Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Herausgegeben von
Tanja Michalsky und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff

BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Publikationspreis der Bibliotheca Hertziana 2019

ars nova translata

Altniederländische Malerei in Neapel und der Krone Aragon

Adrian Bremenkamp

HIRMER

Umschlagabbildung:
Colantonio, *Regelstiftung des hl. Franziskus*, um 1445/1450, Tafelmalerei, 174 × 148 cm (Detail). Neapel, Museo di Capodimonte (Foto Bibliotheca Hertziana/ Archivio dell'arte, Pedicini fotografi)

Der Autor hat sich bis Redaktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungs- und Urheberrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über »http://dnb.d-nb.de« abrufbar.

© 2021 Hirmer Verlag GmbH, München

Lektorat: Almut Otto

Gestaltung und Satz: Sophie Friederich

Lithografie: ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-3818-4

Inhalt

7 **Vorwort**

9 **Einleitung**

19 **I. Die Rezeption altniederländischer Malerei als Übersetzung: Lluís Dalmaus *Ratsherrenmadonna* in Barcelona**

21 Forschungsstand und Methodenreflexion
30 Der Auftrag und sein Ort
38 Ikonografische Traditionen
48 Innovationen in Typus und Format
61 Arbeit am Bildkonzept: Porträt, Maßstab und Rahmen

85 **II. Die Rezeption altniederländischer Malerei in der italienischen Kunstliteratur, insbesondere am Hof von Neapel**

86 Giorgio Vasaris Antonello-Vita und die Erfindung der Ölmalerei
97 Vor Vasari: Pietro Summontes Brief und Colantonio
123 Bartolomeo Fazios Künstlerviten
131 Künstlerbiografien als literarische Gattung
138 Fazios Künstlerauswahl im Kontext
146 Bild und Beschreibung bei Fazio
151 Spätgotik und Frührenaissance

157 **III. Colantonios Übersetzungen altniederländischer Malerei in Neapel: Tradition und Innovation**

157 Colantonios Tafeln aus San Lorenzo Maggiore in Neapel: Die *Regelstiftung des hl. Franziskus* und der *Hl. Hieronymus im Gehäus*
160 Quellenlage zur ›Cona di San Lorenzo‹
168 Pro und Contra einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit beider Tafeln
181 Die Tafel der *Regelstiftung des hl. Franziskus* als Traditionsbild
212 Die Tafel des *Hl. Hieronymus im Gehäus* als monumentale Feinmalerei
226 Colantonios Vincent-Ferrer-Altarbild als modernisierte Vita-Ikone
226 Historische Umstände und königliche Patronage
235 Das Vita-Retabel als Medium religiöser Bildpolitik
260 Aktualisierung der Vita-Ikone als Übersetzung im Stil der *ars nova*

273 **Fazit**

281 **Anhang**

281 Vertragsdokumente zur *Ratsherrenmadonna* (1443)
285 Bartolomeo Fazios Künstlerviten (1455–1457)
291 Cyriakus von Ancona: Beschreibung eines Tafelbildes Rogier van der Weydens (1449)
295 Abkürzungsverzeichnis
296 Bibliografie

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die zwischen November 2012 und Dezember 2016 verfasst und im Februar 2017 am Institut Kunstwissenschaft und Ästhetik der Universität der Künste Berlin verteidigt wurde. Ermöglicht wurde dies durch ein großzügiges Stipendium des Exzellenzclusters TOPOI im Rahmen der Graduiertenschule des Berliner Antikenkollegs (BerGSAS). Diesem von Prähistorikern und Archäologen, Philosophen, Altphilologen und Kulturwissenschaftlern geprägten Umfeld verdankt die Arbeit viel.

