¹³³ Ebenda, S. X-XI.

Wenn also de Dominici Poussin im Zusammenhang mit Cavallino erwähnt (um wieder zurück auf unser Thema zu kommen) kann der Leser davon ausgehen, dass er die Künstler, von denen er spricht, zumindest von den Werken her gut kannte. Es geht hier aber nicht einfach um eine stilistische Gegenüberstellung zweier verschiedener Maler. De Dominici schreibt nicht, Cavallino sei von Poussin beeinflusst worden oder er habe einiges von ihm übernommen. Er nennt ihn „den Poussin der Neapolitaner“ und zwar einzig deswegen, weil seine schönsten Figuren die Größe von drei Spannen („non più di tre palmi“) nicht überschritten, wie diejenige von Poussin.

Zuerst soll der erste Teil dieser Aussage analysiert werden, nämlich „il Pussino de‘ napoletani“. Ähnlich der Erwähnung von Mattia Preti, ist es wieder ein Versuch des Autors, den Maler durch eine auch außerhalb Neapels bekannte und angesehene Person zu nobilitieren. Allerdings handelt es sich hier um keinen Neapolitaner. De Dominici sucht für seinen Künstler nicht nur die Anerkennung seitens seiner Landsmänner, sondern auch den internationalen Ruf. Zweitens entsteht hier der Eindruck, es ginge nicht nur um den Maler Poussin und um seine künstlerischen Qualitäten, sondern eher um das, was sein Ruhm und sein Name in Neapel, wie im Ausland symbolisierte. Wenn der Autor innerhalb des gleichen Satzes Rubens, Guido Reni und Tizian erwähnt, sagt er, Cavallino sei eine Mischung aus diesen Malern („un misto del Rubens, del Guido e del Tiziano“). Daher stellt sich die Frage, warum der Autor Poussin nicht direkt miteinbezogen hat. Er hebt hingegen den Vergleich zum römischen Vorbild hervor, indem er Cavallino zum „Poussin der Neapolitaner“ proklamiert, also zu einem „neuen Poussin“. Daran schließt sich die Frage an: Wer war Poussin? Oder besser, welche Bedeutung hatte Poussin im 18. Jahrhundert. in Neapel und im Ausland? Vor allem aber was bedeutete Poussin für Bernardo de Dominici?

Die erste Frage wurde bereits im einführenden Kapitel über Poussin und sein Werk versucht zu beantworten. Die zweite hängt durch verschiedene Aspekte zusammen. Für die Verbreitung seines Ruhmes im Ausland ist ganz bestimmt André Félibien von Bedeutung, der als zweitwichtigste Quelle nach Bellori gilt und in seinem Werk *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1672) Poussin einen wichtigen Platz einräumt.¹³⁴ Durch Félibien wird somit Poussin einem breiteren Publikum präsentiert.

Es wäre aber nicht sehr produktiv, diesen Aspekt weiter zu erforschen, da man nicht weiß, inwiefern de Dominici der internationale Ruf Poussins bewusst war; angeblich soll er

¹³⁴ Félibien 1705, 4, S. 3-129.

Neapel nie verlassen haben und die Personen, mit denen er für die Verfassung der Viten in Kontakt war, waren hauptsächlich Italiener.

In Neapel hingegen hatte sich der Ruf Poussins bereits Anfang des 17. Jahrhunderts langsam verbreitet. Eine wesentliche Rolle spielte sicher Cavalier Giovan Battista Marino (Bewunderer, Freund und kurze Zeit auch Auftraggeber von Poussin) . Er verbreitete über Poussin das Bild eines gebildeten und belesenen Malers und zeigte wahrscheinlich auch Zeichnungen, die Poussin für ihn angefertigt hatte. Vielleicht lobte er dabei auch dessen Fähigkeit, mythologische Geschichten originell umsetzen zu können. Was sich auf jeden Fall bald herausstellte war, dass die Figur Poussins einer Sphäre zugeordnet wurde, die, um die Worte von Sebastian Schütze zu verwenden, zwischen „Poesie“, „Antike“ und „Mythos“ anzusiedeln war.¹³⁵ Sicher blieben diese Kriterien auch in den folgenden Jahrzehnten von Bedeutung und prägten die Poussinrezeption in Neapel weiter.

Gegen Ende des 17. Jahrhundert lieferte dann Poussins erster wichtiger Biograph, Giovanni Pietro Bellori, einen weiteren bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Poussinmythos. Sein Werk, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672)¹³⁶, beinhaltet zwölf Biographien. Es entstand zu einer Zeit, in der sich die Verfassung solcher Viten in Italien großer Beliebtheit erfreute und fast wie ein Wettbewerb unter den verschiedenen Städten zu verstehen war. Neapel war in dieser Hinsicht etwas spät hinzugekommen: De Dominicis veröffentlichte seine Viten erst Mitte des 18. Jahrhunderts, wobei Bellori und sein erfolgreiches Werk ein Vorbild für ihn darstellten. Er kannte es gewiss, da er selbst für dessen neapolitanische Ausgabe im Jahre 1728 eine Biographie von Luca Giordano schrieb, die den Bellori-Viten beigelegt wurde.

Dass er sich in seiner kurzen Biographie von Cavallino auch auf Bellori bezog, wird klar, sobald man die beiden Texte miteinander vergleicht. Besonders der zweite Teil der Textpassage, mit der Gegenüberstellung von Cavallino und Poussin ist interessant, wenn de Dominicis schreibt: „ciò dicea, perché le più belle figure di Bernardo non eccedono la misura di circa tre palmi.“ Es geht also um Galeriebilder mit deutlich unterlebensgroßen Figuren. Bei einer genauen Betrachtung des Textes von Bellori, merkt man, dass er an mindestens zwei Stellen dezidiert diese Fähigkeit Poussins des „dipingere in picciolo“¹³⁷ betont.

¹³⁵ „Nella città partenopea il nome di Poussin si trovò legato ad un'immagine definita entro i termini della poesia, dell'antico e del mito, i quali dovevano determinare profondamente la sua successiva fortuna napoletana.“ Schütze 1996, S. 181.

¹³⁶ Bellori 1976, S. 421-481.

¹³⁷ Ebenda, S. 453.

Das erste Mal schreibt er bezüglich des Bildes „Die Pest von Ashdod“: „Sono le maggiori figure circa tre palmi, come l'altra di Germanico e de' componimenti che Pussino andava operando.“¹³⁸ Die Größe der Figuren, von denen er spricht und die nicht nur in der „Pest von Ashdod“ und im „Germanicus“, sondern auch in anderen Bildern wiederzufinden sind, die er nach und nach malte („de' componimenti che andava operando“), entspricht genau derjenigen, die de Dominici erwähnt: „tre palmi“ (drei Spannen). Bellori wiederholt es ein zweites Mal und zwar immer im selben Satz: „piacque sommamente questo modo suo di dipingere in picciolo, e col piacere se n'accrebbe anche la fama, concorrendo da tutte le parti, e di Parigi particolarmente, picciole misure di quadri per li gabinetti, con figure di tre e di due palmi ed anche minori, nelle quali egli venne a rinchiudere troppo angustamente il pennello.“¹³⁹ Er unterstreicht damit dieses Charakteristikum von Poussin, weil sich im kleinen Maßstab, die Größe seiner Kunst ablesen lässt. Er lobt diese Fähigkeit und schreibt ihr den Grund für die internationale Berühmtheit des Künstlers zu. Doch wenn er am Ende betont, Poussin habe sich zu sehr auf diese Gattung konzentriert („venne a rinchiudere troppo angustamente il pennello“), deutet er damit an, dass solche Galeriebilder damals nicht zu den bevorzugten Aufgaben eines großen Künstlers zählten.

Diese standen in der künstlerischen Wahrnehmung der Zeit eine Stufe unter den großen Historienbildern, Altarbildern und Fresken. Es war schwierig, einen Künstler als erstrangig zu betrachten, wenn er hauptsächlich kleine Galeriebilder malte. Bellori versucht ihn diesbezüglich zu verteidigen, indem er darauf beharrt, dass es sich bei Poussin um eine bewusste Entscheidung handelte, sich auf kleine Bilder zu konzentrieren und nicht um mangelnde Fähigkeiten. Wenn er beim zweiten Mal Poussins „figure di tre palmi“ erwähnt, um sein Können im kleinen Format zu loben, schreibt er: „[...] quelli che lo chiamano in giudizio si vagliono ch'egli dipingesse in picciolo i suoi migliori componimenti, in figure di due o tre palmi, e che per tal cagione si astenesse dalle opere grandi ed a fresco.“¹⁴⁰ Dieser Satz enthält wieder einen Vorwurf, diesmal aber als indirekte Aussage formuliert: Bellori beschreibt die Ansicht gewisser Leute („quelli che lo chiamano in giudizio“), Poussin male nur kleinformatische Bilder, weil er im großen Format nicht dasselbe Niveau erreichen könne. Sofort fügt er aber die Meinung Anderer hinzu, der Maler könne sehr wohl auch im großen Format Meisterwerke schaffen (wie an seinem Bild mit dem „Hl. Erasmus“ zu erkennen ist)

¹³⁸ Ebenda, S. 431.

¹³⁹ Ebenda, S. 431

¹⁴⁰ Ebenda, S. 453.

und täte es nicht nur aus Gewohnheit und weil sich sein Name in Verbindung mit dieser Gattung entwickelt hatte.¹⁴¹ Der Autor schließt sich dieser Meinung an.

Doch Poussin brauchte schon bald nicht mehr für seine Bevorzugung des kleinen Formats verteidigt und noch weniger entschuldigt zu werden. Die Hochachtung, die er genoss (besonders in Frankreich durch die Diskussionen der königlichen Akademie der Malerei und Skulptur gefördert¹⁴²) verschaffte ihm einen Rang, der über dieses Gattungsproblem hinauswies.

Dies dürfte de Dominici bewusst gewesen sein, als er seine Biographie über Cavallino schrieb. Bei ihm klingt die Behauptung, Cavallino könne sich in kleinformatigen Werken besser entfalten, nicht untertreibend. Er schreibt bezüglich eines der wenigen Altarbilder von Cavallino, die „Hl. Cäcilie“: „le figure di questo quadro sono quasi della grandezza del naturale: nella qual misura non riesce Bernardo di quella eccellenza che nella piccola; onde la macchietta finita [...] vien da ognuno stimata migliore del quadro esposto. Accortosi Bernardo di questa sua vocazione, o vogliam dire abilità alle figure mediocri [...] non volle più per allora cimentarsi in opere grandi.“ Soll der Leser denken, es handle sich um die Biographie eines mittelmäßigen Malers, der es nicht schafft, im großen Maßstab zu arbeiten? Sicher nicht, denn de Dominici bezeichnet ihn am Anfang als „un raro e compiuto professor di pittura“, und weiters als „un uomo idoneo a ristorare le nostre arti, e non solamente la patria ma pareggiar le glorie de' più bravi allievi della Scuola Lombarda, e de' Carracci stessi, se più fosse vissuto.“¹⁴³ Was ermöglicht also dem neapolitanischen Autor sich so offen auszudrücken bezüglich eines Themas, das dem römischen Biographen hingegen noch erklärungsbedürftig vorkam?

Es ist möglich, dass de Dominici, verstärkt durch das Beispiel Poussins, keinen Grund mehr sah, die Vorliebe seines Künstlers für unterlebensgroße Figuren zu verteidigen. Es gab schon einen Maler, der es geschafft hatte, durch seine kleinformatigen Werke unter die hervorragendsten Künstler zu gelangen und auf diesen bezieht er sich: Nicolas Poussin. Auch er hatte interessanterweise ein Altarbild gemalt, das keinen großen Erfolg erzielt hatte (der

¹⁴¹ „Altri nondimeno sono di parere che Pussino non per mancanza di genio o di sapere ma per lunga consuetudine si esercitasse in picciolo, cresciuto in questa riputazione: mentre la tavola di San Germano e l'altra del Noviziato de' Gesuiti sono istorie con figure grandi molto lodate, dimostrando ch'egli era capace d'opere maggiori.“ Bellori 1976, S. 453.

¹⁴² Poussins Bild die „Mannalese“ gab im Jahr 1667 Anstoß zu einer Debatte zwischen zwei Parteien der französischen Akademie bezüglich der Anwendung der aristotelischen Regeln der *Poetik* in der Malerei. Er wurde zum Vorbild für diejenigen, die sich dafür erklärten, während die andere Partei vor allem Rubens herbeizog. Siehe Stumpfhaus 2007, S. 67-124.

¹⁴³ De Dominici 2003-2008, 3, S. 61.

„Hl. Erasmus“ für die Basilika von St. Peter), worauf er begonnen hatte sich fast ausschließlich auf kleinformatische Galeriebilder zu konzentrieren.

De Dominici macht sogar aus der Not eine Tugend, denn er lässt Cavallinos Entscheidung, sich auf Galeriebilder zu spezialisieren, als die Fähigkeit erscheinen, das eigene Talent richtig einsetzen zu können. Als Gegenbeispiel nennt er Salvator Rosa und schreibt: „Il contrario di Salvator Rosa, il quale con poco discernimento credeasi migliore nelle storie grandi ed eroiche, che nelle piccole figure di soldati, di marinari e di gente volgare, in cui egli veramente era eccellentissimo sopra ogni altro.“¹⁴⁴

Für de Dominici erweist sich also Poussin als der bedeutendste Maler im Bereich der kleinen Historienbilder. Natürlich betrachtet er ihn auch aus der Sicht Belloris, der, wie bereits gezeigt, an mehreren Stellen auf das Können Poussins im kleinen Format besteht. De Dominici war sich auch der Rolle bewusst, die Poussin in der Verbreitung dieser Gattung in Neapel hatte. Cavallino war nicht der einzige, der sich damit beschäftigte; es gab auch Maler, wie Domenico Gargiulo, Andrea de Lione oder Aniello Falcone, die in dieser Hinsicht dem Beispiel Poussins folgten. Es ist aber kein Zufall, dass gerade Cavallino als „Poussin der Neapolitaner“ bezeichnet wird, denn er ist der Einzige, der sich fast ausschließlich auf solche kleine Szenen konzentrierte, aber vor allem derjenige, der in Neapel diese Gattung zu einem Höhepunkt brachte, durch die Anmut seiner Figuren, die komplizierte Bildkomposition und die lyrische und sinnliche Atmosphäre, in der seine Darstellungen getaucht sind.

Genau hier befindet sich aber der fundamentale Unterschied zwischen de Dominicis Cavallino und dem Poussin von Bellori. De Dominici unterstreicht ständig die malerischen Qualitäten seines Malers; Bellori hingegen macht aus Poussin einen absoluten Klassizisten. Er legt den Schwerpunkt auf Bildkomposition, Zeichnung und Affektendarstellung, aber er verliert kein Wort über die Eigenschaften der Farbgebung, als ob er die Beschreibungen von Stichen herleiten würde (was er an manchen Stellen wahrscheinlich auch tut¹⁴⁵).

Der Vergleich zwischen de Dominici und Bellori kann also aufgrund der sehr subjektiven Künstler- und Bilderbeschreibung nur als Ausgangspunkt betrachtet werden. Dass es aber auch andere Kontaktpunkte zwischen diesen beiden Malern gibt, die sicher im Zusammenhang mit der Bildgattung stehen und doch darüber hinaus gehen, soll im Verlauf dieser Arbeit noch näher betrachtet werden.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 68.

¹⁴⁵ Siehe Perini 1996, S. 297-298.

6. „Spielende Putten vor einer Bacchuskind-Statue“ – Cavallino und die Bacchanale Poussins

Es wurde bereits erwähnt, welche Wichtigkeit Poussin für die Verbreitung der bacchischen Szenen in Neapel hatte. Vor allem die Maler, die sich auf kleine Galeriebilder spezialisiert hatten, wurden davon beeinflusst. Aber auch ein Künstler, wie Massimo Stanzione, griff wahrscheinlich in seinem „Bacchanal“ für den Buen Retiro (**Abb. 44**) u.a. auf Vorbilder von Poussin zurück.¹⁴⁶ Auch Bernardo Cavallino ließ sich von den neovenezianischen Neuerungen faszinieren, die sich in Neapel Mitte der 1630er Jahren verbreitet hatten. Sein Stil und dabei vor allem sein Umgang mit der Farbe änderten sich: Leuchtende, fast glitzernde Töne traten nun in seinen Werken hervor. Doch für Bilder, wie die „Bacchanale“, mit denen diese Neuerungen am engsten verbunden waren, schien er kein besonderes Interesse zu entwickeln. Dafür kamen in seinem Oeuvre Themen aus der *Gerusalemme Liberata* des Tasso vor und zwar die lyrischsten Momente, dessen Hauptdarstellerin die schöne Erminia ist.¹⁴⁷ Diese eigneten sich besonders gut für die neuen Stil Tendenzen. Cavallino malte scheinbar am liebsten Szenen, die aus literarischen Texten stammten, die Teil einer Geschichte waren (sei es mythologischen, historischen, epischen oder alttestamentarischen Inhaltes).

Eine Ausnahme stellt das Gemälde dar, das den Titel „Spielende Putten vor einer Bacchuskind-Statue“ (**Abb. 49**) trägt und von Nicola Spinosa im Jahr 1990 veröffentlicht wurde.¹⁴⁸ Das Bild soll nach dem Vorbild einer Stich-Serie von Giacinto Gimignani (**Abb. 50**) entstanden sein, ein Maler, der eine Zeit lang zum engsten Umkreis Poussins in Rom zählte. Durch die Ähnlichkeit dieser Stiche zu einigen Zeichnungen (auch später in Stichen vielfältigt) von Jacques Stella wurde vermutet, dass sowohl Stella als auch Gimignani Werke von Poussin als Vorbild verwendet hatten.¹⁴⁹ Somit ist schon der enge Zusammenhang, in dem das Bild Cavallinos mit dem Oeuvre Poussins bzw. seiner nächsten römischen Genossen steht, bewiesen worden. Ähnliches wurde bereits bei anderen Malern,

¹⁴⁶ Vgl. Schütze/Willette 1992, S. 199; Spinosa 2010, S. 407-408.

¹⁴⁷ „Erminia unter den Hirten“ in Capodimonte und die zwei Tondi in der alten Pinakothek in München, wiederum „Erminia unter den Hirten“ darstellend und „Erminia leistet dem verwundeten Tankred Beistand“. Vgl. dazu Ausst. Kath.Cleveland Museum of Arts/Kimbell Museum 1984, S. 201-207.

¹⁴⁸ Spinosa 1990, S. 43-61.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 51-54.

wie Gargiulo oder De Lione, festgestellt.¹⁵⁰ Doch interessant ist zu sehen, wie Cavallino über diese ikonographischen Motive hinausging und was er aus dem Bild schließlich machte.

