

überschreitenden Erotik wichtig sei, sondern die Art und Weise seiner Modellierung, untersucht Helmut Meter Bandellos Verständnis von gesellschaftlichen Hierarchien. Dabei wird deutlich, dass die meisten Texte zu Beginn in moralistischer Absicht ein entsprechendes Sozialverhalten der Protagonisten einfordern, welches im weiteren Verlauf dann vor allem in den längeren Novellen zugunsten eines gesellschaftlichen Chaos, einer überbordenden Affektivität aufgelöst wird – wobei dies nicht den sozialen Hierarchien anzulasten ist, welche insgesamt eine eher untergeordnete Rolle spielen. Bandello macht laut Meter die ernsthafte Seite des Erotischen, eine mögliche, künftig entsprechend fundierte Gesellschaftsdynamik, szenisch sichtbar.

Die abschließenden drei Beiträge sind dem *Don Quijote* (1605/1615) gewidmet. Zunächst befasst sich María del Carmen Rivero Iglesias mit Sancho Panza und der Idee des *bonum commune*. Cervantes lässt, so Rivero, im Inselherrscher Sancho Panza seine literarische Vorstellung eines christlichen und philosophischen Fürsten hervortreten. Unter Einsatz der Ratschläge seines eigenen Herrn Don Quijote, eines am Gemeinwohl orientierten Willens und der Hilfe Gottes wird der ungebildete Diener zum nahezu idealen Regenten der Insula Barataria. Cervantes bedient sich Rivero zufolge der Figur des Dieners, um eine auf Gemeinwohl beruhende, utopische Regierung zu propagieren, welche lediglich von einer die eigenen Interessen zurückstellenden Person geführt werden kann. Hierin besteht gemäß Rivero ein neuer Deutungsansatz in der Analyse des Romans. Gerhard Wild widmet sich der Macht der Worte im *Don Quijote*. Indem Cervantes die im Verhältnis von Subjekt (Herr) und Objekt (Diener) aufscheinende Beziehung als Ausdruck sprachlicher Übereinkunft abbildet, problematisiert er auch Herrschaftsverhältnisse des vermeintlich unhinterfragbar stabilen Feudalzeitalters. »Die diskursgeschichtliche Pointe einer zunächst sozialgeschichtlichen

Fragestellung ist demnach auch hier die zeichentheoretisch realistische Position von Cervantes, die in deutlich neuzeitlichem Sinne Wirklichkeit als Effekt ihrer sprachlichen Realisierung [...] situiert« (222). Ein durch Sprache und Diskursivität konnotierter Niveauunterschied zwischen Herr und Diener wird im *Don Quijote*, so kann Wild aufzeigen, relativiert, was einige Jahrhunderte später das Hollywoodkino animieren sollte, die Kommunikationsstruktur des Herr-Diener-Dialogs auf anderer Ebene fortzuführen. Den Band beschließen Laetitia Rimpau und Brigitte Burrichter mit einem kurzen Ausblick auf das (literarische) Verhältnis des Herrn zu seinem Diener in Texten des 17. bis 19. Jh., welches angesichts gesellschaftlicher Umbrüche neue Räume für Grenzüberschreitungen böte.

Dem Band hätte es grundsätzlich gut getan, die Beschäftigung mit der Thematik auf eine theoretische Grundlage zu stellen, eine entsprechende Fragestellung zu entwickeln und einschlägige Begriffsdefinitionen vorzunehmen. Damit wäre den einzelnen Untersuchungen eine gemeinsame Basis geschaffen worden, welche dann mit den jeweiligen Texten hätte in Beziehung gesetzt werden können. Da dies im vorliegenden Band unterblieb, lässt sich der Eindruck einer gewissen Willkürlichkeit der in Bezug auf ein konkretes beziehungsweise abstraktes Verständnis des Leitmotivs höchst unterschiedlichen Beiträge nicht von der Hand weisen.

Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah,
Dresden

José Luis Colomer (Hg.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: CEEH 2009, 530 S., 354 Abb.