An erster Stelle danken möchte ich Tanja Michalsky, die das Dissertationsprojekt von Beginn an unterstützt und mit anhaltender Aufmerksamkeit betreut hat. Während einer Neapel-Exkursion im Rahmen eines ihrer Forschungsprojekte bin ich Colantonios großen Tafeln im Museo di Capodimonte erstmals begegnet. Ihre Ermunterung, gängige Forschungsparadigmen zu hinterfragen, ungewohnte Blickwinkel einzunehmen und neue Beobachtungen gleichwohl kritisch zu bewerten, hat meine Arbeit bis zu ihrem Abschluss begleitet. Mein Dank gilt ebenso Wolf-Dietrich Löhr, der als Koreferent einen kaum minderen Anteil an der Betreuung dieser Arbeit hatte und dessen Unterweisungen auf dem weiten Feld der Kunstliteratur grundlegend waren. Die Seminare Klaus Krügers haben mir das Interesse an der Altarbildforschung und an der ästhetischen Struktur von Bildern vermittelt. Doris Bachmann-Medick ist die Anregung zu verdanken, meine Fragen an das Material mit Hilfe des Begriffs der Übersetzung zu stellen. Einen wichtigen Anteil an der methodischen Ausrichtung der Arbeit hatten ferner die Kolleginnen und Kollegen im TOPOI-Haus in Berlin-Dahlem, insbesondere die Teilnehmer an den Veranstaltungen des von Kerstin P. Hofmann und Stefan Schreiber organisierten Theorieschwerpunkts »Identities«. Ohne die Unterstützung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museo e Real Bosco di Capodimonte und des Museu Nacional d'Art de Catalunya, insbesondere jenen der Abteilung für Restaurierung und Konservierung beider Museen, des Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, des Institut Amatller d'Art Hispànic, der

Società Napoletana di Storia Patria, des Archivio di Stato und der Biblioteca Nazionale di Napoli, gäbe es dieses Buch nicht.

Einen besonderen Dank schulde ich auch den Kolleginnen und Kollegen an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, wo ich unter idealen Bedingungen die Überarbeitung des Manuskripts abschließen und die Drucklegung in engem Austausch mit der Redaktion unter der Leitung von Marieke von Bernstorff vorbereiten konnte. Finanziert wurde die Drucklegung über den Publikationspreis der Bibliotheca Hertziana 2019. Bei der Bildbeschaffung waren mir Caterina Scholl und die Fotothek der Bibliotheca Hertziana, insbesondere Johannes Röll und Marga Sanchez, eine große Hilfe. Für die Besorgung mitunter entlegener Bücher habe ich Golo Maurer, Beate Thomas und Kathrin Holenstein zu danken. Das ebenso feinfühlige wie fordernde Lektorat hat Almut Otto besorgt. Satz und Gestaltung des Buches lagen bei Sophie Friederich und beim Hirmer Verlag in München in besten Händen. Pauline Belger war bei der Korrektur der Druckfahnen eine große Hilfe.

Herzlich danken möchte ich schließlich allen Freunden und Kollegen, mit denen ich immer wieder Probleme diskutieren konnte und deren verlässlicher Rat für das Gelingen der Arbeit entscheidend war, insbesondere Xavier Barral i Altet, Martin Beck, Sven Jakstat, Dietmar Lüdke, Elisabetta Scirocco und Antonino Tranchina. Schwer in Worte zu fassen ist der Anteil, der Rebecca Pinto an der glücklichen Fertigstellung der Arbeit zukommt. Sie musste sich nicht nur mit vielen der im Folgenden entwickelten Überlegungen in einem noch völlig unausgereiften Stadium auseinandersetzen, sondern hat mir auch in der mühseligen Abschlussphase die nötige Entlastung verschafft. Die vielen anderen, die dieses Buch durch gezielte Hinweise oder konkrete Unterstützung bereichert haben, kann ich hier nicht namentlich aufführen. Ich danke ihnen deshalb an den Stellen meiner Arbeit, für die ihr Beitrag wesentlich war und in denen er sichtbar wird.

Rom, im September 2020

Einleitung

Diese Arbeit möchte einen Beitrag dazu leisten, Neapel den Platz in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts zu verschaffen, der seiner kulturellen Bedeutung entspricht. Denn die Rolle Neapels als ein wichtiges Zentrum in der Kunstgeografie der Frührenaissance ist nach wie vor unterschätzt.[1] Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg haben die Charakteristika eines Kunstzentrums unter der Prämisse einer Parallelität von ökonomischer und kultureller Entwicklung definiert und dabei die Wichtigkeit lokaler Kunstproduktion und ihrer Verbreitung betont.[2] Wie Nicolas Bock gezeigt hat,[3] ist dieses Modell, das durchaus auch Phänomene der Widerständigkeit und der Alterität aufzunehmen vermag, gleichwohl ungeeignet, die radikale Differenz höfischer Zentren wie Neapel gegenüber Stadtstaaten wie Florenz oder Siena darzustellen. Unterschätzt wird dabei das Gewicht von Attraktion und Verbrauch als typische Merkmale höfischer Zentren, während die Wichtigkeit von Innovationen überbetont ist. Tanja Michalsky hat in ihrem Aufsatz mit dem sprechenden Titel »The Local Eye« für neapolitanische Grabmäler des 15. und frühen 16. Jahrhunderts herausgearbeitet,[4] dass der Bezug auf Traditionen für neapolitanische Auftraggeber mitunter wichtiger war als künstlerische Novität und dass der Import von Künstlern, Stilen und Formen als ein Moment der Distinktion nur in einem System lokaler Traditionen und Typologien wirkmächtig werden konnte. Die tiefe historische Schichtung der Monumente, die im 15. Jahrhundert in der Stadt zu sehen waren, und die breite