Bacchanale mit Statuen des Bacchuskindes gab es sehr häufig in Neapel, wie es die Werke von De Simone (**Abb. 42-43.**) oder Stanzione (**Abb. 44**) beweisen. Im Vergleich zu diesen, erweist sich aber das Gemälde von Cavallino als ganz anders. Im Vordergrund sind einige Putten dargestellt oder nackte Kinder, die sich an freudigen, zügellosen Spielen amüsieren. Ein Kind, das sich in der Mitte mit zugebundenen Augen befindet, ist gerade dabei, mit seinen Freunden Blindkuh zu spielen: Während die anderen Buben sich hinter ihm rufend und laufend bewegen, versucht er vergebens mit offenen Armen einen von diesen zu erwischen. Andere versuchen zu zweit einen Burzelbaum zu schlagen, indem sie sich umgekehrt stehend festhalten (der eine mit dem Kopf nach unten, der andere mit dem Kopf nach oben) und sich an einem auf Händen und Knien gebeugten Spielkameraden stützen. Auf der rechten Seite des Bildes erblickt man einige weibliche Figuren, wobei nur diejenige im unmittelbaren Vordergrund mit einem antikisierenden Gewand gekleidet ist, das ihre rechte Schulter und den Arm nicht bedeckt. Halb im Schatten versteckt, erkennt man zwischen Frauen und Kindern die Statue des Bacchuskindes, die nichts Anderes als eine steinerne Wiedergabe eines der spielenden Putten ist.

Interessant ist zu beobachten, wie nahe diese Bacchus-Statue dem kleinen Amor auf der rechten Seite des Stiches mit „Venus und Mars“ (**Abb. 23**) steht, der von Fabrizio Chiari, nach einer Zeichnung von Poussin, stammt. Sowohl im Typus als auch in der Pose und durch die Tatsache, dass beide ein Attribut in der rechten Hand halten, sehen sich die Figuren ähnlich. Selbst wenn das Bild Cavallinos keine ikonographische Deutung auf Eros zeigt, besitzt dieses Gemälde eine Anmut und Sinnlichkeit, die in den Bacchanalen seiner Zeitgenossen in diesem Maße nicht zu finden sind. Das Licht wird durch das Laub der Bäume gefiltert und wirft einen Strahl, der direkt auf die Putten in der Mitte des Bildes fällt und die Szene sanft umspielt. Die Atmosphäre ist ruhig und, im Kontrast zu den spielenden Buben, scheint fast einem Zauber zu unterliegen. Auch in den Spielen der Putten sind leicht erotische Anspielungen zu erkennen.

Das Wiederaufgreifen einer Amorfigur in diesem Bild kann kein Zufall sein, denn der Maler hätte die Statue wie De Simone oder Stanzione auch anders darstellen können. Doch im Endeffekt bleibt sie, aufgrund ihrer Attribute, diejenige des Bacchuskindes. Diese Figur hatte nicht nur im antiken Gedankengut, sondern auch in der christlichen Philosophie einen Platz

¹⁵⁰ Vgl. S. 28-31.

gefunden, nicht zuletzt aufgrund des Konzeptes von Tod und Neugeburt, das mit ihr in Verbindung stand.¹⁵¹ Themen, die mit dem Bacchuskind in Zusammenhang stehen, wurden ganz besonders von Nicolas Poussin im Laufe seiner Karriere immer wieder dargestellt. Mehrere Bilder zeigen z. B. den kleinen Bacchus bei den Nymphen oder dessen Nahrung (**Abb. 51-52**). Solchen Szenen liegt bei Poussin oft der Gedanke der fruchtbaren Natur zu Grunde, nämlich wegen der antiken Deutung der Nymphen als nahrungsspendende Figuren und diejenige des Bacchus, der als Sohn des Zeus in Bezug zur Sonne steht, also zur Quelle des Lebens.¹⁵² Diese starke symbolische Deutung kommt aber vor allem in den späten Versionen dieses Themas vor. Die früheren unterliegen noch stark dem Einfluss von Tizian, und selbst wenn sie dessen poetische Qualität nicht ganz erreichen, kommen sie ihr sehr nahe. Der Pinselstrich ist noch nicht so dünn wie im späteren Schaffen, das Licht ist warm und diffus, die Anzahl der Figuren immer begrenzt, weshalb auch die Szene intimer wirkt (ein Merkmal, das die Bilder Poussins stark von Tizians vielfigurigen Gemälden unterscheidet).

Das Bild von Cavallino ist in Zusammenhang zu solchen frühen Werken zu betrachten: Er begreift den Sinn der frühen Bilder Poussins wie kein anderer Maler in Neapel. Auch bei ihm wird der Blick des Betrachters auf wenige Figuren gelenkt. Dieser Fokus wird durch eine genaue Lichtführung erzielt, die nur einige der vielen Figuren hervorhebt, nämlich die spielenden Putten. Für den Betrachter entsteht der Eindruck, er würde einem Spiel von Kindern im Wald unbeobachtet beiwohnen. Man betrachte auch die Landschaft in den Bildern Poussins und in diesem von Cavallino: Die Baumstämme im nahen Hintergrund, die dem Bild eine illusorische Tiefe verleihen, sind von Cavallino so aufgegriffen, dass sie mit ihren Zweigen fast eine schattenspendende Behausung für die Figuren bauen. In beiden Fällen handelt es sich um eine undefinierte Landschaft. „For Poussin’s purpose at this particular moment, clear spatial definition was not an object; indeed if it has been too clear, it might have destroyed the mystery of the paintings.“¹⁵³ Dieser Satz wäre, auf Cavallino übertragen, genauso zutreffend.

Die Atmosphäre, die Poussin seinen Landschaften verleiht, ist noch deutlicher in seinen Zeichnungen wiederzufinden (z.B. **Abb. 53**). Hier sind die Lichtspiele zwischen dem Laub der Bäume, die Ruhe der Vegetation sowie allgemein der lyrische Inhalt noch klarer geschildert als in den Gemälden. Die Zeichnungen vermitteln bei Poussin, wie bei jedem

¹⁵¹ Vgl. dazu Santucci 1985, S. 74 ff.

¹⁵² Vgl. dazu ausführlicher Blunt 1967, S. 317-318. „That is to say, the birth of Bacchus is a symbol of the infusion of life into matter, and of fertility which results from it.“ Blunt 1967, S. 318.

¹⁵³ Blunt 1967, S. 124.

Maler, den ersten Eindruck, den spontanen Einfall. Sie sind, auf Grund ihres raschen Entstehens, dem Gemüt und der Seele des Künstlers viel näher und verraten deutlicher eine bestimmte Absicht oder einen bestimmten Aspekt des Malers, das im Gemälde manchmal schwieriger aufzufangen ist. Bei Poussin ist dies sicher noch stärker, als bei vielen anderen Künstlern der Fall, denn seine fertigen Kompositionen sind genauso überlegt, dass sie oft den spontanen Einfall einer heiklen Perfektion opfern müssen.

Vom Gemüt, vom Stil, von der Intention her, kommt also das Bild Cavallinos den frühen Bildern Poussins nahe. Doch das Thema ist eher in Verbindung mit den größeren Werken zu bringen, wie z. B. den bereits erwähnten „Triumph des Pan“ kurz (**Abb. 36**), zu setzen. Trotz der innigen Atmosphäre stellt das Bild Cavallinos zuletzt nichts Anderes als eine bacchische Szene dar. Doch kein anderer neapolitanischer Maler kam auf die Idee, ein Bacchanal auf diese Weise darzustellen. Die meisten Künstler orientierten sich an Bildern ähnlichen Themas von Poussin, die eine artikulierte Komposition mit mehreren Figuren und teilweise komplexe Hinweise auf antike dionysische Riten zeigen.¹⁵⁴ Rein ikonographisch betrachtet, erfüllt Cavallino diese Aspekte auch. Die Elemente, die in seinem Bild vorkommen, sind mehr oder weniger dieselben, die z. B. im „Bacchanal“ De Liones zu sehen sind (**Abb. 31**): Die Statue der zu verehrenden Gottheit, der rote Stoff, der zwischen den Zweigen aufgehängt ist (ein klarer Hinweis auf Poussin und Tizian), die Stillebenelemente im Vordergrund (rechts die Musikinstrumente, links die Früchte und das Gemüse).¹⁵⁵ Gleichzeitig könnte der Unterschied nicht stärker sein, denn Cavallino verbindet die Darstellung eines vielfigurigen Bacchanals, mit den innigeren, atmosphärischen Momenten, die Poussin beispielsweise in den frühen Bacchusszenen schildert. Zuletzt entspricht auch die Wahl der Figuren denjenigen eines gewöhnlichen Bacchanals mit Tieren, Bacchanten und Putten. Doch es gibt wiederum Abweichungen: Das einzige dargestellte Tier ist ein Hund; die Bacchanten sind nicht als solche gekleidet, sind am rechten Rand des Bildes dargestellt und somit von der Hauptszene ausgegrenzt.

Die Protagonisten in dieser Szene sind und bleiben die spielenden Buben, denn nicht nur die restlichen Figuren, sondern auch die Bacchusstatue, die dem Bild seinen wahren Inhalt verleiht, stehen im Schatten. Das Bild erweist sich folglich auch mit den zwei Tempera-Bacchanalen im Palazzo Barberini in Rom (**Abb. 29-30**) als verwandt (auch hier bilden nur

¹⁵⁴ Zu den antiken Riten in den Werken Poussins vgl. Blunt 1960, S. 56-66; Blunt 1967, S. 135-147 und S. 261-263.

¹⁵⁵ Vgl. S. 30.

spielende Putten das Hauptthema)¹⁵⁶. Diese sind nur eines der vielen Beispiele der Auseinandersetzung Poussins mit den „Andriern“ des Tizian und mit den römischen Sarkophagen. Solche Werke waren auch in Neapel gut bekannt, wie z. B. Domenico Gargiulos „Triumph des Amor“ beweist.¹⁵⁷ Durch den Vergleich mit Gargiulos Werk zeigen sich noch deutlicher die ausgezeichneten Fähigkeiten Cavallinos, ein Vorbild neu zu interpretieren. Gargiulo übernimmt wie Cavallino eine bereits existierende Putten-Komposition und setzt sie in einer umfangreicheren Szene ein, nämlich dem Triumph des Amor. Auch in diesem Bild stellen die Putten die wichtigsten Figuren dar. Doch ein facettenreiches Werk wie das von Cavallino gelingt ihm nicht, denn zuletzt ist es nur ein Zusammensetzen von Poussin-Motiven, die stark an den Vorbildern hängen bleiben. Bei Cavallino hingegen kommen viele verschiedene Impulse zusammen, die durch die Interpretation des Malers zu einem sehr persönlichen Ergebnis führen: Die Ambiguität zwischen dem kräftigen, bewegten Inhalt eines Bacchanals und die sanfte, sinnliche Atmosphäre; das Versetzen der wilden Spiele der Putten in einen leicht erotischen Kontext; das Einfließen verschiedener Aspekte der Malerei Poussins, die in Bildern unterschiedlichen Themas vorkommen (nämlich sowohl Bacchanalen, als auch mythologischen Szenen). Zuletzt besitzt Cavallinos Werk auch einen genrehaften Charakter. Auf den ersten Blick scheint das Bild eine Schar nackt spielender Buben darzustellen, denen Mütter und Mägde abseits zusehen. Dieses Versetzen der Szene in einen zeitgenössischen Kontext ist ein Gedanke, den er von Caravaggio und seinen Nachfolgern wieder aufnimmt und teilweise auch an die Genreszenen der römischen Bamboccianti erinnert.

7. „Der Bethlehemitische Kindermord“ – Das Verhältnis zur Dichtung von Giovan Battista Marino

Der Bethlehemitische Kindermord, der sich in der Mailänder Pinacoteca di Brera befindet (**Abb. 54**), zählt zu den Werken Cavallinos, die eine größere Anzahl an Figuren aufweisen. Ein Aspekt, der in seiner Schaffensperiode der 1640er Jahre öfters vorkommt. Eines der besten Beispiele hierfür ist das Bild „Petrus und der Hauptmann Kornelius“ (**Abb. 55**), das sich in der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom befindet und auf das Ende der 1640er Jahre datiert wird.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Vgl. S. 29-30.

¹⁵⁷ Vgl. S. 30.

¹⁵⁸ Vgl. dazu Kat. Ausst. Cleveland Museum of Arts/Kimbell Arts Museum 1984, S. 118-119

Auf Grund einer zu starken Restaurierung, die vor 1948, als es das Mailänder Museum erworben hat, erfolgte, ist das Werk nicht sehr gut erhalten. Vor allem die Figuren im Hintergrund und die obersten Malschichten haben dabei Schaden erlitten. Eine genauere Datierung ist daher nicht möglich. Dennoch ist die Komposition gut erkennbar.

„Der Bethlehemitische Kindermord“ ist in den Ausmaßen etwas größer als die meisten Werke Cavallinos (1,44 x 1,99m) und zählt daher zu den wenigen großformatigen Bildern, die er gemalt hat. Verglichen aber mit Werken ungefähr derselben Größe, wie der „Hl. Cäcilie“ in Capodimonte (**Abb. 12**)¹⁵⁹ oder dem „Triumph der Anfitrite“, das sich in Washington befindet¹⁶⁰, weist das Mailänder Gemälde wenige kompositorische Ähnlichkeiten auf. Der erste Grund hierfür ist, dass die Figuren im Brera Gemälde kleiner als in den anderen großformatigen Bildern sind. Dadurch entspricht das Verhältnis zur Bildgröße eher demjenigen der kleinen Historienbilder. Der zweite Grund ist, dass nicht eine einzige Hauptfigur im Mittelpunkt steht, sondern sich ein Wechselspiel zwischen verschiedenen Figurengruppen ergibt.

Das Thema des bethlehemitischen Kindermordes war damals in Neapel sehr stark an die Figur Marinos gebunden. Zu den wichtigsten und erfolgreichsten Werken des Dichters zählt nämlich *La Strage degli Innocenti*, das erst 1632 posthum erschienen ist, doch schon Anfang des Jahrhunderts begonnen wurde.¹⁶¹ Nicolas Poussin orientierte sich sehr stark an diesem Werk des Dichters und Freundes Giovan Battista Marino in einem Gemälde, das sich heute im Musée Condé in Chantilly befindet (**Abb. 56**).¹⁶² In diesem Bild setzt Poussin den Fokus auf eine Dreiergruppe: Ein Soldat ist gerade dabei, ein am Boden liegendes Kind zu töten, während die Mutter ihn vergebens zurückzuhalten versucht. Im Hintergrund am rechten Bildrand ist eine Frau zu sehen, die sich mit dem Ausdruck der tiefsten Verzweiflung entfernt, das tote Kind im Arm haltend. Das Bild von Poussin orientiert sich an Marinos *Strage degli Innocenti* sowohl in der Darstellung der Affekte und der Dramatik der Szene, als auch in der Komposition, die in ihrem Aufbau die Strophen Marinos widerspiegelt.¹⁶³ An der Stelle, wo Marino das Massaker schildert, bildet jeweils eine Abfolge von Strophen eine inhaltlich geschlossene Einheit. Es handelt sich dabei jeweils um eine Beschreibung des Geschehens,

¹⁵⁹ Vgl. dazu ebenda, S. 138-139.

¹⁶⁰ Vgl. dazu ebenda, S. 186-187.

¹⁶¹ Marino 1633.

¹⁶² Vgl. dazu Wright 2007, S. 49-51 und S. 73.

¹⁶³ Vgl. dazu Badt 1969, S. 169-171.

das sich um eine einzelne Mutter-Kind-Gruppe dreht. Es werden verschiedene Charaktere, unterschiedliche Reaktionen, entgegengesetzte Affekte der einzelnen Gruppen nacheinander geschildert. Dies erklärt, weshalb Poussin die Szene anhand nur weniger Figuren darstellt, die in beinahe statuarisch anmutenden Gruppen versammelt sind. Es stellt eine Ausnahme in der damaligen Ikonographie dar, denn der bethlehemitische Kindermord setzte die Darstellung einer Massenszene voraus. Kurt Badt erkennt im Aufbau des Bildes auch einen Zusammenhang zur Metrik von Marinos Werk, das in Stanzen geschrieben ist und folgende Reimfolge hat: ab, ab, ab, cc. Die Dreiergruppe im Vordergrund dürfte formal dem ersten Teil der Strophe entsprechen, die davoneilende Mutter, die parallel zum Bildrand wiedergegeben ist, dem festen Schluss im Paarreim. Auch dichterisch betrachtet entsteht eine inhaltliche Ausführung, auf der ein fester Schluss folgt: „nach der Angst um das Leben den Schmerz über den Tod“.¹⁶⁴ Ob sich Poussin nun wirklich an die Metrik des Gedichtes anlehnt, ist schwierig zu beweisen. Trotzdem ist der Vergleich sehr passend. Die Tatsache, dass durch die Frauenfigur am rechten Bildrand die Komposition geometrisch abgeschlossen wird, kann man nicht übersehen. Auch die Behauptung, dass sich erzählerisch durch die gleichzeitige Darstellung vom Höhepunkt und Ende der Geschichte ein Bogen spannt, trifft zu. Ein solches Verfahren war übrigens nicht selten bei Poussin zu finden. In der „Mannalese“ (**Abb. 8**) z. B. weist jede Figurengruppe auf einen unterschiedlichen Zeitpunkt innerhalb der dargestellten Geschichte hin.

Poussins „Bethlehemitischer Kindermord“ wurde in Neapel von Massimo Stanzione als Vorbild für ein Gemälde gleichen Themas verwendet, das sich heute in Rohrau, in der Gräflisch Harrach'schen Gemäldegalerie befindet (**Abb. 57**). Das Werk wurde wahrscheinlich von einem Mitglied der Accademia degli Oziosi beauftragt und könnte in den 1630er Jahren entstanden sein.¹⁶⁵ Auch hier nimmt eine einzelne Dreiergruppe fast die ganze Leinwand ein und das Geschehnis wird theatral inszeniert. Die Tragik und die Brutalität der Szene wird im Bild Stanziones weiter gesteigert, durch ein auf dem Boden liegend zerstückeltes Kind, dessen Haupt die Mutter verzweifelt in den Händen hält.

Das Bild Stanziones nimmt auch ein weiteres Gemälde als Vorbild und zwar Guido Renis „Bethlehemitischer Kindermord“ (Pinacoteca Nazionale in Bologna; **Abb. 58**). Dieses Bild ist genauso wie Poussins Werk eng an Marino gebunden: In dessen Sammlung von Madrigalen über verschiedene Kunstwerke, *La Galeria*, ist nämlich ein Gedicht von Guido

¹⁶⁴ Badt 1969, S. 170.

¹⁶⁵ Zum „Bethlehemitischen Kindermord“ von Stanzione vgl. Schütze/Willette 1992, S. 203-204. Zu dessen Verhältnis zu Marino, durch das Zurückgreifen auf Nicolas Poussin und Guido Reni vgl. ebenda, S. 100-105.

Reni Werk inspiriert.¹⁶⁶ Von Reni übernimmt Stanzione z. B. die Figur der rechts davonlaufenden jungen Mutter, die bei ihm als aufschreiende Frau in der rechten Bildecke wieder zu erkennen ist. Das Werk Stanziones erweist sich somit als eine malerische Wiedergabe von Marinos *Strage degli Innocenti*, die durch eine ideale Synthese der Werke von Poussin und Guido Reni erfolgt, welche wiederum stark an Marino und sein Werk gebunden sind.