Das Buch ist der dritte Teil einer vom Centro de Estudios Europa Hispánica heraus-

gegebenen Reihe, die sich dem Thema der vor allem staatlich gelenkten Kunstbeziehungen zwischen Spanien und Italien zur Zeit der spanischen Hegemonie in Italien widmet. Bearbeitet findet sich nach Genua (2003) und Bologna (2006) nun mit Neapel im 17. Jh. die ›spanischste‹ Kunstmetropole Italiens. Das Wissensfeld des Kulturtransfers wird einmal mehr abgesteckt mit den Routinen der Forschung zu Kunstpatronage, Sammeln und Gabentausch. Andererseits ist mit der systematischen Eingrenzung, die der Untertitel ausweist, eine konzentrierte Dokumentation über die spanischen Vizekönige Neapels entstanden, die von Amts wegen auf die Förderung der Künste und Künstler setzten und im Dienste ihrer Familieninteressen als Sammler und Mäzene agierten. Die allgemeingültige Reflexion über die Funktion der Künste im höfisch-diplomatisch-politischen Kontext (Stichworte Repräsentation und Prestigekonsum) gibt so den Rahmen ab, um diese noch weithin unbekanntere Mittlerfigur zwischen der spanischen Zentralgewalt und der süditalienischen Provinzkapitale präziser zu kalibrieren.

Den Hauptteil bilden 19 Beiträge in spanischer, italienischer und englischer Sprache. Sie fokussieren alle wichtigen Vizekönige, darunter Lemos, Benavente, Alba, Monterrey, Oñate, Carpio, Santisteban (eine vollständige Zeittafel liefert der Anhang), beziehen von Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk über Zeremonial- und Festapparate bis hin zu Buchdedikationen und Musiktheater alle zeitgenössischen Kunstgattungen und -praktiken für den profanen wie religiösen Raum ein und erfassen die herausragenden Künstler der lokalen barocken Malerschule wie Caravaggio, Ribera und Giordano ebenso wie weniger bekannte Namen und Arbeiten. Die Aufsätze beziehen ihr Wissen aus bereits vorliegenden Forschungsergebnissen wie aus neuen Archivrecherchen und sind nicht nur sorgfältig im Textanhang dokumentiert, sondern auch reich bebildert.

Das dem Band zugrundeliegende Konzept, die vizeköniglichen Patronage- und Sammlungsaktivitäten vornehmlich personenzentriert zu behandeln, resultiert aus dem historischen Befund selbst. Die Spanier legten ihre Kunstpolitik in Süditalien in die Verantwortlichkeit der im Dreijahresturnus wechselnden Amtsinhaber, verstetigten diese jedenfalls nicht durch formalisierte Verwaltungsstrukturen und ein geregeltes Bestallungswesen. Obgleich die kunstadministrativen Maßnahmen in Rücksprache mit der Zentralgewalt getroffen und durchgeführt wurden, blieben sie weitgehend den persönlichen Entscheidungen und dem Engagement des jeweils amtierenden Vizekönigs überantwortet. Der häufige Wechsel der Akteure hat ein vielgestaltiges und vielfiguriges Panorama der vizeköniglichen Patronage wie auch der involvierten Künstlerschaft hervorgebracht, das der Sammelband trotz oder gerade wegen seiner breiten Ausrichtung auf Literatur, Musik, Kunst und Architektur wohl koordiniert und eingängig darbringt. In dem vielstimmigen Bild ist es allerdings nicht ein Vizekönig, der eine bezeichnende Ausnahme beziehungsweise eine Leitfigur des Jahrhunderts markiert. Vielmehr ist es ein Maler, der ob seiner Lebensgeschichte und professionellen Stellung gleichsam zur Ikone des spanisch-neapolitanischen Kulturtransfers taugt. Gemeint ist der seit 1616 in Neapel tätige Spanier Jusepe de Ribera (vgl. die Beiträge zu den Vizekönigen Alba und Monterrey von Justus Lange und Katrin Zimmermann), der es verstand, nebst der kompetenten Führung seines Pinsels mit Hilfe des landsmannschaftlichen Vertrauensvorschlusses seine Rolle am vizeköniglichen Hof so zu festigen, dass ihn die Vitschreiber (so Bernardo De Dominici 1742/1743) schlechterdings zum Hofmaler erhoben; ein Amt, das die Spanier in Süditalien jedoch nicht zu vergeben hatten (vgl. Gabriele Finaldi, »Ribera, the Viceroy's of Naples and the King. Some Observations on their Relations«, in: José Luis Colomer