1 Auch ein aktueller Überblick über die italienische Renaissancekunst widmet Neapel unter den aragonesischen Königen nur wenige Seiten (in Verbindung mit den Malatesta in Rimini) im Kapitel »Rome and other Romes«, vgl. Campbell/Cole 2012, S. 183–186. Es gibt jedoch bemerkenswerte Ausnahmen, die der Kunst des 15. Jahrhunderts in Neapel mehr Gewicht verleihen, vor allem im höfischen Kontext, z.B. ein Buch von Alison Cole, das im akademischen Milieu kaum rezipiert wurde, vielleicht, weil es auf Fußnoten verzichtet und versucht, ein breiteres Publikum anzusprechen, vgl. Cole (1995) 2016.
2 Castelnuovo/Ginzburg (1979) 1987, zuerst Castelnuovo/Ginzburg 1979.
3 Bock 2008.
4 Michalsky 2008.

Auswahl an möglichen kulturellen Vorbildern machen die Untersuchung der neapolitanischen Kunst des 15. Jahrhunderts zu einer komplexen, manchmal verwirrend komplexen Angelegenheit. Dies beginnt schon damit, dass überhaupt nicht klar ist, was denn das Neapolitanische an der neapolitanischen Kunst sein soll. Zugleich scheint die breite Verfügbarkeit von Vorbildern zu implizieren, dass Entscheidungsprozesse bei der Auftragsvergabe oder beim Ankauf von Kunstwerken stärker reflektiert und bewusst gemacht wurden als andernorts.

Eine historisch adäquate Beschreibung der Kunst des 15. Jahrhunderts auf der italienischen Halbinsel kann sich der Beschäftigung mit dem Königreich Neapel, das im mediterranen Raum über lange Zeit eine dominierende Position innehatte, nicht entziehen.[5] Die Vernachlässigung Neapels resultiert in einem schiefen Bild, das weniger die historische Realität als vielmehr die Geschichte des Faches Kunstgeschichte widerspiegelt.[6] Als einziges Königreich der italienischen Halbinsel war Neapel sowohl eine lokale als auch eine globale Macht, die mit der Prachtentfaltung und dem Repräsentationsbedürfnis von Höfen wie Burgund rivalisierte. Dramatische politische Veränderungen, dynastische Wechsel und interne Konflikte bedingten eine andauernde Aushandlung der kulturellen Identität, die sich insbesondere auf Bildmedien stützte. Die Schlüsselrolle, die Neapel sowohl als Attraktionszentrum kulturellen Kapitals als auch bei der Konstitution von Stil und Geschmack im 15. Jahrhundert spielte, ist durch die großen Verluste an Quellen und Material teilweise verdunkelt. Gravierender ist aber, wie Georgia Clarke gezeigt hat,[7] dass die Kunstgeschichte seit Giorgio Vasari zu einer idealisierten Konzeption von Renaissancekunst neigt, bei der die Dominanz von Zentren des 16. Jahrhunderts wie Rom und Florenz teleologisch auf das 15. Jahrhundert zurückprojiziert wird. Für die Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts war es keineswegs klar, was im 16. Jahrhundert als Renaissancekunst kanonisch werden sollte. Im Rückblick aber konnten Teile der Kunstproduktion

5 Vgl. Abulafia 2005 für eine kritische Revision der Geschichtsschreibung zur Renaissance in Neapel und Süditalien.

6 Ich habe versucht, dies am Beispiel von Jacob Burckhardts Charakterisierung der aragonesischen Könige in *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) zu zeigen, einem Buch, das unser Renaissancebild nach wie vor unterschwellig prägt. Während sich für Burckhardt in Federico da Montefeltro (1422–1488) das Idealbild des Renaissancefürsten manifestiert, der sich vor der Negativfolie der Könige von Neapel leuchtend abhebt, stand Federico tatsächlich in deren Sold und begriff Alfons V. von Aragon (1396–1458) als nachahmenswertes Vorbild – ein Selbstverständnis, dem Federico da Montefeltro in verschiedenen Medien und insbesondere in seinen Medaillen Ausdruck verlieh, vgl. Bremenkamp 2018. Vgl. zudem Woods-Marsden 1990.