Diese zwei Vorbilder erweisen sich für Cavallinos Version des Themas genauso wichtig, wie für Stanzione, wodurch noch einmal der enge Kontakt, in dem seine Malerei zur Dichtung steht, zum Ausdruck gebracht wird. Genau dieselbe Aufteilung in Mutter-Kind-Gruppen findet man in Cavallinos Werk wieder. Wie Stanzione übernimmt auch er von Poussin das Schema der Dreiergruppe, gebildet aus Mutter, Kind und Soldat, im Zentrum des Bildes. Um diese Gruppe herum, die den Kampf zwischen einer Mutter und einem Schergen darstellt, dreht sich der Rest der Komposition. Im Vordergrund, in der rechten Ecke, sieht man eine Zweiergruppe, bestehend aus einer Mutter und ihrem Sohn, den sie tot am Boden erblickt. Verzweifelt streckt sie die Arme über ihn. Dieser gegenüber, an der anderen Ecke, steht ein Soldat, der das Knie auf dem Körper eines Kindes hat und in seiner erhobenen Rechten den Degen hält, mit dem er gleich zustoßen wird. Folgt man der Lichtdiagonale, die links von der Tiefe wie ein Scheinwerfer die Szene nach rechts beleuchtet, sieht man links im Hintergrund eine weitere Mutter-Kind-Gruppe: Eine Frau liegt auf dem Boden und drückt das tote Kind fest an ihre Brust, so dass ihr Gesicht durch den Kopf des Kindes versteckt wird. Parallel zu ihr, auf der anderen Seite des Bildes, steht ein Soldat, der dem Betrachter den Rücken kehrt. Daraus ergibt sich eine viereckige Komposition, in dessen Zentrum sich die Hauptgruppe befindet, während sich an den Ecken die vier untergeordneten Zweiergruppen befinden. Das bereits erwähnte diagonal verlaufende theatrale Licht hebt aber nur die Gruppen mit den weiblichen Figuren hervor: Wie in Marinos Gedicht sind die Mütter die Hauptdarstellerinnen der Geschichte.

Durch das Getümmel, das sich hinter diesen Hauptfiguren befindet und durch das Einfügen der Treppe im Hintergrund, über die viele dem Massaker zu entfliehen versuchen, wird die Szene aufgelockert.¹⁶⁷ Die Ausgewogenheit und Symmetrie der Komposition ist

¹⁶⁶ Marino 1675, S. 58.

¹⁶⁷ Das Einfügen einer solchen Treppe in den Darstellungen des „Bethlehemitischen Kindermordes“ erinnert an Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert, wie beispielsweise die Zeichnung von Jacopo Ligozzi in der

daher nur bei genauerer Betrachtung möglich. Doch Cavallino scheint viel Wert darauf gelegt zu haben, denn sie wirkt tatsächlich perfekt ausgewogen. Jedes Element hat seinen Gegenpol: Die Mutter-Kind-Gruppe, rechts im Vordergrund, spiegelt sich symmetrisch in der Gruppe mit Soldaten und Kind in der gegenüberliegenden Ecke wider; die leichte Diagonale, die der halbnackte Körper des anderen Frevlers rechts, Richtung Bildrahmen zeichnet, findet sich in der Figur der am Boden liegenden Frau und in der Gestalt einer am Arm eines Kindermörders festgeklammerten Mutter gespiegelt wieder, auf die der Blick des Betrachters automatisch weitergeleitet wird. Darüber hinaus entsteht auch ein Wechsel zwischen weiblichen und männlichen Figuren: Dem weiblichen Element liegt immer ein männliches gegenüber und umgekehrt. Betrachtet man die Komposition wie ein Viereck, ergibt sich ein Wechselspiel zwischen Mutter und Scherge. Teilt man hingegen die Szene in zwei sich kreuzende Diagonalen (die auch durch die Lichtführung betont sind), dann besteht die eine aus Frauen und die andere aus Männern. Ähnliches ergibt sich auch, wenn man nur die vorderste Figurenfolge beobachtet, also wenn das Bild einfach von links nach rechts betrachtet wird, ohne Rücksichtnahme auf die Tiefe: Zuerst erblickt man den Mann in der linken Ecke; ihm folgen die Mutter und der Scherge aus der mittleren Hauptgruppe; zuletzt kommt die weibliche Figur, die die rechte Ecke einnimmt.

Dieses Wechselspiel lässt stark vermuten, dass auch Cavallino das Bild von Guido Reni kannte, denn hier ist ein ähnliches Alternieren der vier obersten Gestalten zu erkennen. Weiters erweist sich die Komposition von Reni bereits auf den ersten Blick von geometrischer Präzision und perfekter Symmetrie. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass sich Cavallino derselben Vorbilder wie Stanzione bedient hat, dabei aber teilweise andere Charakteristiken hervorhob. Wie Stanzione, scheint also auch Cavallino Marinos *Strage degli Innocenti* als Ausgangspunkt für seine Darstellung genommen zu haben. Diese Tatsache wird auch durch die Ähnlichkeiten betont, die sein Bild mit der Darstellung auf dem Frontispiz einer frühen Ausgabe aufweist (**Abb. 59**). Die zwei Gruppen, die, aufgrund der Lichtführung, als erste die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, nämlich die zentrale und die rechts im Vordergrund, entsprechen in groben Zügen den zwei Hauptgruppen auf der Buchillustration: im Zentrum eine Mutter, die einen Soldaten von ihrem Kind fern zu halten versucht, indem sie mit einer

Woodner Collection. Zum Motiv der Treppe in Darstellungen des „Bethelehemitischen Kindermordes“ vgl. Ann. T. Lurie in: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum, S. 118.

Andererseits aber schaut diese Treppe denjenigen, die man oft in den großen Bildern oder Fresken an den Kirchenwänden wiederfindet, ähnlich. Z. B. Stanziones „Letztes Abendmahl“ für den Chor der Karthause von S. Martino.

Hand den Sohn zurückhält und mit der anderen den Mörder wegstößt; rechts eine verzweifelte junge Frau, die den auf dem Boden liegenden toten Sohn erblickt.

Das Gemälde Cavallinos hat mit dem von Stanzione und mit dem von Poussin ein weiteres Element gemeinsam: die Theatralik der Szene. Das Geschehnis könnte sich auf einer Bühne abspielen, aufgrund der leicht erhöhten Szene und besonders bei Cavallino, wegen einer Art von „Scheinwerfer-Beleuchtung“. Doch auch die Gestik der Figuren ist sehr dramatisch, aussagekräftig und plakativ. Betrachtet man nur die mittlere Figurengruppe, erkennt man eine junge Frau, die mit ausgestrecktem Arm einen Soldaten wegzustoßen versucht. Sie hält ihre Hand auf das Gesicht des Angreifers, so dass er gezwungen ist, den Kopf zur Seite zu wenden. Dieser hält sie an den Haaren fest und versucht, sie wegzudrängen, um zu dem Kind zu gelangen. Es ist ein wilder Kampf, der inszeniert wird, weder von Hass noch von Krieg, sondern vom Instinkt getrieben: Es steckt fast etwas Animalisches in dieser Bewegung der Frau und dies trotz der Grazie, die jede Figur von Cavallino charakterisiert.

Auch Poussins Figuren zeigen nicht nur in den Gesichtsausdrücken sondern auch durch die ganze Körperhaltung eine starke Ausdruckskraft. Der Mörder hält das Schwert direkt über dem Kind, das er mit einem Fuß am Boden niederdrückt, während die Mutter, in einem letzten Versuch dieses zu retten, die Arme nach dem Schwert ausstreckt; vergebens, denn der Soldat hält sie an den Haaren zurück. Alles ist theatral, vom Ausdruck des Grauens und des Schreckens auf ihrem Gesicht (die Augen, die wie gebannt das Schwert betrachten) bis zum Schrei, den man zu hören glaubt.

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Versionen des Themas von Poussin und von Stanzione und derjenigen von Cavallino ist eindeutig durch die Anzahl der Figuren gegeben. Während bei Poussin in einer einzigen Gruppe bereits das ganze Geschehen zu finden ist und diese gleichzeitig, ohne sich an einer genauen Strophe von Marino zu orientieren, die verschiedenen Szenen des Gedichtes verkörpert, stellt Cavallino die Geschichte in ihrem Facettenreichtum dar. Im Text Marinos werden unterschiedliche Affekte beschrieben: „laute Verzweiflung, stille Qual, vergebliche Hoffnung, der im Wahnsinn untergehende Schmerz, verzweifelter Kampf, Aufschrei zum Himmel, Verfluchung der Mutterschaft.“¹⁶⁸ Cavallino nützt die Möglichkeiten, die ihm das Gedicht, sowohl erzählerisch als auch bezüglich der Affektendarstellung, zur Verfügung stellt, intensiver aus. Dies kommt

¹⁶⁸ Badt 1969, S. 170.

am stärksten in der Frau, die auf den Boden gefallen ist und das Kind fest an sich hält, zum Ausdruck. Sie liegt, unbeirrt von dem Getümmel, das sich um sie herum abspielt. Ihren Schmerz kann der Betrachter nur erahnen, denn ihr Gesicht ist dem Blick entzogen, versteckt vom kleinen Kopf ihres Kindes. Was aber an Deutlichkeit verliert, gewinnt an emotionaler Kraft durch das Einfühlungsvermögen des Betrachters. Keine andere Figur im ganzen Bild erweckt ein ähnliches Mitgefühl; keine andere besitzt ein solches Pathos noch ist sie in der Lage, ein Gefühl des Leidens derartig mitzuteilen. Ähnliches hatte auch Poussin mehrmals dargestellt. Im „Tod des Germanikus“ (**Abb. 3**) z. B. verbirgt die Gattin des sterbenden Generals ihren Kopf in den Händen. Der Betrachter sieht ihr Weinen nicht, doch umso stärker wird er davon berührt.¹⁶⁹ Vielleicht findet die Figur von Cavallino in den folgenden Versen von Marino eine dichterische Gegenfigur: „Qual giovenca talhor, se da pesante / maglio, ò mazza percossa, avvien che caggia, / il torel non spoppato à lei davante, / d’angosciosi muggiti empie la spiaggia. / O come rossignuol trà verdi piante, / cui de l’amata sua stripe selvaggia / abbia avaro villan vuotato il nido / ferisce il ciel di doloroso strido. // Tal divenne colei, così la punse / punta d’acuto duolo, e venne meno, / su’l caduto figliuol cadde e congiunse / mano à man, volto à volto, e seno à seno. / Stillò dal cor licor pietoso, e unse / le piaghe acerbe ond’era sparso e pieno. / Sciolse ella gli occhi, egli le vene, e quanto / egli di sangue, ella versò di pianto.“¹⁷⁰

8. „Der Raub der Europa“ – antiker Mythos und moderne Dichtung

Der Raub der Europa ist ein Thema, das im frühen 17. Jahrhundert sehr beliebt war und öfters dargestellt wurde. Die bekannteste unter den antiken Fassungen war diejenige des Ovid in den *Metamorphosen*.¹⁷¹ Dem Mythos zufolge verliebt sich Zeus in Europa, die junge Tochter des phönizischen Königs Agenor und, um sie entführen zu können, verwandelt er sich in einen Stier. Er begegnet in dieser Form der jungen Königstochter, die am Strand mit ihren Gefährtinnen spielt und lässt sich von ihr streicheln und mit Blumen schmücken. Als sie sich während des Spielens auf seinen Rücken setzt, steigt der Stier ins Wasser und verlässt mit ihr das Ufer. Er gelangt mit seiner Beute nach Kreta, wo er sein wahres Äußeres zeigt und

¹⁶⁹ Poussin greift dabei wahrscheinlich auf eine antike Pathosformel zurück. Laut Plinius malte der Maler Thimantes „Die Opferung der Iphigenie“, wobei er den Vater Agamemnon mit verhülltem Haupt darstellte, so dass sein Schmerz nicht zu sehen war. Plinius war eine wichtige Quelle für die Kunst der Neuzeit. An diese Bildbeschreibung lehnte sich z. B. Pietro Testa in seinem Bild „Opferung der Iphigenie des Thimantes“ (New York, Metropolitan Museum).

¹⁷⁰ Marino 1633, S. 90-91.

¹⁷¹ Ovid, *Metamorphosen*, ed. Rösch 1964, S. 86-89.

Europa heiratet. Ihren Namen wird sie dem ganzen Kontinent verleihen und ihre Söhne werden darüber herrschen.

Cavallino begann sich in den 1640er Jahren mit diesem Thema auseinanderzusetzen und malte mehrere Versionen davon. Drei Bilder sind heute bekannt (**Abb. 60-62**).¹⁷² Die späteste Version ist wahrscheinlich diejenige, die sich heute in einer Privatsammlung in Neapel befindet (**Abb. 60**) und die komplizierte Komposition, sowie die hellen Farben (darunter das typische Hellgrün) der Werke der späten 1640er und frühen 50er Jahren besitzt. Dieses Bild ist auch das am besten erhaltene der drei. Wie in den vorhergegangenen Versionen ist der Moment dargestellt, in dem sich Europa auf dem Rücken des schneeweißen Stiers setzt und diesen mit Girlanden schmückt. Ihre Gefährtinnen stehen rund herum und helfen ihr dabei. Ein geflügelter Amor hilft ihr beim Aufsteigen, während sie ihre linke Hand nach den Nüstern des Stiers streckt und er den Kopf zu ihr wendet.

Im Vergleich zu den vorigen Versionen legt hier Cavallino größere Aufmerksamkeit auf die Komposition. In diesem Bild sind mehr Figuren vorhanden und die Art und Weise, wie die Posen der einzelnen Figuren in einander übergehen hat sich weiterentwickelt. Die ersten Versionen erinnern kompositorisch (und inhaltlich) noch eher an Werke, wie das Gemälde gleichen Themas von Vouet (Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza; **Abb. 63**), das in Frankreich entstand, doch bereits 1642 in einem Stich vervielfältigt wurde.¹⁷³ Das spätere kann hingegen sehr gut auch mit Werken von Poussin verglichen werden.

8.1. Vorbilder

Das erste interessante Merkmal Cavallinos stellt die Wahl des dargestellten Momentes dar. Üblicher war es, die Szene mit dem Raub darzustellen, denn diese beinhaltet gleichzeitig den dramatischen Höhepunkt der Erzählung und den wesentlichen Kern der Geschichte. Somit wurde der Stier entweder im Moment des Davonlaufens mit Europa oder schon mitten in den Fluten dargestellt und nicht liebevoll und zahm im Kreis der jungen Mädchen. Auf dem Gesicht der schönen Europa zeichnet sich in solchen Darstellungen der Schrecken und die Angst ab, aber nicht die vertrauensvolle und amüsierte Miene, die ihr Cavallino verleiht.

¹⁷² Zu den ersten zwei Versionen jeweils in Liverpool, Walker Art Gallery und Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum of Art vgl. Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 120-123. Zur späteren Version in einer neapolitanischen Privatsammlung vgl. Spinosa 1990, S. 54-55.

¹⁷³ Zum „Raub der Europa von Vouet vgl. Crelly 1962, S. 206. Auch das Werk Vouets zeigt Europa im Moment, in dem sie sich auf dem Rücken des Stiers setzt. Ähnlich wie bei Cavallino sind wenige Figuren vorhanden: Nur zwei Mägde und einige Putten sind dabei, den Stier mit Blumen zu schmücken.

Die wichtigsten Vorbilder für die Darstellung der heiteren Szene, die dem eigentlichen Raub vorausgeht, stammen von Veronese aus den Jahren um 1580 (Venedig, Palazzo Ducale; Rom, Kapitolinische Museen; **Abb. 64-65**).¹⁷⁴ Diese beeinflussten mehrere Künstler und vor allem die Bologneser wie Annibale Carracci.¹⁷⁵ Durch die Bologneser, von denen viele jahrelang in Rom arbeiteten, kann es sein, dass sich diese Art der Darstellung bis in die päpstliche Stadt verbreitete. Trotzdem blieb sie die weniger populäre. Es ist interessant, dass auch Poussin diesen Moment der Geschichte aufgreift, als er sich in den 1640er Jahren diesem Thema widmete. Eine Zeichnung, die als Vorstudie für ein Gemälde gedacht war, zeigt wie die Komposition des Bildes aussehen sollte (Stockholm, Nationalmuseum; **Abb. 66**). Es handelt sich um ein spätes Werk des Künstlers, das um 1649-50 entstand.¹⁷⁶ Auch in diesem Werk wird anhand der mythologischen Erzählung die Fruchtbarkeit der Natur dargestellt. Erstens geschieht dies durch den Kontrast zwischen Europa, die die Fruchtbarkeit symbolisiert, und der in der Mitte der Zeichnung vor einer Schlange zurückweichenden Euridike, die die Unfruchtbarkeit verkörpert: Europa ist diejenige, die mit Zeus eine Herrscherdynastie gründen wird, während Euridike in die Unterwelt gelangt und hier zur ewigen Unfruchtbarkeit verbannt ist. Weitere Elemente, die für die Fruchtbarkeit stehen, sind die Nymphe, die das Wasser aus ihren Haaren auswringt und die Herde im Hintergrund, wahrscheinlich die Rinder des Sonnengottes.¹⁷⁷

Vielleicht wählte Poussin diesen Teil der Geschichte aus, weil sich die ruhige Szene gut in die mächtige Landschaft integriert oder noch wahrscheinlicher, um den Kontrast zur erschrocken bewegten Euridike zu betonen. Solche Kontraste sind häufig in den späten Landschaften Poussins zu finden. Sie zeigen die verschiedenen Affekte, Reaktionen und Zustände des Menschens in einer Welt, die von der Kraft der Natur dominiert ist. In dieser Natur verlieren sich die kleinen Figuren, die sie beleben. Poussin fügt in seine Landschaften Mythen („Orpheus und Euridike“)¹⁷⁸, Philosophen („Landschaft mit Diogenes“)¹⁷⁹ oder einfache Menschen („Landschaft mit Schlangenungeheuer“)¹⁸⁰, somit Darstellungen der

¹⁷⁴ Vgl. dazu Pignatti/Pedrocco 1995, S. 355 und 359-360;

¹⁷⁵ Ein Beispiel ist das Fresko mit dem Raub der Europa, das Teil eines Zyklus mit den „Storie di Giove e Europa“ ist und sich im Palazzo Fava, in Bologna befindet.

¹⁷⁶ Blunt 1967, S. 319; Rosenberg/Prat 650-656.

¹⁷⁷ Vgl. dazu ausführlicher Blunt 1967, S. 319-320.

¹⁷⁸ Vgl. Kat Auss. Grand Palais 1994, S. 409-411.

¹⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 392-394.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 406-408.

Menschengeschichte, ihrer Kultur ein. Religion, Glaube, Philosophie, Geschichte, alles, was dem Menschen so wichtig ist, denn von diesen Gedanken lebt er. Diese Werte stehen hier im Kontrast zu einer Landschaft, einer Natur, einer Welt die immer größer, mächtiger sein wird und keine Rücksicht auf das einzelne Individuum nimmt.