[Hg.]: *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid 2003, 381). Unhinterfragt kolportiert die Kunstgeschichte dieses apologetische Bild bis heute weiter mit der Gefahr, die Komplexität der historischen Verhältnisse zu verkennen, galt es für Ribera doch mit jedem neuen Vizekönig *ex novo* seine Position auszuhandeln, für die ein Hofamt die Stabilität eines geregelten Patronage- und Dienstverhältnisses gebracht hätte. So ist es unter kunstsoziologischer Perspektive doch unausgewogen, dass der vorliegende Band sich vornehmlich den Blick der Patrone und Mäzene aneignet und jenen der Künstler auf weiten Strecken ausblendet. Dabei dürfte das diskontinuierliche und instabile Patronagegefüge der Spanier nicht geringe lebensgeschichtliche und karrierestrategische Konsequenzen für die einzelnen Künstler bewirkt haben, die in Fragen von Status und Prestige gegenüber ihren Kollegen in Rom, Florenz und Venedig bekanntlich wesentliche Abstriche zu machen hatten. Den künstlerisch erfolgreichen Ribera sollten zu Lebensende nicht ohne Grund finanzielle Engpässe drücken.

Die hochkarätigen Erwerbungen, welche die Vizekönige sowohl im Auftrag als auch in Eigeninitiative für das Königshaus im Laufe des 17. Jh. vermittelten und organisierten, lassen sich noch heute im Prado besichtigen: von Raffaels *Heimsuchung Mariens* (heute zugeschr.) über Tizians *Bacchanal der Andrier* und Annibale Carraccis *Venus, Adonis und Cupido* bis hin zu dem in Rom und Neapel bei Poussin, Lorrain, Fracanzano, Falcone, Stanzione, Artemisia Gentileschi u. a. m. beauftragten monumentalen Zyklus von 34 Gemälden, der für die Residenz von Buen Retiro vor den Toren Madrids bestimmt war (vgl. den Beitrag von Samantha Sisignano). Aber die Vizekönige waren auch in eigener Sache tätig, nicht zuletzt im Erwerb neapolitanischer Malerei. In der Pinakothek von Monterrey, der bei der Auftragsabwicklung für den Buen Retiro eine zentrale Rolle spielte,

lassen sich nicht weniger als 18 Gemälde Riberas nachweisen. Eine ähnlich große Präsenz in spanischen Sammlungen sollte nur noch der Neapolitaner Luca Giordano erreichen, der 1692 auf Vermittlung des Vizekönigs Santisteban als Hofmaler nach Madrid berufen wurde (hierzu die Beiträge von Vicente Lleó Cañal und María Jesús Muñoz González). Repräsentiert, gesammelt und gehandelt haben die aus dem Adel stammenden Emissäre der spanischen Krone also sowohl *pro rege* als auch *pro domo sua*. Die Aufsätze des Bandes, die das mäzenatische Handeln der Vizekönige immer wieder zwischen Staats- und Familienraison diskursiv verorten, bezeugen die Leistungsfähigkeit dieses bislang unterschätzten Ansatzes.

Unter den Beiträgen des Sammelbandes ist jener von David García Cueto, der die Donationspraxis der Vizekönige untersucht, deshalb hervorzuheben, weil es ihm mithilfe einer vergleichenden Betrachtung der unterschiedlichen Einzelinitiativen der Vizekönige gelingt, eine nur selten gewagte Synthese ihrer Kunstpolitik vorzulegen, die – so das überzeugend entworfene Bild – bei aller Heterogenität im Detail am Ende konzeptuelle Geschlossenheit kennzeichnet, auch weil man sich an die allgemein gültigen Herrschaftsparadigmen von Magnifizienz und Prestigekonsum hielt. Mit gleichem Gewinn wird der Leser die Ausführungen Cuetos über kunsthandwerkliche Realia und Luxusgüter zur Kenntnis nehmen, da sie den einseitigen, durch die Gattungshierarchie gelenkten Blick der Kunstgeschichte auf Malerei und Skulptur zugunsten eines vernachlässigten Protagonisten der Geschenkökonomie in der Frühen Neuzeit überwindet. Die Geschenke der Vizekönige gingen an die Adresse der spanischen Krone und besaßen die höchst unterschiedliche Gestalt von Silber- und Goldschmiedearbeiten, Tapisserien, Prachtgondeln, kostbaren Büchern, Zuchtpferden und vergoldeten Bronzeskulpturen. Der Vf. mag zwar den Missbrauch der den Vize-

königen anvertrauten ökonomischen Ressourcen in Süditalien konstatieren, doch bewegte sich die Geschenkpraxis ganz im Rahmen einer in der Frühen Neuzeit endemischen Ökonomie der Verschwendung, die als eine Tugend (erst seit dem Aufklärungszeitalter als eine Untugend) fürstlichen Regierungshandelns verstanden wurde (normativ für die Frühe Neuzeit auch hier Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Buch IV).