7 Clarke 2008.

Neapels als ›spätgotisch‹ gelten, und dazu scheint zu passen, dass in Neapel und Süditalien die Rezeption altniederländischer Malerei einen besonderen Stellenwert besaß, da sie sehr früh einsetzte und – vor allem in Sizilien – bis ins frühe 16. Jahrhundert anhielt.[8] Denn in der altniederländischen Malerei sah man im Anschluss an Johan Huizingas *Herbst des Mittelalters* (1919) die letzte Blüte einer sterbenden Kultur.[9]

Als der am Hof von Neapel tätige Humanist Bartolomeo Fazio um 1456 eine Kurzbiografie Jan van Eycks verfasste, begann er mit dem Satz: »Jan aus Flandern gilt als die Nummer eins unter den Malern unserer Zeit.«[10] Die auch als *ars nova* bezeichnete altniederländische Malerei war ein im 15. Jahrhundert weit über Italien hinaus rezipiertes Vorbild, das mit der sprichwörtlichen Pracht des burgundischen Hofes und dem Reichtum des flandrischen Bürgertums verbunden wurde.[11] Heute ist die Bedeutung der altniederländischen Malerei für die Kunst des 15. Jahrhunderts allgemein anerkannt. Sie wird für gewöhnlich der Malerei der italienischen Renaissance als die andere große Schule des 15. Jahrhunderts gegenübergestellt.[12] Die kunsthistorische Erforschung

8 Beyer 2008.

9 Huizinga (1919) 1987. Vgl. Haskell 1993, Kap. 15, bes. S. 468–495.

10 Der vollständige Text findet sich unten im Anhang, S. 287–288.

11 Der Ausdruck ›ars nova‹ wurde zuerst von Erwin Panofsky aus der Musikgeschichte auf die altniederländische Malerei übertragen (Panofsky 1953, Bd. 1, S. 150–151) und hat sich inzwischen als alternative Bezeichnung durchgesetzt, mit der deren Neuheit und Innovationskraft unterstrichen wird, vgl. De Vos 1999, S. 167; *Der Meister von Flémalle* 2008, S. 31. Die Dichotomie von ›ars nova‹ und ›ars antiqua‹ bzw. ›ars vetus‹ findet sich vielfach in der Musiktheorie des 14. Jahrhunderts in Bezug auf ein neues Notationssystem, vgl. den Eintrag von Michael Beiche im HmT, Bd. 1 (1972), s.v. »Ars antiqua, ars nova, ars subtilior«, sowie denjenigen von Heinrich Besseler in MGG, Bd. 1 (1949/1951), s.v. »ars nova«. Ebenfalls von einer »ars nova« ist im Prolog des Traktats *Proportionale musices* (frühe 1470er-Jahre) des Johannes Tinctoris die Rede, einem Komponisten und Musiktheoretiker am Hof von Neapel unter Ferrante I. von Aragon, vgl. Atlas 1985, S. 71–77. Tinctoris spricht dort von den außergewöhnlichen Fortschritten der Kunst der Musik seiner Zeit, einer neuen Kunst, deren Ursprung er in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) vierzig Jahre in der Vergangenheit, also in den 1430er-Jahren verortet. Zusammen mit einer weiteren Passage in Martin le Francs *Le champion des dames* (1440er-Jahre), gelten beide Stellen in der Musikgeschichte als Beleg für den Beginn der Renaissancemusik. Rob C. Wegman jedoch kritisiert diese Epocheneinteilung als Ergebnis einer unglücklichen Anwendung einer aus der Kunstgeschichte entlehnten »Renaissance lens« auf die Musikgeschichte, vgl. Wegman 2010, bes. S. 135–136 und 138–139. Für unsere Zwecke genügt es festzuhalten, dass die Rede von einer ›neuen Kunst‹ in erster Linie ein Bedürfnis nach Abgrenzung gegenüber traditionellen Verfahrensweisen belegt. In diesem Sinne wird der Begriff auch in den spanischen Künstlerverträgen benutzt, wenn eine an der altniederländischen Malerei orientierte Malweise als »pintura molt de nova ordenança« und »nova manera« bezeichnet wird, Serrano y Sanz 1915, Dok. XX, S. 14–15. Vgl. Berg Sobré 1989, S. 64–65.