In der Zeichnung „Raub der Europa“ ist der Moment des Umwerbens aussagekräftiger für die Deutung des Bildes. Es ist das Leben, das sich erneuert. Nicht die Gewalt des Raubes, sondern die gegenseitige Anziehungskraft, der harmonische Einklang der Elemente wird hier dargestellt. Es ist folglich auch eine lyrische, eine poetische Szene, die wiedergegeben wird. In diesem Gedanken kommen sich Cavallino und Poussin einander wieder nahe, denn ohne Zweifel hat sich Cavallino für diese Szene entschieden, weil er hier am besten sein poetisches Gemüt entfalten konnte. Ein Begegnungspunkt für die beiden Maler bezüglich der Wahl des dargestellten Momentes, könnte Giovanni Battista Marinos *Galeria* gewesen sein. Ein Gedicht ist der „Europa“ von Bernardo Castello gewidmet und lautet wie folgt:

„Certo s'era si bella / la rapita donzella, / e sì vago lo dio, / che 'n tauro la rapìo, / l'alma havuta hauria quella / meno d'amor rubella / e questi, ò Castel mio, / più fervido il desio“.¹⁸¹

Marino kümmert sich in diesem Gedicht nicht um die dargestellte Szene; davon liefert er keine Beschreibung. Er betont dafür die Schönheit der jungen Europa und die Anmut des in einen Stier verwandelten Zeus. Er schildert die verführerischen Qualitäten, sowohl der Jungfrau als auch des Gottes. Es geht wiederum nicht um die dramatische, sondern um die sinnliche, eben verführerische Seite der Erzählung, die sowohl Poussin als auch Cavallino stellen in ihren Bildern darstellen.

8.2. Die literarischen Quellen

Cavallino verwendet als Quelle die *Metamorphosen* des Ovid. Diese waren auch in die italienische Sprache übersetzt worden u. a. von Ludovico Dolce im Jahre 1553¹⁸² und Giovanni Andrea dell'Anguillara im Jahre 1561.¹⁸³ Auch Giovan Battista Marino scheint von Ovid beeinflusst zu sein, als er das Thema in seinem 1623 erschienen Werk *L'Adone*¹⁸⁴ kurz behandelt. Die Darstellung des Stieres z. B. entspricht genau der Beschreibung des Ovid, vom

¹⁸¹ Marino 1675, S. 20.

¹⁸² Dolce 1553, S. 56-57.

¹⁸³ Anguillara 1601, Bl. 27r-28r.

¹⁸⁴ Marino 1627, 1, S. 262-263.

schneeweißen Fell bis hin zu den kleinen Hörnern, die tatsächlich für einen Stier nicht geeignet sind.¹⁸⁵ Cavallino fügt auch das in der Ikonographie selten vorkommende Detail der Küsse, die Zeus dem Mädchen auf die Hände gibt, („gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas, / oscula dat manibus. vix iam, vix cetera differt“) ein.¹⁸⁶

Der Moment, in dem sich der Stier auf den Boden legt, um Europa auf seinen Rücken steigen zu lassen, ist bereits in antiken Quellen beschrieben, z. B. bei Moschos in seinem Epyllion *Europa*¹⁸⁷ oder bei Ovid in den *Fasti*¹⁸⁸, doch nicht so genau in den *Metamorphosen*. Er wird aber in der italienischen Übersetzung von Anguillara ausführlich wieder aufgegriffen: „Su l’herba alfin l’astuto bue si getta / e col bugiardo sen la terra cova. / Allor l’ardita e vaga giovinetta / di veder sempre qualche cosa nuova / sul fraudolento suo dorso s’assetta / che vuol far del giuvenco un’altra prova. / Prova vuol far la semplicitta, e stolta, / se vuol come un destrier portarla in volta.“¹⁸⁹

Diese Auseinandersetzung mit den Quellen seitens Cavallinos zeigt wie nahe er Poussin in der Herangehensweise an die Malerei kommt. Keinem anderen ist die Wichtigkeit einer antiken Bildung so bewusst wie Poussin; kein anderer Künstler legt so viel Wert auf antikes Wissen. Dies mündet bei ihm sogar in die malerische Verarbeitung einer eigenen Philosophie und wird später für seine Bekanntheit als „pictor philosophus“ sorgen. Bei Cavallino geht dieses Verhältnis zu den Quellen wahrscheinlich nicht so weit wie bei Poussin, denn er bleibt allem voran ein Maler: „Emozioni struggenti costrette nel vincolo dell’immediato, nel richiamo alla letteratura di una realtà circostante entro la quale va a stemperarsi ogni ambizioso programma che non sia tutto pittorico, ogni pur ricercata presunzione di cultura e letteratura.“¹⁹⁰ Es führt nicht zu einer philosophischen Deutung des Mythos, dafür aber zu einer einzigartigen und sehr besonderen Interpretation der Geschichte.

¹⁸⁵ „Quippe color nivis est, quam nec vestigia duri calcavere pedis nec solvit aquaticus auster; colla toris exstant, armis palearia pendent, conua parva quidem, sed quae contendere posit facta manu, puraque magis perlucida gemma.“ „Weiß seine Farbe wie Schnee, den weder die Tritte von harten Sohlen gespurt noch getrübt der Hauch des trauenden Südwindes. Muskeln schwellen den Hals, es hängt die Wamme vom Buge. Kurz die Hörner, doch könntest du meinen, sie stammen aus Künstlers Händen, reiner im Licht durchschimmernd als edle Gesteine.“ Ovid, *Metamorphosen*, ed. Rösch 1964, S. 86, 87.

¹⁸⁶ „Da freut sich der Liebende, gibt, bis die Lust die erhoffte ihm werde, Küsse der Hand; schon mit Mü, mit Mü nur verschiebt es das Weitre.“ Ovid, *Metamorphosen*, ed. Rösch 1964, S. 86, 87.

Ein weiteres Beispiel dafür ist Annibale Carraccis Fresko in Palazzo Fava, in Bologna.

¹⁸⁷ Moschos, *Europa*, 100-105.

¹⁸⁸ Ovid, *Fasten*, V, 605-606.

¹⁸⁹ Anguillara 1601, II, Bl. 27v.

¹⁹⁰ Causa 1984, S. 108.

8.3. Ut poesis pictura?

Ein letztes Detail, das bei näherer Betrachtung interessant erscheint, stellt die weibliche Figur auf der linken Seite des Bildes dar. Von der Gruppe der Jungfrauen, die sich um Europa und den Stier gesammelt haben, leicht entfernt, steht sie stolz und gerade, wie eine griechische Säule, im strengen Profil wiedergegeben. Der Schatten umgibt sie ganz, so dass sie auf den ersten Blick nicht einmal bemerkbar ist. Ein Blumenkranz liegt ihr über die Schultern. Ihr Kleid ist von unter der Brust bis ungefähr auf Höhe der Beine weit aufgebauscht und versteckt teilweise den Flügel des kleinen Puttos. Wegen dieses Merkmals, durch die strenge Profilpose akzentuiert, und wegen der Tatsache, dass die junge Frau ihre rechte Hand auf ihren Rock legt, scheint es, als ob sie schwanger wäre. Wenn man an die Deutungen zurückdenkt, die das Werk von Poussin besitzt, würde man sofort in dieser Figur ein Symbol der Fruchtbarkeit erkennen. Doch bei Cavallino lässt sich einen philosophischen Inhalt schwieriger ablesen: Nicht zuletzt, weil im Gegensatz zu Poussin, kein Brief, keine zeitgenössische Quelle den Zugang zu seinen Gedanken eröffnet. Es ist hingegen möglich, dem Bild eine literarische, genauer gesagt eine dichterische Deutung zu geben. Wie im „Bethlehemitischen Kindermord“ von Poussin (Chantilly, Musée Condé), der sich an der *Strage degli Innocenti* von Marino orientiert, findet man in der Komposition dieser Szene einen „metrischen“ Aufbau.¹⁹¹ Dieser gegenseitige Austausch zwischen Dichtung und Malerei war damals nicht unüblich. Wie von Seiten der Dichtung die *Galeria* von Marino beweist, sind sich die beiden Künste (nach dem Motto „ut pictura poesis“ und umgekehrt) selten so nahe gewesen, wie in diesem Zeitalter.

Das Bild von Cavallino kann kompositorisch in zwei Teile gegliedert werden: Der eine betont die Diagonale und besteht aus der Gruppe, die von der links stehenden Figur bis zum geflügelten Putto reicht; der andere betont die Vertikale und ihn bildet allein die links stehende Figur mit aufgebauchten Kleid. Die Richtung, in der die Bäume im Hintergrund emporragen, begleitet und unterstreicht die Bewegung der zwei Gruppen. Die Figuren in der ersten Gruppe sind in alternierender Pose dargestellt. Die erste Figur von links steht, die nächste kniet, darauf folgt wieder eine stehende Figur und zuletzt die auf dem Rücken des Stiers sitzende Europa. Danach erblickt man die gerade und parallel zum rechten Bildrand stehende Frau, die die Szene abschließt. Verglichen mit einer dichterischen Strophe ergibt sich die folgende Metrik: a, b, a, b, c.

¹⁹¹ Vgl. Badt 1969, S. 169-171.

Die italienischen Versionen des Raubs der Europa, von Ludovico Dolce bis hin zu Marino, zeigen einen ähnlichen Aufbau. Man betrachte als Beispiel die bereits zitierte Strophe aus den *Metamorphosen* des Anguillara. Es sind acht Elfsilber, von denen die ersten sechs im Wechselreim geschrieben sind und die letzten zwei im Paarreim (a, b, a, b, a, b, c, c). Wiederum also eine alternierende Hauptgruppe und ein abschließender Teil. Das Bild Cavallinos scheint eine reduzierte Nachahmung einer solchen Strophe zu sein. Vielleicht nicht einmal reduziert, denn zählt man das Mädchen im Hintergrund, den Stier und den geflügelten Putto zu den bereits genannten Figuren dazu, ergibt sich eine Anzahl von acht Figuren. Alle Verse sind vorhanden, ihre Reimfolge aber nur durch einige Figuren angedeutet.

Man könnte schließlich in der letzten Figur eine schwangere Frau erkennen, die gleichzeitig auf das Ende der Strophe wie auf das Ende der Geschichte hindeuten würde: Europa wird sich auf Kreta mit Zeus vermählen, sie wird Kinder bekommen und diese werden über den Kontinent, der ihren Namen trägt, herrschen.

9. „Ester vor Ahasveros“ – das Verhältnis zum Theater und das Werk von Lope de Vega

Neben diesem Interesse für die Dichtkunst, erwies sich für beide Künstler die Auseinandersetzung mit dem Theater als besonders wichtig. Dieser Aspekt zog sich durch deren gesamten Schaffensperiode hindurch. Bei Cavallino scheinen die kleinen Szenen mit wenigen, meist im Vordergrund dargestellten Figuren, die explizite Gestik, sowie die begrenzte Tiefe seiner Kompositionen direkt von einer theatralen Aufführung übernommen zu sein. Auch bei Poussin ist eine geschlossene, meist zentrierte Komposition, sowie eine dramatische Ausdruckskraft in den Figuren zu erkennen.

Es genügt allein ein Bild wie „Das Urteil des Salomon“ (**Abb. 67**)¹⁹² zu betrachten, um klar zu sehen, was die Bilder Poussins dem Theater verdanken. Die Komposition besitzt ein perfektes, fast übertriebenes Gleichgewicht, die Figuren sind nur wenige und alle in den Vordergrund gerückt, die Gebärden sind klar, angemessen und wirken, als ob sie eingefroren wären. Anhand dieses Bildes wird auch die abstrakte Eigenschaft der meisten Werke Poussins deutlich. Eine Geste kann bei Poussin nicht nur allein auf den dargestellten Moment bezogen werden, sondern sie besitzt einen „allgemeingültigen“ Charakter: Übertragen auf eine andere Situation, soll ihre Bedeutung genauso gut herauskommen; ihr Sinn soll überall unverändert

¹⁹² Wright 2007, S. 73.

wieder erkennbar sein. Dies geschieht, weil Poussin die Gestik aus der Sicht der antiken Rhetoriker betrachtete. In diesem Sinne besaß für ihn die Körperhaltung dieselbe Aussagekraft der Stimme und musste dabei klar und verständlich sein.

Poussin geht im Prinzip von der Wiedergabe der Natur aus, doch in seinen Bildern geht er tiefer auf den Grund der Existenz der Kunst ein: Die nachahmende Qualität der Malerei verwendet Poussin viel mehr, um einen Gedanken darzustellen, als ein spezifisches Ereignis und das ist es, was seine Malerei mit den großen Tragödien verbindet. Seine Bilder sind eine Meditation über das Leben des Menschens, über sein Schicksal. Wie im Theater (und besonders in den antiken Tragödien) werden Themen verarbeitet, deren Inhalte im tiefsten Sinne mit dem menschlichen Dasein verbunden sind. Seine Kunst will nicht das Auge oder die Gefühle täuschen, sondern den Geist aufklären. „Non è la manifestazione di un talento nell’arte di riprodurre, né l’affermarsi d’una sensibilità dinanzi allo spettacolo del mondo: è un’idea tradotta non con le parole bensì con le forme.“¹⁹³ Daraus ergeben sich die abstrakten Konzeptionen, die besonders seine späten Werke kennzeichnen. In seinen Bildern bleibt er seiner Definition der Malerei treu, denn die Formen entsprechen denen der Natur. Abstrakt erweist sich das Zusammenfügen dieser Formen, worin sich der Gedanke des Künstlers ablesen lässt. Es ist eine Gesamtheit verschiedener Elemente, die im Geist des Malers entstanden ist und auf die Leinwand übertragen wurde. „Il fatto è che tutto deve svolgersi nel mondo dello spirito, in una maniera altrettanto e volutamente ‘falsa’, nei confronti della realtà, quanto lo è una scena di teatro se paragonata con un episodio di vita quotidiana.“¹⁹⁴

Darüber hinaus ist bei Poussin das Verhältnis zum Theater anders als bei Cavallino gut dokumentiert. Er bereitete seine Bildkompositionen vor, indem er kleine Wachsmodele in einer als Bühne fungierenden Holzkiste platzierte, anhand derer er die Stellung der Figuren im Raum, sowie die Führung des Lichtes bestimmen konnte. Für die kulissenhafte Raumgestaltung der „Pest von Ashdod“ (Paris, Louvre; **Abb. 68**) verwendete er als Vorbild ein tragisches Theaterbühnenbild von Sebastiano Serlio (**Abb. 69**).¹⁹⁵ Das Bild des „Tod des Germanikus“ (**Abb. 3**) war höchst wahrscheinlich von einer Theaterraufführung inspiriert, die einige Jahre davor im Collegio Romano stattgefunden hatte.¹⁹⁶

¹⁹³ Ebenda, S. 7.

¹⁹⁴ Thuilliers 1974, S. 6.

¹⁹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 202.

¹⁹⁶ Vgl. Schütze 1998, S. 151.

Poussins Beschäftigung mit dem Theater wird auch in seinen Briefen erkennbar. Er schildert z. B. seine Vorgehensweise beim Malen als ein Hineindenken in die Geschichte, die er darstellen wird, gleich einem Schauspieler, der sich in die Rolle eines Dramas einfühlt. An Jacques Stella schreibt er im Jahre 1646 bezüglich eines Auftrages für eine „Kreuztragung Christi“: „Je n’ai plus assez de joie ni de santé pour m’engager dans des sujets tristes. Le *Crucifiment* m’a rendu malade, j’y ai pris beaucoup de peine, mais le port croix achèverait de me tuer. Je ne pourrais pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l’esprit et le cœur pour réussir des sujets d’eux-mêmes si tristes et lugubres. Dispensez-m’en, s’il vous plaît.“¹⁹⁷

Im Falle Cavallinos gibt es eine solche Dokumentation nicht. Über seine Arbeitsweise ist nichts bekannt. Auf das Verhältnis zum Theater kann bei ihm nur anhand seiner Werke rückgeschlossen werden. Es ist dabei wichtig zu betonen, dass zu seiner Zeit in Neapel das Theater ein Aufblühen erlebte, an dem jede Gesellschaftsschicht teilnahm.¹⁹⁸ Das erste öffentliche Theater gab es bereits seit dem späten 16. Jahrhundert in der Kirche von S. Giorgio dei Genovesi, besser bekannt als S. Giorgio alla Commedia Vecchia. Hier trat unter Anderem die bekannte komische Figur des Pulcinella zwischen 1609 und 1610 erstmals in Erscheinung. Später kamen mehrere Theaterhäuser hinzu, von denen das Teatro dei Fiorentini (oder „della Commedia Nuova“) und das Teatro di San Bartolomeo die wichtigsten waren. Die Vizekönige waren die bedeutendsten Förderer: Der Conde de Monterrey z. B. erwies sich vom Schauspiel so begeistert, dass er gegen die Tradition verstieß, indem er auch das öffentliche Theater besuchte. 1651 wurde auch das Musikdrama eingeführt mit der Aufführung von Monteverdis *L’incoronazione di Poppea*. Spanische Schauspielertruppen waren genauso präsent wie italienische und die Stücke wurden sowohl in der einen, als auch in der anderen Sprache verfasst. Wie eng diese Welt mit derjenigen der Kunst verbunden war, beweist die Tatsache, dass viele Künstler gleichzeitig als Schauspieler oder als Dramenautoren tätig waren: Dazu gehörten Salvator Rosa und Gianlorenzo Bernini; ein weiteres Beispiel ist Michelangelo Fracanzano (Sohn des Malers Francesco Fracanzano) der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Pulcinella-Darsteller berühmt wurde.

Cavallinos Auseinandersetzung mit dem Theater kommt auch in der Wahl einiger Themen zum Ausdruck, auf die er im Laufe seines Lebens immer wieder zurückgreift. Ein Beispiel dafür ist die biblische Geschichte von Ester vor Ahasveros. Heute sind vier

¹⁹⁷ Brief an Jacques Stella, 1646 ; Poussin 1946, S. 113-114.

¹⁹⁸ Vgl. dazu Croce 1966; Prota-Giurleo 1962.

Versionen dieses Themas bekannt, von denen zwei zum Frühwerk des Malers zählen, die anderen zwei zu seiner späteren Schaffensperiode.¹⁹⁹ Sie stellen eine Szene aus dem Buch der Ester dar.²⁰⁰ Die Jüdin Ester tritt unerwartet vor den König Ahasveros, ihrem Gemahl, auf, um Gnade für ihr Volk zu erbitten, nachdem dieser, unter Hamans Aufforderung, ein Edikt zur Vernichtung der Juden erlassen hatte. Der König empfängt sie, indem er sein goldenes Zepter in ihre Richtung streckt, als Zeichen der Gnade dafür, dass sie gewagt hat, vor ihm, ohne aufgefordert zu werden, zu erscheinen. Darauf lädt sie den König und ihren Feind Haman zwei Mal zum Mahle ein. Beim zweiten Mal gelingt es Ester Haman zu stürzen und die Juden zu retten.

Die biblische Geschichte der Ester wurde oft als Stoff für Theaterstücke verwendet. Ein erfolgreiches Drama zu Cavallinos Zeit war die Komödie von Lope de Vega *La Hermosa Ester*, die in Madrid im Jahre 1610 uraufgeführt wurde. Lope de Vega war damals einer der beliebtesten Dramenautoren in Neapel und seine Werke wurden im Teatro de' Fiorentini öfters inszeniert.