Der finanzielle Spielraum einer öffentlichen Förderung der Künste im Laufe des 17. Jh. war angesichts der enormen Ausgaben für die Kriegsführung Spaniens freilich eng bemessen. Dass ein Vizekönig dennoch bereit sein musste, sich im Amt ostentativ zu verausgaben, beweist am Anfang des Jahrhunderts bereits der 6. Conde de Lemos (1599–1601). Seine Amtszeit glänzt nach außen durch prunkvolle öffentliche Auftritte, allen voran die *ambasciata di Roma* beim neuen Aldobrandini-Papst Clemens VIII., den die Studie von Sabina de Cavi im Hinblick auf performative und Bildstrategien erhellend beleuchtet.

Das Gros der Beiträge macht immer wieder transparent, dass der Luxuskonsum der Vizekönige zum Zeichen der Überbietung Madrids geriet. Gern hätte man mehr darüber erfahren, wie sich dieser Agon des spanischen Adels zur Austeritätspolitik der Krone seit den Zeiten von Olivares verhielt. Auffällig ist allein, dass das demonstrativ verschwenderische Handeln der Vizekönige seinen Höhepunkt in einer von der spanischen Krone düpierten Person, dem Marchese del Carpio, fand (mit dem sich die Beiträge von Viviana Farina und Leticia de Frutos Sastre beschäftigen), der als einziger Amtsinhaber dem spanischen König die Reverenzgeste eines Luxusgeschenks verweigerte und in Neapel zugleich eine an Aufwand weder vorher noch nachher wieder gesehene *Corrida* (1684/1685) auf einer vor der Küste des Posillip im Wasser errichteten Bühne veranstaltete; ein Großspektakel, dessen unpolitisch-politische Ansage Licht nur noch auf den *prorex* lenkte.

Ein weiteres zentrales Verdienst des Buches lässt sich in dem Ansatz benennen, eine Betrachtung der engen künstlerischen Austauschverhältnisse zwischen Rom und Neapel konsequent aus der Logik der spanischen Italienpolitik zu entwickeln. Wenn sich die vielen Einzelbeobachtungen hierzu bisher noch nicht zu einer Gesamtdeutung zusammenfügten, dann weil man das für die Interpretation relevante spanische Bezugssystem, in dem erst die einzelne Beobachtung ihren Stellenwert gewinnt, nicht systematisch in den Blick genommen hat. Dass es sich lohnt, zeigt die Untersuchung der Architekturpatronage von Diana Carrió-Invernizzi, die die bislang allenfalls marginal beachtete Konvents- und Kirchenbaupolitik der Vizekönige in Neapel, welche sich anschickte auf den Autoritätsraum des Heiligen Stuhls zuzugreifen, quellennah und problemorientiert zugleich in den Blick rückt. Die Vf. geht von der plausiblen These aus, dass es Spanien nach den schweren politischen Unruhen der Masaniello-Revolution ab 1648 daran gelegen sein musste, jenseits der faktischen und symbolischen Vereinnahmung des Stadt- und Straßenraumes, nun gleichsam *dentro Napoli* vorzudringen und Konvents- und Kirchenräume vermittels Stiftungen und Festveranstaltungen zu Orten der öffentlichkeitswirksamen Selbstdarstellung zu machen. Es wird plausibel gezeigt, dass der Sakralraum gleichsam die letzte Bastion (bezeichnenderweise eine römische Außenbastion) darstellte, die die Spanier für die Transformation ihrer militärischen Macht in eine kulturelle Vormacht, die sie seit Anbeginn ihrer Süditalienherrschaft betrieben, in Besitz zu nehmen versuchten. Auf den Punkt gebracht heißt es auf S. 382: »Se trató de una guerra cultural de apropiación física de los espacios y de manipulación de los símbolos«.