12 Panofsky 1953, Bd. 1, S. 1. Ernst Gombrich hat versucht, den Unterschied zwischen florentinischer und altniederländischer Malerei des frühen 15. Jahrhunderts als zwei Weisen des Umgangs mit Licht zu begreifen, die er als Beleuchtung (»lume«) und Glanz (»lustro«) fasst, Gombrich 1976.

eines kulturellen Transfers zwischen diesen beiden Polen hat ihre Gründungsschriften in Aby Warburgs Untersuchungen *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* sowie *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* (beide 1902 erschienen).[13] Dementsprechend intensiv erforscht ist die Rezeption altniederländischer Malerei in Florenz, wo 2008 eine gut kuratierte Ausstellung zu diesem Thema im Palazzo Pitti stattfand,[14] in der die Ergebnisse der jüngeren Forschung anschaulich wurden. Zu nennen sind insbesondere der bereits 1974 publizierte Aufsatz von Günter Panhans (»Florentiner Maler verarbeiten ein Eyckisches Bild«),[15] Michael Rohlmanns kleine, aber äußerst konzise und ertragreiche Studie mit dem Titel *Auftragskunst und Sammlerbild* (1994)[16] sowie die Untersuchungen Paula Nuttalls, die in ihrem 2004 erschienenen Buch *From Flanders to Florence* meisterlich eine Summe zieht.[17]

Doch die Niederländerrezeption war ein Phänomen, das die gesamte italienische Halbinsel betraf und besonders früh in Genua sowie an den Höfen von Ferrara und Neapel nachzuweisen ist.[18] In Neapel gelangte zwischen 1435 und 1442 mit René von Anjou ein König auf den Thron, dessen Hofmaler Barthélemy d'Eyck in der niederländischen Malweise gut unterrichtet war. René selbst, der erst 1438 aus der Gefangenschaft von Herzog Philipp dem Guten von Burgund freikam und bis dahin in Neapel von seiner Frau Isabella von Lothringen vertreten wurde, gilt schon in den frühen Quellen als malender

13 Warburg 1979, S. 65–102 und S. 103–124. Warburg beschäftigte das Problem überdies in seinem *Mnemosyne-Atlas*, in dem auf Taf. 31 auch zwei Tafeln Colantonios erscheinen, vgl. Warburg 2000, S. 52–53.
14 *Firenze e gli antichi Paesi Bassi* 2008.
15 Panhans 1974.
16 Rohlmann 1994.
17 Nuttall 1992; Nuttall 1995; Nuttall 1996; Nuttall 2000a; Nuttall 2000b; Nuttall 2004.
18 Rohlmann 1999. Zu Genua vgl. Parma 1999 und zu Ferrara Campbell 2002. In Bezug auf Ferrara hat sich die Forschung auch schon früh mit dem Phänomen befasst, wie der Aufsatz von Roger Fry zu Rogier van der Weydens Porträt eines Este belegt, den Ernst Kantorowicz als Leonellos unehelichen Sohn Francesco d'Este identifizierte, vgl. Fry 1911 und Kantorowicz 1940. Die entscheidende Rolle Neapels erkannte bereits Chandler R. Post, vgl. Post 1930–1966, Bd. 4/1 (1933), S. 55–62. Riccardo Filangieri führte in seinem Aufsatz *La peinture flamande à Naples pendant le XVème siècle* erstmals die bis dahin bekannten Fakten zusammen, vgl. Filangieri 1932. Vgl. Challéat 2006b für einen historischen Abriss der Forschung zur Rezeption altniederländischer Malerei in Neapel. Einen ersten auf ganz Italien bezogenen Überblick versuchte Liana Castelfranchi Vegas, vgl. Castelfranchi Vegas 1966a; Castelfranchi Vegas 1966b; Castelfranchi Vegas (1982) 1984. Wegweisend waren ferner die Aufsätze von Millard Meiss und Roberto Weiss, vgl. Meiss (1956) 1976; Meiss (1961) 1976; Weiss 1956; Weiss 1957. Vgl. auch Puyvelde 1956 und Hoogewerff 1960.