In den letzten zwei Versionen von Cavallino und besonders in derjenigen der Uffizien (**Abb. 73**), findet man einige Merkmale, die an Lope de Vegas Theater erinnern. Cavallino scheint sich nicht mehr ausschließlich an die biblische Textpassage bzw. an den Apokryph zu orientieren, wie das hingegen in den ersten Versionen der Fall war (jeweils in Neapel, Istituto Suor Orsola Benincasa und in einer schweizerischen Privatsammlung; **Abb. 70-71**). Während Ester im früheren Gemälde beim Erscheinen vor dem König in Ohnmacht fällt (wie im Apokryph beschrieben), verbeugt sie sich im Bild der Uffizien vor Ahasveros, der sie mit einem Handzeichen zum Aufstehen auffordert.

Die Version der in Ohnmacht fallenden Ester war keine seltene Darstellung dieses Themas.²⁰¹ In solchen Fällen (wie auch im frühen Werk Cavallinos erkennbar) wurde Ester in den Armen ihrer Begleiterinnen dargestellt, während der König Ahasveros sich von seinem Thron nach vorne beugt, um ihr Beistand zu leisten und sie dabei mit seinem Zepter berührt. Im Bild der Uffizien hingegen sind Esters Begleiterinnen an den linken Bildrand gerückt worden und der Fokus wird auf die Hauptdarsteller der Geschichte gerichtet. Die Anmut und

¹⁹⁹ Die frühen Versionen befinden sich jeweils in Neapel, Istituto Suor Orsola Benincasa und in einer schweizerischen Privatsammlung; vgl. dazu Kat Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984. S. 72-73; S. 90-91. Die späteren zwei befinden sich in Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung und in Florenz, Uffizien; vgl. dazu ebenda S. 173-174.

²⁰⁰ Esther 5:2.

²⁰¹ Auch das Bild „Ester und Ahasveros“ von Poussin richtet sich nach der biblischen Beschreibung der Szene; vgl. Wright 2007, S. 244.

Schönheit von Ester, sowie ihr ehrerbietiges Benehmen werden in diesem Bild betont. Dieselben Qualitäten der Hauptdarstellerin hebt auch Lope de Vega hervor, in seinem Drama *La Hermosa Ester*. Das Werk gibt getreu die Charaktere und Geschehnisse wieder, wie sie in der Bibel beschrieben sind. Ester begegnet mehrmals im Laufe des Stückes dem König Ahasveros. Immer erklingen in ihren Worten Respekt und Unterwürfigkeit ihm gegenüber, während durch die seinigen die Schönheit der Königin gepriesen wird. Die ersten zwei Auftritte von Ester sind unter den wenigen im ganzen Stück, die vom Autor etwas ausführlicher beschrieben werden. Das erste Mal lautet die Anweisung: „Musica y acompañamiento y damas, y entre detrás Ester con vestido entero y falda larga“.²⁰² Das zweite Mal: „Ester con un rico vestido y corona en la cabeza y criadas“.²⁰³ Daraus erkennt man die Wichtigkeit, die der Autor diesen beiden Momenten verleiht. Die Szene, in der Ester im königlichen Gewand („rico vestido y corona en la cabeza“) vor Ahasveros erscheint und er sie mit seinem Zepter berührt ist die zweite von den beiden. Lope de Vega schildert ganz klar das biblische Ereignis, denn kurz nach dem Eintritt der Königin steht folgende Anweisung: „Alargue el cetro y besele Ester“.²⁰⁴

Ester erscheint und spricht: „A tu pies, Rey soberano, se humilia esta sierva tuja.“²⁰⁵ Worauf die bereits genannte Regieanweisung folgt. In diesem Satz lässt sich die Demut und die Ehrerbietung Esters ablesen. Dieses gehorsame und respektvolle Benehmen ist es, was ihrer Figur neben ihrer Schönheit besonders auszeichnet.

Doch die Charaktere der zwei Hauptfiguren und die Beziehung, in der sie zueinander stehen, stellen sich hauptsächlich während der ersten Begegnung heraus. In diesem ersten Dialog wird gleich am Anfang von beiden ein relativ langer Text rezitiert, wodurch die Eigenschaften der Figuren deutlich herauskommen.

Hier erscheint Ester mit ihrem Gefolge und sagt: „Mi humildad, poderoso rey Asuero, / no es digna de besar tu rico estrado, / mas la obediencia, por quien ser espero / admitidas en tus ojos, me ha forzado / a osar ponerme en tu Real presencia; que el mejor sacrificio es la obediencia.“²⁰⁶ In dieser Einführung wird bereits zwei Mal das Wort „obediencia“ wiederholt, was wiederum Esters gefügigen Charakter betont. Sie fährt fort und als sie an das Ende ihrer Rede kommt, antwortet der König: „Por el supremo Dios que rige el suelo, / hermosísima

²⁰² De Vega 1965, S. 150.

²⁰³ Ebenda, S. 163.

²⁰⁴ Ebenda, S. 163.

²⁰⁵ Ebenda, S. 163.

²⁰⁶ Ebenda, S. 150.

Ester, que no pensara / que se pudiera hallar fuera del cielo / de hermosura y de luz fénix tan rara; / das en mirarte celestial consuelo: / toda memoria en tu belleza para; / que cual huye del sol la noche oscura, / huje el ajeno amor de tu hermosura.²⁰⁷ Nach einigen Sätzen fährt er dann fort: „Levantate del suelo al eminente / trono, [...]“²⁰⁸

Der erste Satz dreht sich also nur um die Schönheit und Anmut der Königin. Dadurch wird nicht nur Ester weiter charakterisiert, sondern auch die Faszination, welche sie durch ihre Schönheit auf den König ausübt. Der König steht im Bann der Anmut seiner Gemahlin. Die Rolle des mächtigen Herrschers zeigt sich nur indirekt durch die Ehrfurcht, die er in Ester erweckt.

Ganz ähnlich erweist sich die psychologische Charakterisierung von Cavallinos Figuren im späten Bild der Uffizien. Ester ist fast kniend dargestellt bzw. im Moment des Aufstehens. Mit einer Hand zeigt sie auf sich selbst, während die Andere sich in einer graziösen Geste zur Seite bewegt. Der König fordert sie mit einem leichten Zeichen, zum Aufstehen. Er berührt sie aber nicht mit dem goldenen Stab, den er weiter in seiner Linken hält, wodurch die Intimität der Szene gesteigert wird. Durch die Nähe der beiden Handgesten stellt sich das liebevolle Verhältnis, in dem die Personen zueinander stehen, heraus. Die leicht vorgebeugte Pose des Königs, der Blickkontakt zwischen den beiden und das Hervorheben der zwei Protagonisten durch das Zurückdrängen der anderen Figuren trägt auch dazu bei.

Da Ahasveros sein Zepter nicht bewegt und stattdessen die Hand nach seiner Frau vorstreckt, kann Cavallino nicht den Bibeltext als Ausgangspunkt verwendet haben. Hier ist das Hinreichen des Zepters, damit es Ester berühren kann, ein zentraler Punkt, weil nur durch diese Geste die Gnade des Königs zuteil werden konnte. Die schöne Ester fällt vor dem Angesicht des Königs auch nicht in Ohnmacht, wie in den apokryphen Schriften erzählt wird. Stattdessen verbeugt sie sich voller Demut, ähnlich wie es im Stück von Lope de Vega passiert. Ähnlich spiegeln sich in der Pose Ahasveros die Worte wider, mit denen er am Anfang der ersten Begegnungsszene die Königin empfängt.

Die Tatsache, dass Cavallino hier, anders als in den früheren Versionen, den Fokus auf die zwei Hauptfiguren lenkt, indem er die Anderen im Hintergrund rückt, erinnert an eine Gepflogenheit des spanischen Autors, manche Szenen durch sogenannte „figuras dialoguísticas“ zu bereichern.²⁰⁹

²⁰⁷ Ebenda, S. 150.

²⁰⁸ Ebenda, S. 150.

²⁰⁹ Ann T. Lurie in: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 174.

Selbst wenn sich der Umgang mit dem Theater in den Werken Poussins und Cavallinos zuletzt als anders erweist, ist das gemeinsame Interesse vorhanden. Das Resultat ist jedoch unterschiedlich. Während Poussin ein gehobenes Theater darstellt und ernsthafte Stücke auf die Leinwand überträgt, die direkt aus einer Tragödie von Corneille stammen könnten, besitzen Cavallinos Darstellungen die Grazie und Eleganz der in Neapel aufgeführten Tragikomödien.

Darüber hinaus entwickelt Cavallino im Laufe der Zeit ein derart starkes Verhältnis zum Theater, dass er in manchen späten Werken schlicht ein Bühnengeschehen wiederzugeben scheint. Er versucht seine Inspirationsquelle nicht zu vertuschen, indem er die Szene in einen realitätsnahen Kontext versetzt, was aber auch den Reiz seiner Bilder ausmacht.

Sowohl bei ihm als auch bei Poussin ist die letzte Schaffensphase von der Aufmerksamkeit auf das Hauptgeschehen geprägt. Das Augenmerk liegt hauptsächlich auf der Szene. Alles dreht sich nur um die Figuren. Diese stechen aus dem Bild hervor, so dass man beim Eintreten in einen Raum solche Bilder unmöglich übersehen kann. Der Hintergrund bleibt dafür neutral. Bei Poussin vor allem wird dieser Effekt durch eine leuchtende und klare Farbgebung erzielt. Die Figuren sind nicht plastisch ausgearbeitet und trotzdem dringen sie durch. Sie sind flach gemalt und doch wirken sie sehr präsent. Wie in einem Basrelief werden sie vom Hintergrund hervorgehoben, doch ohne zur vollkommenen Plastizität zu gelangen.

Auch in Cavallinos Werken lässt sich ein ähnliches Verfahren ablesen. Die letzten Bilder haben nicht mehr die dunklen, caravaggesken Töne seiner Anfangsphase, doch auch nicht den brillianten, fast glitzernden Chromatismus der 1640er Jahre. Sie besitzen helle, kühle Farben und mattere Töne, die aber die Figuren besser definieren. Während im Frühwerk die Dunkelheit die Szene umgibt, bewirken die schimmernden Farben der mittleren Periode, dass die Darstellung im Vergleich zum Spätwerk an Effekt gewinnt, während die Figuren an Präsenz verlieren. Die letzte Lösung befindet sich genau dazwischen und ist eines der eindeutigsten Merkmale, an denen man die Kenntnis des römischen „Klassizismus“ (allen voran Poussin) erkennen kann. Dadurch zeichnen sich die Figuren gegen den Hintergrund ab und wirken präsenter.

Diese Entwicklung kann man anhand der vier Versionen der „Ester vor Ahasveros“ mitverfolgen. Die ersten zwei Bilder (**Abb. 70-71**), sind noch in Dunkelheit getaucht. Die

dritte Version (Schloß Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung; **Abb. 72**) weist beispielsweise im gelb glänzenden Kleid der Ester noch Merkmale der mittleren Phase auf. Die Version der Uffizien (**Abb. 73**) hingegen hat bereits mattere Töne und die Figuren zeichnen sich deutlicher ab.

10. „Mucius Scaevola vor König Porsenna“

Zu den späten Gemälden von Cavallino zählen drei kleine Bilder, die in engem Zusammenhang zu einander stehen. Die ähnlichen Bildmaße, dieselbe Art der Komposition mit wenigen Figuren und der Umstand, dass alle drei auf Kupfer gemalt wurden, lassen darauf rückschließen, dass diese Werke vermutlich auf Wunsch eines einzelnen Auftraggebers entstanden sind. Die einzelnen Bilder sind folgende: „Samuels Erscheinung vor Saul“ (Los Angeles, J. Paul Getty Museum; **Abb. 74**), „Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel“ (Moskau, Puschkin Museum für bildende Künste; **Abb. 75**) und „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ (Forth Worth, Kimbell Art Museum; **Abb. 76**). Zu dieser Serie gehört wahrscheinlich auch ein kleines Bild mit der „Predigt des Jonas“ (London, Privatsammlung; **Abb. 77**) von Andrea Vaccaro.

Bei Betrachtung dieser Werke merkt man, dass der Auftraggeber, der sich dahinter verbirgt, sehr klare Intentionen hatte. Alle Bilder zeigen eine Themenverwandtschaft, denn jede dargestellte Szene ist mit der prophetischen Warnung eines Königs vor einem drohenden Unheil verbunden: Samuels Geist warnt König Saul, dass er im Kampf gegen David und die Philister sterben werde, worauf Saul nicht kämpft; Mucius Scaevola sagt König Porsenna, dass dreihundert andere junge Römer bereit seien, dasselbe zu wagen wie er, um ihn zu töten, worauf Porsenna seine Truppen zurückzieht; Jonas predigt dem König und den Bewohnern von Ninive den Untergang ihrer Stadt, wenn sie nicht bereit seien, ihre korrupte Lebensführung zu ändern; Heliodor, nachdem er aus dem Salomonischen Tempel vertrieben worden ist, kehrt zu König Seleucus IV. zurück, den ihn beauftragt hatte, diesen zu plündern, und teilt ihm mit, dass der Tempel von der Macht Gottes bewacht werde.²¹⁰

Diese Themenwahl ergibt eine ganz bestimmten Bedeutung, wenn man die besondere politische Situation, die zu jener Zeit in Neapel herrschte, betrachtet: Der Widerstand gegen die spanische Herrschaft hatte in der Revolte Masaniellos 1647 seinen Höhepunkt erlangt;

²¹⁰ Zu der Themenverwandtschaft dieser vier Bilder und ihre Bedeutung vgl. Ann T. Lurie in: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 220.

danach aber konnten die aufständischen Gedanken nie ganz gelöscht werden und die Kunst war sicher eines der Mittel, um die Unzufriedenheit mit der spanischen Herrschaft auszudrücken. Zu den Personen, die sich der spanischen Regierung widersetzen, zählte wahrscheinlich auch der Auftraggeber dieser Werke.

Im Laufe der Zeit entsprachen die Sujets, die Cavallino in seinen Gemälden darstellte, immer öfters denen von Poussin. Während er in den ersten Jahren fast ausschließlich Geschichten aus dem Alten und teilweise aus dem Neuen Testament malte (z.B. „David spielt die Harfe vor Saul“²¹¹, „Ester und Ahasveros“²¹², „Judith und Holofernes“²¹³, „Loth und seine Töchter“²¹⁴), behandelte er später auch mythologische und epische Themen (z. B. „Der Triumph der Amphitrite“²¹⁵, „Der Raub der Europa“²¹⁶ oder „Erminia unter den Hirten“²¹⁷). Das Bild des „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ ist das einzig heute bekannte Werk, in dem sich Cavallino mit einem Thema aus der römischen Geschichte befasste. Während der etruskischen Belagerung Roms 508 v. Chr. versuchte der römische Soldat Mucius Scaevola den feindlichen König Lars Porsenna zu ermorden, indem er sich nachts in dessen Zelt schlich, doch an dessen Stelle versehentlich den Zahlmeister tötete. Er wurde gefangen genommen und zu dem König geführt, wo er seine Tapferkeit bewies, indem er die rechte Hand über einem glühenden Kohlenbecken ausstreckte. Diese verbrannte, ohne dass sich auf dem Gesicht des römischen Soldaten ein Zeichen des Schmerzens abzeichnete. Porsenna, von dieser Geste beeindruckt, ließ den jungen Römer frei und zog seine Truppen zurück.

Diese Legende wird von Plutarch²¹⁸, Livius²¹⁹ und Valerius Maximus²²⁰ erzählt: Drei Schriftsteller, die für Poussin besonders wichtig waren, denn in ihren Werken kommt

²¹¹ Zwei frühe Versionen befinden sich jeweils in Rotterdam, Museum-van-Beuningen und in London, Heim Gallery; vgl. Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 84-85 und S. 88-89.

²¹² Vgl. Note 200.

²¹³ Zwei Bilder mit „Judith und Holofernes“ aus der mittleren Schaffensperiode des Künstlers befinden sich jeweils in Neapel, Capodimonte und in London, Brinsley Ford; vgl. Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, 140-141 und S. 142-143.

²¹⁴ Z.B. das Bild heute im Louvre, vgl. ebenda, S. 126-127.

²¹⁵ Washington, National Gallery of Art; vgl. ebenda S.186-187.

²¹⁶ Vgl. S. 52.

²¹⁷ Das eine Bild, das „Erminia unter den Hirten“ darstellt, befindet sich in Capodimonte; vgl. Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 201-203. Das Andere ist ein Tondo, das heute in München, Alte Pinakothek ist; vgl. ebenda S. 204-207.

²¹⁸ Plutarch, Publicola, 17, 1.

²¹⁹ Livius, II, 12.

²²⁰ Valerius Maximus, III, 3, 1.

stoisches Gedankengut zum Ausdruck.²²¹ Poussin übernahm mehrere Themen dieser Autoren, darunter auch das des Mucius Scaevola. Dieses ist in einer Zeichnung, die sich in der Ermitage in St. Petersburg befindet, dargestellt (**Abb. 78**). Poussin stellte solche Szenen immer in Zusammenhang mit einem moralischen Inhalt dar. Durch die Geschichte des Mucius Scaevola kommt die physische Tapferkeit, sowie die Hingabe gegenüber dem Vaterland zum Ausdruck. Sowohl Cavallino als auch Poussin unterstreichen in ihren Darstellungen des Mucius Scaevola den politischen Inhalt. Bei Cavallino scheint diese politische Nachricht auch durch die Figur des am linken Rand stehenden Mannes betont zu werden, wahrscheinlich eines der vielen Selbstporträts von Cavallino.²²² Dieser übernimmt die Pose des Mucius Scaevola, mit einem Arm in die Seiten gestemmt. Er steht rechts im Vordergrund, vor dem eigentlichen Geschehen und wendet den Kopf zum Betrachter, den er mit demselben Ausdruck des römischen Helden zu beobachten scheint. Seine Kleidung ist seltsam und unterscheidet sich von derjenigen der anderen Figuren: Er trägt einen Turban, und auf Höhe der Schultern sieht man aus den Ärmeln einen weißen Stoff hervorragen, was eher an eine zeitgenössische Kleidung erinnert. Er ist nicht direkt in die Szene involviert und fungiert als Vermittlerfigur zwischen Geschehen und Betrachter. Einerseits könnte man behaupten, er leite die Warnung des Mucius Scaevola, die an den König gerichtet ist, an den Betrachter weiter. Dieser Eindruck wird durch die Rolle, die er als Berater des Königs einnimmt, weiter verstärkt. Andererseits ist es aber der Künstler, da es sich um ein Selbstporträt handelt, der den Blick auf die Szene leitet, als würde er sein Werk präsentieren. Diese Haltung zeigt auch das Selbstbewusstsein, das der Maler zu dieser Zeit entwickelt hatte und das sowohl durch seine hervortretende Stellung im Raum als auch durch die provozierende Pose ausgedrückt wird.

10.1. Theater im Bild

Anhand dieser Figur wird auch die Theatralik des Bildes betont. Eine Funktion, die auch vom alten Mann am entgegengesetzten Bildrand übernommen wird: Beide leiten durch ihre Stellung im Raum den Blick des Betrachters auf die Szene. Das Zelt ist nach beiden Seiten geöffnet, so dass es wie ein offener Theatervorhang wirkt. Dennoch kann es kein

²²¹ Vgl. Blunt 1967, S. 160-167.