Manipuliert wurden die ›Symbole‹ und Botschaften schon im frühen 17. Jh., als man die Anfänge des Vicereame rekapitulierte, wie das im Freskenzyklus von Battistello Caracciolo in der Sala del Gran Ca-

pitán im Palazzo Reale zu Neapel geschah. Die Deckenbilder mit fünf Episoden aus dem Feldzug zwischen 1501 und 1503 bezeugen den Rezeptionswandel des spanischen Eroberers und ersten Vizekönigs von Neapel Gonzalo Fernández de Córdoba vom heroischen Condottiere zum loyalen Diener der spanischen Monarchie und des Regno di Napoli; eine klitternde Programmatik, mit der sich der Beitrag von Joan Lluís Palos und Maria Laura Palumbo auseinandersetzt.

Das Neapel der spanischen Vizekönige, so zeigen es die Beiträge höchst informativ, etabliert im 17. Jh. seinen Ruf als herausragende und lebendige Luxusschmiede. Der einseitig auf das Mäzenatentum der Vizekönige fokussierte Blick erlaubt es, nur umso konsequenter von der Kunst als einer Form der institutionellen Herrschaftsausübung her auf die Verflechtungen zu schauen, die aufseiten der Auftraggeber und im Interesse ihrer ›Außenbeziehungen‹ die Entstehung großer Werke bedingen. Dabei wird programmatisch an den Kunstwerken und Künstlern vorbeigeschaut, um das Wissen über Karrierefaktoren, Agentennetze und Finanzierungsspielräume ins Zentrum der Reflexion zu rücken.

Den Fachbeiträgen im Hauptteil, von denen viele natürlich nur den Spezialisten interessieren, ist ein einführender, allgemein historischer Part vorangestellt. Anleitend gibt der Hg. Colomer einen Abriss der italienischen Geschichtsschreibung, seit sie, begonnen mit Benedetto Croce, ihr lange getrübt Verhältnis zur Epoche der spanischen Vizekönige aufzukündigen begann. Mit der Zurücknahme der *leyenda negra* von der spanischen Herrschaft als einer Epoche der Dekadenz und des *mal governo*, die Bestandteil des Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates wurde, endet eine »historia de malos contra buenos« (24), die Colomer seinerseits mit Vokabeln der Korrektur unter umgekehrtem Vorzeichen zu etablieren riskiert. Dem programmatischen Imagewechsel gehorchen auch die

Leitartikel von Giuseppe Galasso, Giovanni Muto und Gaetano Sabatini, einschlägigen Granden der Neapel-Forschung zur Frühen Neuzeit. Sie erläutern die durchaus eng bemessenen politischen, kulturellen und ökonomischen Spielräume der auf Integration setzenden Fremdmacht. Galasso (es handelt sich um den Wiederabdruck eines älteren Textes) kennzeichnet Neapel unter besonderer Berücksichtigung der komplexen Probleme der schnell wachsenden Stadt und rekonstruiert dessen ›französischen Weg‹ zur modernen Regierungsmetropole. Muto erläutert am Beispiel der Etablierung des Parthenope-Mythos in der sich verselbständigenden *Guiden*-Literatur die Herausbildung einer städtischen Identität, die im Prozess der wechselseitigen Annäherungen zwischen vizeköniglichem Hof und Kapitale ein politisches Eigengewicht erhält. Den Aspekt einer ökonomischen Identität zwischen der Dichtung einer prosperierenden »città mirabile« und der Wahrheit einer kritischen finanziellen und Versorgungslage ergänzt Sabatini. Eduardo Nappi beendet den ersten, übergreifenden Part mit neuem Material aus dem Archiv des Banco di Napoli, das präzise Einblicke und Auskünfte über die Kunstaufträge der Vizekönige gibt.

Die von den Autoren kenntnisreich und sorgfältig ausgearbeiteten Recherchen können auf eine erstaunliche Menge neuer Einsichten, Funde und Präzisierungen verweisen und nicht zuletzt Blickperspektiven eröffnen, entlang derer man sich künftig gewinnbringend bewegen wird. Kurz: Für jede weitere Beschäftigung mit dem spanischen Neapel des 17. Jh. bildet der von Colomer mit Bedacht konzipierte Band ein unverzichtbares Referenzwerk.

Salvatore Pisani, Paris, und
Katharina Siebenmorgen, Potsdam