²²² Cavallino malte in seinen Bildern öfters ähnliche Selbstporträts als Figuren, die von der eigentlichen Szene gedanklich entfernt sind und sich dem Betrachter zuwenden. Ein weiteres Beispiel, in dem er sich in derselben Pose wie im „Mucius Scaevola“ darstellt, ist im Bild „Petrus und der Hauptmann Kornelius“ zu finden (Abb. 55).

solcher sein, weil er sich hinter den Figuren befindet: Die Szene wird nämlich von Innen beobachtet und der Betrachter befindet sich sozusagen im Zelt drinnen.

Der Künstler spielt sehr stark mit dieser Ambiguität des Raumes. Laut der Geschichte spielt das Geschehnis in einem Zelt des etruskischen Lagers. Sobald aber klar geworden ist, wie das Verhältnis zwischen Innen und Außen ist, kann man unmöglich übersehen, dass hier gar kein Lager wiedergegeben ist, sondern eine Bühne. Dem Betrachter öffnet sich der Blick auf das, was außerhalb des Zeltes passiert. Hier sieht man im Hintergrund eine Wand, an die ein alter Mann angelehnt ist. Von hinten fällt zusätzlich Licht ein, weshalb klar wird, dass sich dort ein weiterer Raum befindet und dass es sich um eine Theaterkulisse handelt. Auch der Holzboden, mit den klar erkennbaren Fugen, ist der einer Theaterbühne.

Poussin gelangt in seiner Zeichnung zu einer ähnlichen Lösung, bezüglich der Darstellung des Zeltes: Dieses ist auf einem erhöhten Niveau platziert und auf beiden Seiten wie ein Theatervorhang geöffnet, weshalb es wie eine kleine Bühne im Freien wirkt. Der Maler verteilt die Figuren im Raum so, dass der König den Platz im Zelt einnimmt, während sich der römische Held auf einer unteren Ebene befindet. Vom Zelt aus betrachtet König Porsenna die Szene, die sich vor ihm abspielt. Der wesentliche Unterschied zwischen den zwei Versionen liegt darin, dass bei Poussin das Zelt wie eine Bühne aussieht, während bei Cavallino, ganz umgekehrt, eine Bühne wie ein Zelt wirkt.

Ähnlich wie im „Bethlehemitischen Kindermord“ (**Abb. 54**) sind auch hier die Posen der Figuren sehr dramatisch und ausdrucksvoll dargestellt. Von König Porsenna, der sich mit ausgestrecktem Arm und entsetzter Miene nach vorne beugt, bis hin zu Mucius Scaevola, dessen Standhaftigkeit durch die stolze Körperhaltung ausgedrückt wird, ist jede Charakterrolle deutlich herausgearbeitet. Auch die am Boden liegende Leiche des toten Zahlmeisters verleiht der Szene durch ihre Pose, die den Blick in die Tiefe führt, einen dramatischen Aspekt. Abgesehen von den zwei Figuren an den Bildrändern, die aber nicht so stark ins Geschehen involviert sind, befinden sich die Nebenfiguren alle im Hintergrund und von den Protagonisten entfernt. Ähnlich wie im Bild der „Ester vor Ahasveros“ (**Abb. 73**), lässt diese Darstellungsweise an eine Auseinandersetzung seitens Cavallinos mit dem Theater von Lope de Vega denken. Solche Figuren erinnern nämlich an die sogenannten „*figuras dialoguisticas*“, mit denen de Vega die Besetzung seiner Stücke erweiterte.²²³

Der Alte im Hintergrund, an die Wand gelehnt, ist am weitesten vom Geschehen entfernt und scheint es doch aufmerksam zu beobachten. Er könnte als eine Betrachterfigur

²²³ Vgl. S. 63.

innerhalb der Szene bezeichnet werden, die oft auch in den späteren Werken Poussins vorkommt. Dies ist z. B. im Bild „Christus heilt den Blinden“ (Paris, Louvre; **Abb. 20**) der Fall: Links, leicht in den Hintergrund gerückt, befindet sich eine Frau, die ihr Kind in den Armen hält und die Szene aus Entfernung beobachtet; Das Gleiche tut ein alter Mann, der am rechten Bildrand, noch weiter weg vom Geschehen platziert ist.²²⁴ Von Poussin gab es auch eine frühere Version zu diesem Thema, die sich zur Zeit Cavallinos in Neapel, in der Sammlung Filomarino befand, heute aber verschollen ist.²²⁵

10.2. Die Quellen

Ein weiterer Aspekt, der Cavallino in Zusammenhang mit Poussin setzt, ist die Aufmerksamkeit, die der Maler den antiken Quellen verleiht. Im „Mucius Scaevola“ ist dies noch stärker, als es beispielsweise im „Raub der Europa“ der Fall war. Während er für das Europa-Bild wahrscheinlich eine in Versen verfasste italienische Übersetzung des Ovid verwendete, geht er im „Mucius Scaevola“ von den antiken Quellen aus. Folglich ergeben sich einige eindeutige Ähnlichkeiten zwischen der Zeichnung Poussins und dem Werk Cavallinos. Beide stellen ein tragbares Kohlenbecken dar, wie bei Plutarch erwähnt wird, wobei das von Cavallino im Vergleich zu dem von Poussin etwas einfacher gestaltet und aus Holz ist.²²⁶ Laut Ann Lurie basiert die dreibeinige Version des Objektes auf Cartaris Beschreibung des antiken Dreifußes,²²⁷ der im Zusammenhang mit heroischen Tugenden stand.²²⁸ Weiters sieht man im Bild Cavallinos die Feder und das Tintenfass, die auf das vorige Geschehen hindeuten, denn laut Livius war der Schatzmeister, als Mucius ins Zelt hinein trat, mit der Zahlung der Soldaten beschäftigt. Darauf deutet auch die am Boden unter

²²⁴ Zum Bild „Christus heilt den Blinden“ vgl. Wright 2007, S. 226-227. Weitere Beispiele dafür sind „Christus und die Ehebrecherin“, in dem dieselbe Frau mit Kind zu erkennen ist (vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 473-474) oder „Ester und Ahasveros“ (vgl. Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 482-483).

²²⁵ Vgl. S. 22-23.

²²⁶ Plutarch, Publicola, 17, 1: 370.

²²⁷ „Chiamarono gli antichi Tripode certi vasi di metallo da tre piedi, che erano a loro come oggi sono a noi i paiuoli, e altri vasi da cucina, li quali Homero fa che siano di due fonti, e ne chiama una come diremo noi da fuoco, l'altra senza fuoco, perché questi erano tenuti nelle case, e ne templi solo per ornamento, e erano perciò offerti agli dei come dono di molta stima, e alle persone degne e di valore erano parimenti donati.“ Cartari 1625, S. 260-261.

²²⁸ Ann T. Lurie in: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 222.

Die Kenntnis seitens Cavallinos von Cartaris *Le imagini degli dei degli antichi* (ein Meilenstein für die antike Ikonographie) bzw. die Verwendung dieses Werkes für den „Mucius Scaevola“, würde auch eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Antike beweisen und folglich eine Schnittstelle zwischen Poussins und Cavallinos Kunst darstellen.

dem Tisch liegende Geldtasche hin. Diese Details kommen sehr selten in den Darstellungen des „Mucius Scaevola“ vor und bezeugen weiterhin eine selbstständige Auseinandersetzung mit dem Thema und mit den Quellen seitens Cavallinos.²²⁹

Es stellt sich aber auch die Frage, ob Cavallino diese Aspekte nicht direkt von einem Drama über Mucius Scaevola übernahm, von dem er hier scheinbar das Hauptgeschehen wiedergibt. Solange ein Stück aus der Zeit nicht gefunden wird, das eine dementsprechende Szenenfolge besitzt und in dem dieser Moment ähnlich geschildert wird, soll die Frage offen bleiben.

Die Wahl des Sujets, die Acht auf gewisse Details, die eine genaue Kenntnis der Quellen voraussetzt, sind Merkmale, bei denen dem Betrachter eher Poussin in den Sinn kommt. Denn Cavallino hat sich, soweit bekannt, sonst nie mit der römischen Geschichte auseinandergesetzt. Vielleicht ist die Wahl des Themas auf den Auftraggeber zurückzuführen. Dennoch könnte es für Cavallino eine Gelegenheit gewesen sein, sich tiefer mit den Werken Poussins zu beschäftigen, der schon zu Lebzeiten für Darstellungen der antiken Geschichte, bekannt war.

10.3. Cavallinos Auftraggeber

Das Bild „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ ist nicht nur deshalb interessant, weil sich anhand seiner Analyse einige Ähnlichkeiten zwischen Poussins und Cavallinos Kunst herausstellen. Es ist auch nützlich, um einen Vergleich zwischen der Karriere der beiden Künstler anzustellen. Auf die Tatsache, dass beide Maler sich im Laufe der Zeit auf kleine Historienbilder spezialisiert hatten, wurde bereits eingegangen.²³⁰ Daran schließt sich die Frage nach den Auftraggebern solcher Werke an. Während bei Poussin das Verhältnis zu den Auftraggebern gut dokumentiert ist, weiß man im Falle Cavallinos nicht, für wen seine Bilder bestimmt waren. Folglich können sie keinem genauen Kontext zugeordnet werden. Es besteht auch die Möglichkeit, dass Cavallino einige Bilder malte, ohne dafür einen Auftrag bekommen zu haben und diese erst später dann verkaufte. Dies würde der Beschreibung entsprechen, die uns de Dominici von Cavallino liefert: „[...]il povero Cavallino per alimentar sé e la sua famiglia, ridotta in miseria dopo la morte di suo padre, andava dipingendo or per

²²⁹ Lurie sieht im Bild des „Mucius Scaevola“ von Guercino, das sich heute in Palazzo Pallavicini Durazzi, in Genua befindet, ein mögliches Vorbild für das Zufügen von Feder und Tintenfass. Vgl. ebenda, S. 222.

²³⁰ Vgl. Kap.4.

uno or per un altro artefice di pittura, e molte volte per rigattieri, che lo pagavano a pochi e miseri carlini al giorno, e venivan poi a guadagnar molto, inviando le di lui pitture altrove, ovvero vendendole a' dilettanti, che in quel tempo eran molti; e quel ch'è peggio non palesavano a' compratori il nome di Bernardo, ma le davano con nome forestiero supposto.²³¹ Es wurde bereits öfters erwähnt, dass de Dominicis Teile seiner Viten erfand und auch in diesem Fall ist es fragwürdig, ob diese Aussage der Wahrheit entspricht. Es stellt sich nichtsdestotrotz die Frage, ob Cavallino ein Maler war, der hauptsächlich für Händler arbeitete oder ob er im Gegenteil mehrere Auftraggeber und vielleicht sogar einen Mäzen besaß, ähnlich wie Aniello Falcone.

Die Eleganz seiner Kompositionen, die Grazie seiner Figuren und die öfters wiederkehrende Darstellung höfischer Szenen aus dem Alten Testament („Ester vor Ahasveros“ oder „David spielt die Harfe vor Saul“)²³² legen nahe, dass er für eine ausgewählte und raffinierte Elite malte. Die neapolitanischen Sammler waren im Laufe des 17. Jahrhunderts begeisterte Kunstkenner geworden. Die wichtigsten Sammlungen unterschieden sich durch bestimmte Charakteristiken, in denen sich der Geschmack des Besitzers widerspiegelte, deutlich von einander.²³³ „Le collectionneur de conviction et de classe, un de Ponte, un d'Amore, un Spinelli, prend seul l'initiative de l'achat, après avoir pu dialoguer avec des amis informés.“²³⁴

Die Tatsache, dass Cavallino im Laufe seiner Karriere von großformatigen Werken zu kleinen Historienbildern wechselte, lässt vermuten, dass er einige unter diesen Sammler einige treue Auftraggeber besaß, die ihm eine finanzielle Stabilität sicherten. Solche Bilder leben nämlich nur vom privaten Kunstmarkt. Cavallino soll bereits zu Lebzeiten damit einen guten Erfolg erzielt haben, ansonsten würde man die Entscheidung, sich auf eine „zweitrangige“ Gattung zu konzentrieren, nicht verstehen. Der Preis für solch kleinformatige Werke war eindeutig billiger als der eines größeren Galeriebildes und die meisten Maler mussten sich sehr bemühen um genug zu verdienen. Viele malten auch im größeren Format oder sogar Fresken (z. B. Andrea de Lione). Andere aber hatten neben der Malerei auch andere

²³¹ De Dominicis 2003-2008, 3, S. 66.

²³² Zum Thema „Esther vor Ahasveros“ sind vier Versionen bekannt; vgl. dazu Note 200. Zum Thema „David spielt die Harfe vor Saul“ hingegen drei; zu den früheren Versionen vgl. Note 214 und zur späteren heute in Wien, Kunsthistorisches Museum vgl. Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 170-171.

²³³ Vgl. Labrot 2010, S. 211-215.

²³⁴ Ebenda, S. 214.

Tätigkeiten, wie Restaurieren, Kunstschätzen und Handeln.²³⁵ Cavallino gehört zu den Wenigsten die sich fast ausschließlich auf die Produktion kleiner Historienbilder konzentrierten.

Schließlich findet man im Oeuvre von Cavallino immer wieder Bilder, die als Pendant gedacht waren.²³⁶ Auch solche Werke dürften mit großer Wahrscheinlichkeit auf den individuellen Wunsch eines Auftraggebers entstanden sein. Das wohl eindeutigste Beispiel dafür sind eben die drei Bilder auf Kupfer. Sie legen die Vermutung nahe, dass Cavallino einen Auftraggeber besaß, dessen Ideen er wahrscheinlich auch teilte, da er im „Mucius Scaevola“ sein Selbstporträt mit der Pose des römischen Helden einfügt. Um sich in einem Bild für eine private Sammlung so prominent im Vordergrund darzustellen, dürfte Cavallino entweder in einem engen Verhältnis zu seinem Auftraggeber gestanden sein oder zumindest ein zu jenem Zeitpunkt bereits angesehener Künstler gewesen sein, wobei das Eine oft mit dem Anderen verbunden ist. Auch die Annahme, der Maler habe, in vollem Bewusstsein des politischen Inhaltes des Bildes, diese wichtige Rolle als Berater des Königs und als Vermittler zwischen Szene und Betrachter eingenommen, lässt vermuten, dass Cavallino nicht nur durch eine berufliche Beziehung mit dem Auftraggeber verbunden war, sondern mit diesem auch einen persönlichen Austausch unterhielt, die zu einem Ideen- und Meinungs austausch zwischen den beiden führen konnte und die sich in diesem Bild des „Mucius Scaevola“ deutlich widerspiegelt.

Dadurch kommt er wiederum als Künstler Poussin sehr nahe, denn ein bedeutendes Charakteristikum des „pictor philosophus“ war, dass er wenige Auftraggeber besaß, die aber von seiner Kunst begeistert waren und zu denen er sogar in Freundschaftsbeziehung stand.

²³⁵ Vgl. C. Marshall in Sohm/Spear 2010, S. 138-139.

²³⁶ Z. B. „Die Auffindung des Moses“ und „David und Abigail“ (beide in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum) oder „David spielt die Harfe vor Saul“ (Wien, Kunsthistorisches Museum) und „Ester vor Ahasveros“ (Schloß Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung).

Schlusswort

Bernardo Cavallino ist, wie de Dominici bereits im 18. Jahrhundert erkannte, tatsächlich der Maler in Neapel, der es verdient, den Appellativ „il Pussino de‘ napoletani“ verliehen zu bekommen. Er ist nicht der Einzige, der sich ab den 1630er-1640er Jahren dem römischen „Klassizismus“ zuwandte. Dem Beispiel Poussins folgten auch viele andere neapolitanische Maler, von Aniello Falcone bis Massimo Stanzione. Bei einigen ist die Abhängigkeit vom römisch-französischen Vorbild sogar deutlich leichter zu erkennen, als es bei Cavallino der Fall ist. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass er, im Gegensatz zu vielen anderen, Poussin nicht direkt zitiert: Die Posen der Figuren, die Gestik, der Ausdruck stammen nicht von Poussin. Auch nicht im Spätwerk, als in den hellen Farben und in der luftigen Atmosphäre seiner Bilder die erste neovenezianische Phase des französischen Malers nachklingt. Stilistisch bleiben die beiden Maler weit von einander entfernt und doch ist Cavallino der Einzige, der zu verstehen scheint, worin die Größe Poussins liegt. Wenn man sich mit Poussin und seiner Kunst beschäftigt, merkt man sehr schnell, dass es dabei nicht auf die Virtuosität der Malerei ankommt. Was sein Werk von demjenigen all seiner Zeitgenossen unterscheidet, ist die breite Kultur die hier hineinfließt. Cavallino zeigt ein ähnliches Verhalten. Er ist der Maler in Neapel, der neugierig und aufgeschlossen verschiedenen stilistischen Anregungen gegenüber war und sein Wissen am kreativsten in seinen Werken verarbeitete. Anhand der Bilder „Ester vor Ahasveros“ und „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ wurde gezeigt, wie sehr die Kunst Cavallinos mit dem Theater verbunden ist. Er beweist aber auch ein besonderes Interesse für die Dichtung und die Literatur, wie es seine gründliche Auseinandersetzung mit den literarischen Quellen bezeugt. Das Ergebnis ist eine Interpretation der literarischen Vorbilder.

Die Verwandtschaft mit Poussin scheint also vor allem in solchen Aspekten zu liegen. Beide Maler weisen eine ähnliche Herangehensweise an die Malerei auf. Bis zu welchem Grad Cavallino sich diesbezüglich von Poussin inspirieren ließ, ist fraglich. Sicherlich kannte er das Werk des französischen Malers. Wie viele andere Künstler in Neapel hatte er sich auch mit den „Bacchanalen“ Poussins auseinandergesetzt. In seiner späten Schaffensperiode verwendet er hellere, mattere Töne, das Licht ist diffus, die Hell-Dunkel Kontraste nehmen ab, die Komposition der Szenen ist ausgewogen und zentriert. In manchen Fällen (z. B. im „Bethlehemitischen Kindermord“) kann man auch erkennen, über welche Bilder von Poussin er direkt oder indirekt Bescheid wusste.

Es könnte aber auch sein, dass bestimmte Ähnlichkeiten in der Persönlichkeit der beiden Maler zu suchen sind.

Ein weiterer Grund liegt aber in der Karriere, die Cavallino und Poussin einschlugen. Was dem jungen Poussin in Rom ermöglichte seinen Weg zu finden und sein Genie zu entfalten, war der Kontakt zu bestimmten Auftraggebern und die Tatsache, dass er sich auf kleine Galeriebilder konzentrieren konnte. Auch der Austausch mit Personen, die oft eine breite humanistische Bildung besaßen, dürfte auf die künstlerische Entwicklung des Malers gewirkt haben. Ähnliches könnte man von Cavallino behaupten, denn seine Bilder zeigen eine individuelle Art sich malerisch auszudrücken, die frei von jeglichen künstlerischen Konventionen seiner Zeit war. Z. B. ist es im Bild „Spielende Putten vor einer Bacchuskindstatue“ der Fall, wo der Maler, anders als seine Zeitgenossen, durch das Hinzufügen von bestimmten Elementen der bacchischen Szene einen genrehaften Aspekt verleiht.

Hätten beide Maler weiterhin für die Kirche oder für öffentliche Institutionen gearbeitet, wären die Beschränkungen, in denen sie bezüglich der Wahl und der Ausführung eines Sujets geraten wären, viel größer gewesen. „Der Raub der Europa“ ist ein passendes Beispiel dafür: Dort wo ein anderer Maler den Moment des Raubes dargestellt hätte, wählt Cavallino einen weniger üblichen Moment der Geschichte. Dabei verwendet er als Ausgangspunkt eher die Literatur, als andere Bilder gleichen Themas. Die jeweilige Gattung, auf die sich Cavallino und Poussin konzentrierten, gab ihnen die Möglichkeit, sich freier mit ausgewählten Themen auseinanderzusetzen. Der Grund hierfür ist der Umstand, dass beide Künstler entweder für private Auftraggeber malten oder, wie es im Falle Cavallinos war, für den Kunsthandel, was ihnen einen größeren Spielraum bei der Interpretation ihrer Werke verschuf. Poussin brachte ein breites Wissen auf dem Gebiet der antiken Bildung mit sich, wohingegen Cavallino im Bereich Literatur und zeitgenössischem Theaters eine umfangreiche Bildung aufzuweisen hatte.

Einerseits kann man also behaupten, dass ein Teil dieser künstlerischen Verwandtschaft sich zufällig ergab, nämlich das breite Wissen über das beide verfügten auf dem Gebiet der Literatur. Andererseits ist es möglich, dass sich Cavallino in dieser Qualität der Kunst Poussins wieder erkannte und dass er folglich den französischen Maler zu schätzen lernte und sich von ihm inspirieren ließ.

De Dominicis Bezeichnung erweist sich schließlich als viel passender, als sie durch seine kurze Erklärung zu sein schien. Selbstverständlich liegt der Zusammenhang zwischen

den beiden in der Gattung, der sie sich mit Erfolg widmeten. Doch dies ist nur der Ausgangspunkt. Daraus entwickelte sich eine Verwandtschaft, die über jeglichen stilistischen und gattungsgebundenen Aspekt hinaus führt. Cavallino ist der einzige Maler in Neapel, dem es gelang, eine derartige Brücke zwischen bildender Kunst, Dichtung und Drama in seinen Werken zu schlagen.

Literaturverzeichnis

Anguillara 1601 Giovanni Andrea dell'Anguillara, Le Metamorfosi di Ovidio, Venedig 1601 (Nachdruck der Erstausgabe Venedig 1561).

Badt 1969 Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969.

Béguin 1960 Sylvie Béguin, L'école de Fontainebleau. Le manierisme à la cour de France, Paris 1960.

Bellori 1976 Giovanni Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.

Benesch 1926 Otto Benesch, Seicentostudien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 1, 1926, S. 245-268.

Blunt 1939 Anthony Blunt, A Poussin-Castiglione Problem. Classicism and Picturesque in 17th Century Rome, in: The Burlington Magazine, 3, 1939.

Blunt 1958 Anthony Blunt, Poussin Studies VII. Poussins in Neapolitan and Sicilian Collections, in: The Burlington Magazine, 100, S. 76-87.

Blunt 1960 Anthony Blunt, Poussin et les ceremonies religieuses antiques, in: La Revue des Arts, 2, 1960, S. 56-66.

Blunt 1967 Anthony Blunt, Nicolas Poussin. The W. Mellon Lectures in the Fine Arts; 1958, New York 1967.

Bologna 1958 Ferdinando Bologna, Francesco Solimena, Neapel 1958.

Bréjon de Lavergnée 1984 Arnauld Bréjon de Lavergnée, Nouvelles toiles d'Andrea di Lione. Essai de Catalogue, in: Mauro Natale (Hg.), Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri, Mailand 1984, S. 656-680.

Briganti 1962 Giuliano Briganti, Pietro da Cortona o della pittura barocca, Florenz 1962.

Cartari 1625 Vincenzo Cartari, Le immagini degli dei degli antichi, Venedig 1625 (Nachdruck der Erstausgabe Venedig 1556).

Causa 1972 Raffaello Causa, La pittura del Seicento a Napoli. Dal naturalismo al barocco, in: Storia di Napoli, Neapel 1972, 5, S. 910-1055.

Causa 1984 Raffaello Causa, La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano, in: Civiltà del Seicento (Kat. Ausst., Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel 1984-

1985; Museo Principe Diego d'Aragona Cortes, Neapel 1984-1985), Neapel 1984, 2, S. 99-115.

Chantelou 1981 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France, Aix en Provence 1981* (Nachdruck der Erstausgabe 1665).

Costello 1950 Jane Costello, The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, S. 237-284 und S. 272-279.

Creazzo 1988 Ileana Creazzo, Alcuni inediti di Niccolò de Simone e altre precisazioni sul pittore, in: Silvia Cassani (Hg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Neapel 1988.

Crelly 1962 William R. Crelly, *The Painting of Simon Vouet*, London 1962.

Croce 1966 Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1966 (Nachdruck der Erstausgabe 1891).

De Domini 2003-2008 Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, hg. Fiorella Sricchia Santoro, Neapel 2003-2008 (Nachdruck der Erstausgabe 1742-1745).

De Giovanni 1970 Biagio De Giovanni, La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la restaurazione del regno, in: *Storia di Napoli*, Neapel 1970, 6, S. 401-535.

De Rinaldis 1921 Aldo de Rinaldis, *Bernardo Cavallino*, Rom 1921.

De Vega 1965 Lope Felix de Vega Carpio, *La Hermosa Ester*, in: *Biblioteca de autores espanoles. Obras de Lope de Vega*, Madrid 1965, 11, S. 137-181.

Ducos 2011 Blaise Ducos, *Frans Pourbus Le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon 2011.

Farina 2007 Viviana Farina, Sulla fortuna napoletana dei "Baccanali" di Tiziano, in: *Paragone*, 71, 2007, S. 11-42.

Farina 2010 Viviana Farina, *Il giovane Salvator Rosa. 1635-1640 circa*, Pozzuoli 2010.

Felibien 1705 André Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, London 1705 (Nachdruck der Erstausgabe Paris 1672).

Ferrari 1969 Oreste Ferrari, *Pittura napoletana del Seicento e Settecento*, in: *Storia dell'Arte*, 1-2, 1969, S. 213-220.

Ferrari 1970 Oreste Ferrari, Le arti figurative, in: Storia di Napoli, Neapel 1970, 6, S. 1221-1365.

Harris 1977 Ann S. Harris, Andrea Sacchi. Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue, Oxford 1977.

Kat. Ausst. Capodimonte 1984 Civiltà del Seicento (Kat. Ausst., Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel 1984-1985; Museo Principe Diego d'Aragona Cortes, Neapel 1984-1985), Neapel 1984, 2, S. 99-115.

Kat. Ausst. Certosa di San Martino 2002 Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello (Kat. Ausst., Certosa di San Martino, Neapel 2002), Neapel 2002.

Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984 Bernardo Cavallino of Naples (1616-1656) (Kat. Ausst., Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1984; Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas 1985), Cleveland, Ohio 1984.

Kat. Ausst. Grand Palais 1994 Nicolas Poussin. 1994-1965 (Kat. Ausst., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1995; Royal Academy of Arts, London 1995) Paris 1994.

Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 2007 Charles Mellin. Un Lorrain entre Rome et Naples (Kat. Ausst., Musée des Beaux-Arts, Nancy 2007; Musée des Beaux-Arts, Caen 2007), Paris 2007.

Kat. Ausst. Museo di Capodimonte 2009, Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli (Kat. Ausst., u.a. Museo di Capodimonte, Napoli 2009-2010), Napoli 2009.

Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1982 Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London 1982), London 1982.

Labrot 1992 Gérard Labrot, Collections of Paintings in Naples. 1600-1780, München 1992.

Labrot 2010 Gérard Labrot, Peinture et Société à Naples. XVI-XVIII siècle. Commandes Collections Marchés, Seyssel 2010.

Lanzi 1792 Luigi Lanzi, La storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana, Florenz 1792.

Lattuada 2000 Riccardo Lattuada, Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651), Neapel 2000.

Longhi 1915 Roberto Longhi, Battistello, in: L'Arte, 18, S. 58-75, 120-137.

Longhi 1916 Roberto Longhi, Gentileschi, padre e figlia, in: L'Arte, 19, S. 245-314.

- Lorizzo 2002** Loredana 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.
- Marino 1627** Giovan Battista Marino, L'Adone, Paris 1627 (Nachdruck der Erstausgabe 1623).
- Marino 1633** Giovan Battista Marino, La strage degli innocenti, Venedig 1633.
- Marino 1675** Giovan Battista Marino, La Galleria, Venedig 1675 (Nachdruck der Erstausgabe 1620).
- Mirollo 1963** James V. Mirollo, The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino, New York 1963.
- Ovid, Metamorphosen, ed. Rösch 1964** Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, ed./übers. von Erich Rösch, München 1964.
- Pacelli 2008** Vincenzo Pacelli, Giovan Francesco de Rosa detto Pacecco de Rosa. 1607-1656, Pozzuoli 2008.
- Percy 1984** Ann Percy, Introduction, in: Bernardo Cavallino (1616-1656) (Kat. Ausst., Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1984; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas 1985), Cleveland, Ohio 1984, S. 1-32.
- Perini 1996** Giovanna Perini, Il Poussin di Bellori, in: Olivier Bonfait (Hg.), Poussin et Rome, Paris 1996, S. 293-308.
- Pignatti/Pedrocco 1995** Terisio Pignatti/Filippo Pedrocco, Veronese. L'opera completa, Mailand, 1995.
- Poussin 1964** Nicolas Poussin, Lettres à propos sur l'art, hg. von Anthony Blunt, Paris 1964.
- Prota Giurleo 1953** Ulisse Prota Giurleo, Pittori napoletani del Seicento, Neapel 1953.
- Prota-Giurleo 1962** Ulisse Prota-Giurleo, I Teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere, Neapel 1962.
- Pruvost 1956** Yvonne Pruvost, Quentin Varin et son temps, in: Positions des thèses soutenues par les élèves agrégés de ... à ... et des mémoires présentés par les élèves libres de ... à ... pour obtenir le diplôme supérieur et le diplôme simple de l'Ecole du Louvre, Paris 1956, S. 207-210.

Rosenberg/Prat 1994 Pierre Rosenberg/Louis Prat, Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins, Mailand 1994.

Ruotolo 1977 Renato Ruotolo, Aspetti del collezionismo napoletano. Il cardinale Filomarino, in: *Antologia di belle arti*, 1, 1977, S. 71-82.

Ruotolo 1982 Renato Ruotolo, Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneijden, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, 1982, S. 12-18 und S.27-39.

Saint-Non 1781-1786 Jean-Claude Richard, abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781-1786.

Santucci 1958 Paola Santucci, Poussin. Tradizione ermetica e classicismo gesuita, Salerno 1985.

Saxl 1939-1940 Fritz Saxl, The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3, 1939-1940, S. 70-87.

Schleier 1989 Erich Schleier, La pittura del Seicento a Roma, in: Mina Gregori/Erich Schleier (Hg.), *La pittura in Italia. Il Seicento*, 1989, 1, S. 399-460.

Schütze 1996 Sebastian Schütze, *Exemplum Romanitatis*. Poussin e la pittura napoletana del Seicento, in: Olivier Bonfait (Hg.), *Poussin et Rome*, Paris 1996, S. 181-200.

Schütze 1998 Sebastian Schütze, *Tragedia antica e pittura moderna*. Alla ricerca di „una certa sublime forma di locuzione, la quale penetra, commuove, rapisce gl'animi", in: Sible de Blaauw u.a. (Hg.), *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel primo barocco romano*, Rom 1998.

Schütze/Willette 1992 Sebastian Schütze/Thomas Willette, Massimo Stanzione. L'opera completa, Neapel 1992.

Sestieri 1920 Ettore Sestieri, Cenni sullo svolgimento dell'arte di Bernardo Cavallino, in: *Arte*, 23, 1920, S. 245-269.

Sestieri/Daprà 1994 Giancarlo Sestieri/Brigitte Daprà, Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, Mailand 1994.

Sohm/Spear 2010 Philip Sohm/Richard E. Spear (Hg.), *Painting for Profit, The economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven/London 2010.

Spinosa 1982 Nicola Spinosa, Un tableau de Charles Mellin retrouvé au Mont-Cassin, in: *Revue de l'art*, 57, 1982, S. 79-84.

Spinosa 1984 Nicola Spinosa, Painting in Naples during Bernardo Cavallino's lifetime, in: Kat. Ausst., Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1984; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas 1985), Cleveland, Ohio 1984, S. 33-42

Spinosa 1990 Nicola Spinosa, Altre aggiunte a Bernardo Cavallino e qualche precisazione sui rapporti con Nicolas Poussin e la sua cerchia, in: Paragone, 485, 1990, S. 43-61.

Spinosa 2010 Nicola Spinosa, Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione, Neapel 2010.

Stumpfhaus 2007 Bernhard Stumpfhaus, Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin, Berlin 2007.

Sutton 1962 Denys Sutton, Gaspard Dughet. Some aspects of his art, in: Gazette des beaux-arts, 60, 1962, S. 269-321.

Waterhouse 1982 Ellis Waterhouse, Foreigners in Naples and Outside Commissions, in: Painting in Naples from Caravaggio to Giordano (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London 1982), London 1982, S. 55-59.

Wethey 1969-1975 Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, London 1969-1975.

Wild 1967 Doris Wild, Charles Mellin ou Nicolas Poussin, in: Gazette des beaux-arts, 69, 1967, S. 3-44.

Wild 1980 Doris Wild, Nicolas Poussin, Zürich 1980.

Wildenstein 1955 Georges Wildenstein, Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle, in: Gazette des beaux-arts, 45/46, 1955, S. 81-362.

Wright 2007 Christopher Wright, Poussin Paintings. A catalogue raisonné, London 2007.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2: Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, München 2007, S.149, Tafel 44.

Abb. 3: Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 157.

Abb. 4: Kat. Ausst. Grand Palais 1994, S. 173.

Abb. 5: Wright 2007, S. 74.

Abb. 6: Wright 2007, S. 98.

Abb. 7: Wright 2007, S. 143.

Abb. 8: Wright 2007, S. 159.

Abb. 9: Wright 2007, S. 153.

Abb. 10: Wright 2007, S. 175.

Abb. 11: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, Tafel VI.

Abb. 12: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 37.

Abb. 13: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 56.

Abb. 14: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, Tafel IV.

Abb. 15: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, Tafel XIX.

Abb. 16: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, Tafel XX.

Abb. 17, 18: Georges Wildenstein, Catalogue des graveurs de Poussin par Andresen, in: Gazette des beaux-arts, 60, 1962, S. 162, 151.

Abb. 19: Rosenberg/Prat 1994, S. 159.

Abb. 20: Wright 2007, S. 226.

Abb. 21: Konrad Oberhuber, Poussin: The Early Years in Rom (Kat. Aust., Kimbell Art Museum. Forth Worth 1988) New York, 1988, S. 135.

Abb. 22: Wright 2007, S. 158.

Abb. 23: Wildenstein 1955, S. 266, Nr. 122.

Abb. 24: Wildenstein 1955, S. 265, Nr. 121.

Abb. 25: Wildenstein 1955, S. 309, Nr. 173.

Abb. 26: Wildenstein 1955, S. 134, Nr. 25.

Abb. 27: Ming-Lin Tsai, Giovanni Benedetto Castigliones “biblico viaggio patriarcale” “genere minore” oder “istoria”? Darstellung der Gattungsproblematik, Frankfurt am Main u.a., 2010, Abb. 35.

Abb. 28: Spinosa 1982, S. 80.

Abb. 29: Wright 2007, S. 80.

Abb. 30: Wright 2007, S. 81.

Abb. 31: Spinosa 2010, S. 103.

Abb. 32: Farina 2007, Tafel 4.

Abb. 33: Sestieri/Daprà 2002, S. 203.

Abb. 34: Walter Friedländer/Anthony Blunt, The drawings of Poussin, New Haven 1979, S. 315, Nr. 448.

Abb. 35: Farina 2007, Tafel 17.

Abb. 36: Wright 2007, S. 120.

Abb. 37: Wright 2007, S. 66.

Abb. 38: Wright 2007, S. 67.

Abb. 39: Farina 2007, Tafel 24.

Abb. 40: Spinosa 2010, S. 140.

Abb. 41: Wright 2007, S. 106.

Abb. 42: Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli (Kat. Ausst., u.a. Museo di Capodimonte, Napoli 2009-2010), Napoli 2009, S. 133.

Abb. 43: Farina 2007, Tafel 26.

Abb. 44: Farina 2007, Tafel 28.

Abb. 45: Spinosa 2010, S. 96.

Abb. 46: Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli (Kat. Ausst., u.a. Museo di Capodimonte, Neapel 2009-2010), Neapel 2009, S. 175.

Abb. 47: Wright 2007, S. 70.

Abb. 48: Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli (Kat. Ausst., u.a. Museo di Capodimonte, Neapel 2009-2010), Neapel 2009, S. 179.

Abb. 49: Spinosa 2010, S. 127.

Abb. 50: Spinosa 1990, Tafel 31.

Abb. 51: Wright 2007, S. 48.

Abb. 52: Wright 2007, S. 167.

Abb. 53: Walter Friedländer/Anthony Blunt, The drawings of Poussin, New Haven 1979, IV, Tafel 229.

Abb. 54: Fotothek, Fondazione Zeri.

Abb. 55: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 53.

Abb. 56: Wright 2007, S. 73.

Abb. 57: Schütze/Willette 1992, S. 46.

Abb. 58: Schütze/Willette 1992, S. 95.

Abb. 59: Schütze/Willette 1992, S. 97.

Abb. 60: Spinosa 2010, S. 130.

Abb. 61, 62: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S.120. 121.

Abb. 67: Wright 2007, S. 195.

Abb. 68: Wright 2007, S. 59.

Abb. 69: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek.

Abb. 70: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S.72.

Abb. 71: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, Tafel I.

Abb. 72, 73: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art/Kimbell Art Museum 1984, S. 172, 175.

Abb. 74: Walter Friedländer/Anthony Blunt, The drawings of Poussin, New Haven 1979, S. 305, Nr. 418.

Abbildungen



Abb. 1: Pietro da Cortona, Triumph der Divina Providentia, 1632-39, Deckenfresko im Salone des Palazzo Barberini, Rom.



Abb. 2: Andrea Sacchi, Divina Sapientia, 1629-32, Deckenfresko im Palazzo Barberini, Rom.



3. Nicolas Poussin, Tod des Germanikus, um 1628, Institute of Arts, Minneapolis.



4. Nicolas Poussin, Das Martyrium des Heiligen Erasmus, 1628-29, Pinacoteca Vaticana, Rom.



Abb. 5: Nicolas Poussin, Triumph der Flora, um 1630, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 6: Nicolas Poussin, Das Reich der Flora, 1631, Staatliche Gemäldegalerie, Dresden



Abb. 7: Nicolas Poussin, Der Raub der Sabinerinnen, um 1637, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 8: Nicolas Poussin, Die Mannalese, 1637-39, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 9: Nicolas Poussin, Letzte Ölung, nach 1636, Belvoir Castle, Leicestershire.



Abb. 10: Nicolas Poussin, Letzte Ölung, 1644, National Gallery, Edinburgh.



Abb. 11: Bernardo Cavallino, Unbefleckte Empfängnis, zweite Hälfte der 1640er Jahre, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 12: Bernardo Cavallino, Heilige Cäcilie, 1645, Museo di Capodimonte, Neapel.



Abb. 13: Bernardo Cavallino, Martyrium des Heiligen Bartholomäus, zweite Hälfte der 1630er Jahre, Museo di Capodimonte, Neapel.

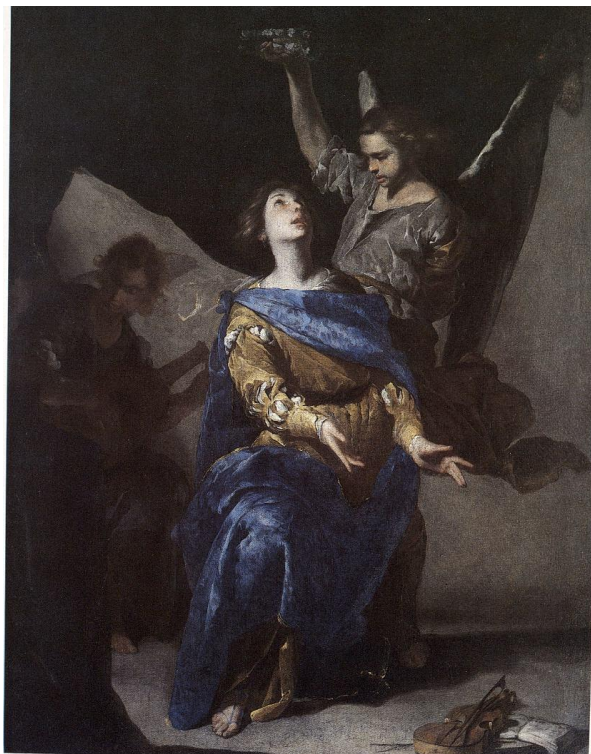


Abb. 14: Bernardo Cavallino, Heilige Cäcilie (Bozzetto), um 1645, Museo di Capodimonte, Neapel.



Abb. 15: Bernardo Cavallino, David und Abigail, erste Hälfte der 1650er Jahre, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 16: Bernardo Cavallino, Die Auffindung des Moses, erste Hälfte der 1650er Jahre, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 17: Nicolas Poussin, Verkündigung (obere Bildhälfte), Stich von Augustin de Saint-Aubin nach einer Zeichnung von Fragonard.



Abb. 18: Nicolas Poussin, Madonna mit Kind, Hl. Johannes und Putten, Stich von Augustin de Saint-Aubin nach einer Zeichnung von Fragonard.



Abb. 19: Nicolas Poussin, Christus heilt den Blinden, um 1650, Windsor Castle, Windsor.



Abb. 20: Nicolas Poussin, Christus heilt die Blinden, 1650, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 21: Nicolas Poussin, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1627, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum, New York.



Abb. 22: Nicolas Poussin, Venus zeigt Aeneas di Waffen, 1639, Musée des Beaux Arts, Rouen.



Abb. 23: Nicolas Poussin, Venus und Mars, Stich von Fabrizio Chiari nach einer Zeichnung von Poussin, 1635.



Abb. 24: Nicolas Poussin, Venus und Merkur, Stich von Fabrizio Chiari nach einer Zeichnung von Poussin, 1636.



Abb. 25: Nicolas Poussin, Die Hesperiden, Stich von Cornelius Bloemart, 1646.



Abb. 26: Nicolas Poussin, Urteil des Salomon, Stich von Jean Dughet, zwischen 1650-52.



Abb. 27: Giovanni Benedetto Castiglione, Begegnung zwischen Isaak und Rebekka, Museo di San Martino, Neapel.



Abb. 28: Charles Mellin, Das Opfer Abels, 1634, Abtei von Montecassino.



Abb. 29: Nicolas Poussin, Putten-Bacchanal, um 1626, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom.

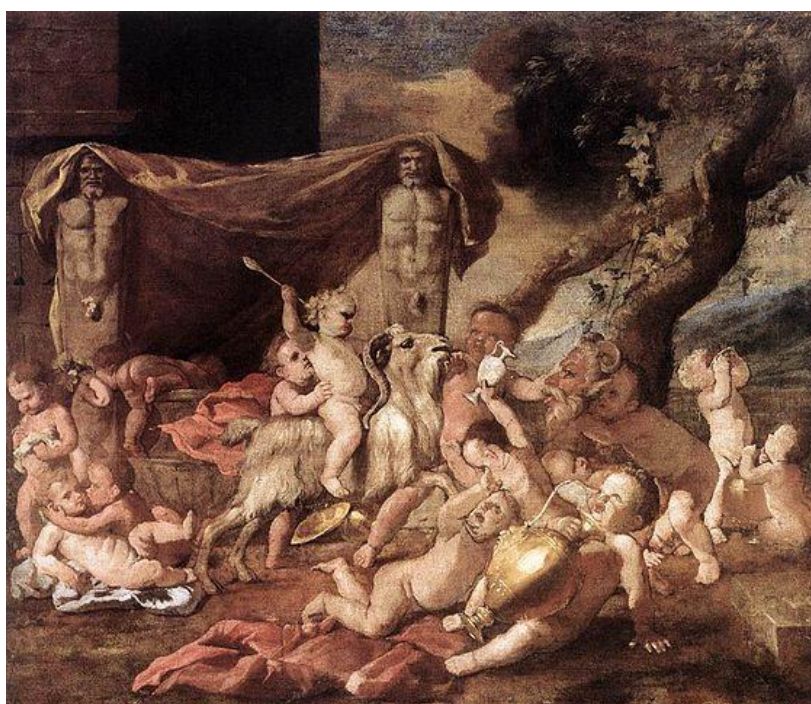


Abb. 30: Nicolas Poussin, Putten-Bacchanal, Roma, um 1626, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom.



Abb. 31: Andrea de Lione, Bacchanal, Ende der 1640er Jahre, Privatsammlung, Schweiz.



Abb. 32: Tizian, Die Andrier, 1523-26, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 33: Domenico Gargiulo, Triumph des Amor, 1630er Jahre, unbekannter Aufbewahrungsort.



Abb. 34: Nicolas Poussin, Spielende Putten, Hermitage, St. Petersburg.



17 - Andrea de Leone: 'Baccanale'

Parigi, Institut Néerlandais, Fondation Custodia

Abb. 35: Andrea de Lione, Bacchanal, Ende der 1640er Jahre, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Paris.



Abb. 36: Nicolas Poussin, Triumph des Pan, 1635-36, National Gallery, London.



Abb. 37: Nicolas Poussin, Landschaft mit Nympe und Satyr, 1627, Walker Art Gallery, Liverpool.



Abb. 38: Nicolas Poussin, Schlafende Nympe und Satyr, 1626-27, National Gallery of Art, London.



Abb. 39: Domenico Gargiulo, Nymfhe von einem Satyr entblößt, Privatsammlung, Neapel.



Abb. 40: Niccolò de Simone, Bethlehemitischer Kindermord, 1637, Certosa e Museo di San Martino, Neapel.



Abb. 41: Nicolas Poussin, Bethlemitischer Kindermord, 1625-26, Musée du Petit Palais, Paris.



Abb. 42: Niccolò de Simone, Bacchanal, 1630er, Privatsammlung, Neapel.



Abb.43: Niccolò de Simone, Bacchanal, 1630er Jahre, Privatsammlung, Genua.



Abb. 44: Massimo Stanzione, Opfer an Bacchus, um 1636, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 45: Aniello Falcone, Gladiatoren im Zirkus, um 1640, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 46: Andrea De Lione, Elefanten im Zirkus, um 1640, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 47: Nicolas Poussin, Hannibal überquert die Alpen, um 1625, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.



Abb. 48: Andrea De Lione, Tobias lässt die Toten begraben, um 1648, Gwynne Andrews Fund, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 49: Bernardo Cavallino, Spielende Putten vor einer Bacchuskind-Statue, Ende der 1640er Jahre, Museo di Capodimonte, Neapel.



LE COLIN MAILLARD
Le plume fort ce Colin Maillard
en voyant cet autre qu'ilard
que ne frappe pas de main morte
mais peut être il luy revaudra,
et s'il heurte tant à la porte
quelque portier luy répondra.



LE JEU DE PET EN GUEULE
Ce plaisir est fort joyeux
et dans ce jeu divertissant
les enfans se donnent carrière.
Mais, comme ils se serrent de pres,
dès que regardent ou tout express
le nez, doit craindre le danger.

30a,b - Claudine Bonzomet Stella da Jacques Stella: 'Le colin maillard', 'Le jeu de pet en gueule'
Paris, Bibliothèque Nationale



31a,b - Giacinto Gimignani: 'La moscacieca', 'La capriola'
Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Abb. 50: Giacinto Gimignani, Spielende Putten, 1647, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom.



Abb. 51: Nicolas Poussin, Die Ernährung des Bacchus, um 1630, National Gallery, London.



Abb. 52: Nicolas Poussin, Die Geburt des Bacchus, um 1657, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.



Abb. 53: Nicolas Poussin, Ein Weg im Wald, Louvre, Paris.



Abb. 54: Bernardo Cavallino, Bethlehemitischer Kindermord, erste Hälfte der 1640er Jahre, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 55: Bernardo Cavallino, Petrus und der Hauptmann Cornelius, zweite Hälfte der 1640er Jahre, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rom.



Abb. 56: Nicolas Poussin, Bethlehemitischer Kindermord, Ende der 1620er Jahre, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 57: Massimo Stanzione, Bethlemitischer Kindermord, Anfang der 1630er Jahre, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau.



Abb. 58: Guido Reni, Bethlemitischer Kindermord, 1611, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Abb. 59: Giacomo Piccino, Frontispiz aus G.B. Marino *La Strage degli Innocenti*, 1633, Venedig.



Abb. 60: Bernardo Cavallino, Raub der Europa, Ende der 1640er Jahre, Privatsammlung, Neapel.



Abb. 61: Bernardo Cavallino, Raub der Europa, erste Hälfte der 1640er Jahre, Nelson Gallery – Atkins Museum of Art, Kansas City.



Abb. 62: Bernardo Cavallino, Raub der Europa, erste Hälfte der 1640er Jahre, Walker Art Gallery, Liverpool.



Abb. 63: Simon Vouet, Raub der Europa, 1640, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 64: Paolo Veronese, Raub der Europa, um 1580, Musei Capitolini, Rom.



Abb. 65: Paolo Veronese, Raub der Europa, um 1580, Museo di Palazzo Ducale, Venedig.



Abb. 66: Nicolas Poussin, Raub der Europa, um 1649-50, Nationalmuseum, Stockholm.



Abb. 67: Nicolas Poussin, Das Urteil des Salomon, 1649, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 68: Nicolas Poussin, Die Pest von Ashdod, 1631, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 69: Sebastiano Serlio, Tragisches Theaterbühnenbild, 1545.



Abb. 70: Bernardo Cavallino, Ester vor Ahasveros, erste Hälfte der 1630er Jahre, Istituto Suor Orsola Benincasa, Neapel.



Abb. 71: Bernardo Cavallino, Ester vor Ahasveros, erste Hälfte der 1630er Jahre, Privatsammlung, Schweiz.

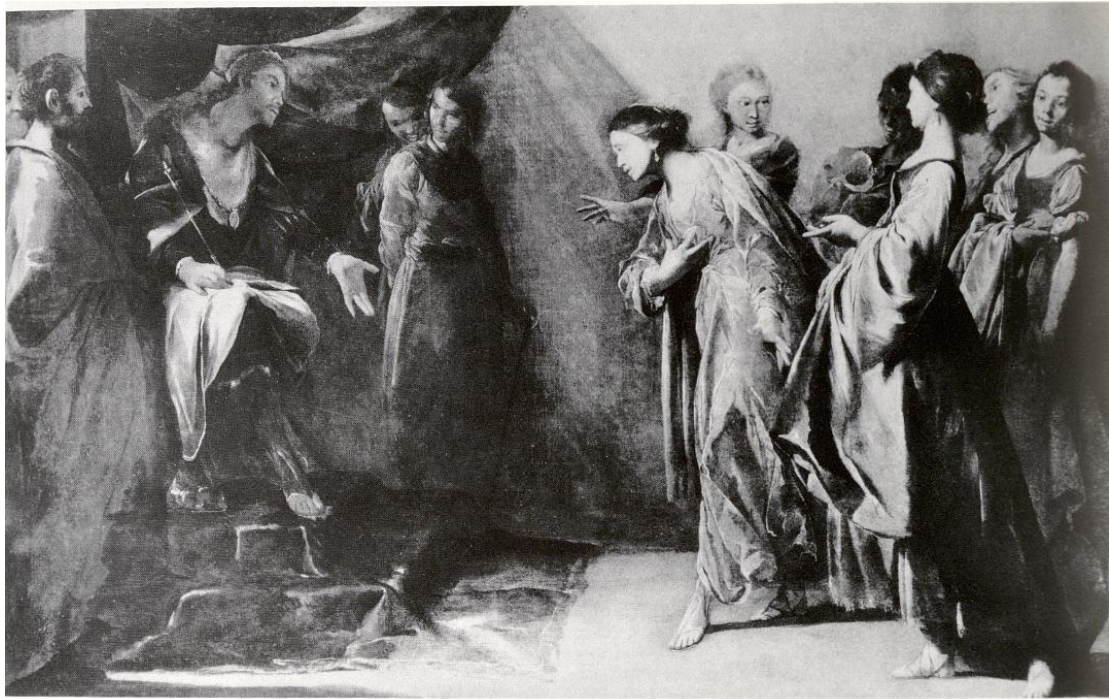


Abb. 72: Bernardo Cavallino, Ester vor Ahasveros, um 1645, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau.



Abb. 73: Bernardo Cavallino, Ester vor Ahasveros, um 1645, Uffizi, Florenz.



Abb. 74: Bernardo Cavallino, Samuels Erscheinung vor Saul, erste Hälfte der 1650er Jahre, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 76: Bernando Cavallino, Mucius Scaevola vor König Porsenna, Erste Hälfte der 1650er Jahre, Kimbell Art Museum, Forth Worth.



Abb. 77: Andrea Vaccaro, Predigt des Jonas, Privatsammlung, London.



Abb. 78: Nicolas Poussin, Mucius Scaevola vor König Porsenna, 1650er Jahre,
Hermitage, St. Petersburg.

Abstract

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist der Vergleich zwischen dem neapolitanischen Maler Bernardo Cavallino, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig war, und dem ungefähr gleichzeitig in Rom wirkenden Künstler Nicolas Poussin. Anlass zu dieser Analyse liefert das Zitat des Verfassers der 1742-45 erschienen neapolitanischen *Viten*, Bernardo de Dominici. Dieser nannte Cavallino in seinem Werk „il Pussino de' napoletani“, eine Bezeichnung, die bis ins 19. Jahrhundert die Rezeption Cavallinos beeinflussen sollte. In der kunsthistorischen Forschung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Gegenüberstellung, um die stilistische Verwandtschaft zwischen Cavallino und dem in Rom wirkenden französischen Künstlern zu unterstreichen, hinzugezogen. Doch dieser Vergleich ermöglicht auch einen tiefer gehenden Einblick in die Kunst Cavallinos, der in seinem Facettenreichtum weitere Ähnlichkeiten mit Poussin aufweist.

Der erste Teil dieser Arbeit ist als eine Einführung in die eigentliche Analyse der Werke zu verstehen. Die ersten zwei Kapiteln sind dem Leben und Werk der beiden Maler gewidmet. Da über Cavallinos Leben sehr wenig bekannt ist, so dass man mit Sicherheit nicht sagen kann, ob er in Rom gewesen ist, stellt sich die Frage nach der Verbreitung des Renommés Poussins in Neapel. Dieser war in der partenopäischen Stadt nicht nur durch eigene Werke vertreten, sondern auch durch Kopien bzw. durch Werke anderer Maler, die sich mit seiner Kunst auseinandergesetzt hatten. Zu den wichtigsten, die von Rom nach Neapel reisten, gehörten Giovanni Benedetto Castiglione, Gaspard Dughet und Charles Mellin. Der Austausch zwischen Rom und Neapel war aber sehr lebendig, so dass auch Neapolitaner sehr oft in die päpstliche Stadt reisten. Poussins Werke wurden auch in Stichen vielfältig; die maßgebende Verbreitung begann aber erst in den 1650er Jahren. Poussins Kunst hatte eine bedeutende Auswirkung auf die neapolitanische Malerei. Die wichtigsten Neuerungen betrafen die Verbreitung des Historienbildes im kleinen Format, die Einführung der „neovenezianischen“ Tendenzen und das Interesse für die Antike.

Nach dieser Einführung in das Thema folgt ein Kapitel, das sich mit der Aussage Bernardo de Dominicis, Cavallino sei „il Pussino de' napoletani“, beschäftigt.

Daran schließt die Analyse fünf verschiedener Werke Cavallinos an. Anhand des ersten Bildes („Spielende Putten vor einer Bacchuskind-Statue“) werden die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen dem „frühen“ Poussin und dem „späten“ Cavallino gezeigt. Danach wird durch den „Bethlehemitischen Kindermord“ in der Pinacoteca de Brera, auf Cavallinos Verhältnis zur Dichtung (besonders die von Giovan Battista Marino) hingewiesen. Am

Beispiel des Bildes „Raub der Europa“ wird seine Auseinandersetzung mit literarischen Quellen intensiver betrachtet. Das Gemälde „Ester vor Ahasveros“ zeigt seinen besonderen Bezug zum Theater der damaligen Zeit. Zuletzt bietet „Mucius Scaevola vor König Porsenna“ die Möglichkeit, die Theatralik bei Cavallino und Poussin, sowie deren Umgang mit der Literatur, ein weiteres Mal zu betrachten.

Was sich aus dieser vergleichenden Analyse schließlich ergibt, ist eine ähnliche Herangehensweise an die Malerei seitens der beiden Künstler, und dies trotz ihrer stilistischen Verschiedenheit. Durch den Vergleich zu Poussin konnten einige Aspekte Cavallinos Kunst vertieft werden, wie die besondere Themenwahl, die Aufmerksamkeit für die Darstellung von Affekten und allem voran die Auseinandersetzung mit Dichtung und Drama.

Lebenslauf

Ausbildung

- Seit Januar 2007 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
(Diplomstudium)
- Sept. 2004 – Sept. 2007 Musikkonservatorium „Santa Cecilia“ in Rom, Hauptfach
Klavier
- Abschluss: Unterstufe
- Sept. 2000 - Juni 2006 Wirtschafts- und Sprachgymnasium der Schweizer Schule Rom
- Abschluss: Schweizer Matura

Praktika und Arbeitserfahrung

- Aug., Sept. 2011 Regieassistenz bei der Kinderoper „Happy Birthday Cleopatra“
im Rahmen des jOpera jennersdorf festivalsommer
- Juni, Juli 2011 Regieassistenz bei der Oper „Don Giovanni“ der Opernwerkstatt
Wien
20. März 2010 Dolmetscherin Italienisch-Deutsch im Rahmen der
Einführungsmatinee zu „Anna Bolena“ an der Wiener
Staatsoper
- Aug., Sept. 2009 Künstlerbetreuung beim Musikfestival *Septembre Musical* in
Montreux