König.[19] Künstlerisch hat Renés Zeit in Neapel allerdings kaum sicher nachweisbare Spuren hinterlassen.[20] Erst nachdem 1442 Alfons V. von Aragon seine Ansprüche gegen René von Anjou durchsetzen und diesen aus Neapel vertreiben konnte, lässt sich die Rezeption altniederländischer Malerei in Text und Bild belegen. Die beiden Hauptzeugen hierfür sind der Maler Colantonio, dessen Gemälde sich offensichtlich an altniederländischen Vorbildern orientieren, und der schon erwähnte Bartolomeo Fazio, der in seine frühen Künstlerbiografien auch Jan van Eyck und Rogier van der Weyden aufgenommen und Werke beider Künstler in der Sammlung Alfons' von Aragon beschrieben hat. Der Dynastiewechsel hatte also auf dem Gebiet der Malerei keineswegs einen Stilwechsel zur Folge. Im Gegenteil: Alfons von Aragon war schon lange vor seinem Einzug in Neapel an altniederländischer Malerei interessiert und hatte bereits 1431 seinen Hofmaler Lluís Dalmau in einer Mission nach Flandern geschickt.[21] Auf der Iberischen Halbinsel hatte die Rezeption altniederländischer Malerei sehr früh eingesetzt, weil schon in den späten 1420er-Jahren Vorbereitungen für eine dynastische Verbindung mit dem burgundischen Hof getroffen worden waren.[22] Die Heirat Philipps des Guten mit Isabella von Portugal im Jahr 1430 war durch eine burgundische Delegation in die Wege geleitet worden, der auch Jan van Eyck angehörte – er fertigte zwei Porträts der Königin an.[23]

Das Phänomen der Niederländerrezeption in Neapel lässt sich daher mit der Beschränkung auf Italien nicht sinnvoll bearbeiten. Die Krone Aragon beherrschte zum Zeitpunkt der größten Ausdehnung nicht nur die Länder der Mittelmeerküste Spaniens (Valencia, Katalonien, Aragon und Mallorca), sondern auch die großen Inseln Sardinien und Sizilien sowie ab 1442 das Königreich Neapel. Als ein solches, zentral von Neapel aus verwaltetes Königreich bestand die Krone Aragon nur in der Regierungszeit Alfons' von Aragon zwischen 1442 und 1458. Nach seinem Tod fiel Neapel an seinen Sohn Ferrante, während die übrigen Länder an seinen jüngeren Bruder Johann II. von Aragon gingen. Diese Zeitspanne, in der das westliche Mittelmeer zu einem

19 Hierzu ausführlich Pächt 1973 und Pächt 1977.
20 Der einzige sicher belegte Auftrag unter René von Anjou sind die Leonardo da Besozzo zugeschriebenen Miniaturen im *Codice di Santa Marta*, vgl. Toscano 1999.
21 Tramoyeres Blasco 1907, S. 570.
22 Drei burgundische Gesandtschaften mit Zielen auf der Iberischen Halbinsel sind für diese Zeit belegt, vgl. hierzu grundlegend Sterling 1976, ferner Jones 2014 und zuletzt Fransen 2017.
23 Bart Fransen kann einen weiteren Aufenthalt Jan van Eycks in Valencia in den Jahren 1427/1428 glaubhaft machen, vgl. Fransen 2017.

innerstaatlichen Gewässer wurde, auf dessen Wasserstraßen sich der ohnehin rege Verkehr noch intensivierte, ist auch die Kernzeit dieser Untersuchung.[24]

Verschiedene Ausstellungsprojekte haben es in den letzten beiden Jahrzehnten unternommen, die Kunstproduktion dieses Kulturraums ganzheitlich darzustellen, am ambitioniertesten die Madrider Ausstellung *El Renacimiento mediterráneo* von 2001.[25] Die Brügger Ausstellung *Jan van Eyck und seine Zeit – Flämische Meister und der Süden* ging 2002 der Rezeption altniederländischer Malerei im mediterranen Raum nach, und eine von Lorne Campbell kuratierte Ausstellung im Prado widmete sich Rogier van der Weydens Verbindungen nach Spanien.[26] Weitere spanische Ausstellungsprojekte haben die Rezeption altniederländischer Malerei insbesondere in Valencia und Katalonien thematisiert.[27] Erst jüngst ist eine Ausstellung in Palermo demselben Phänomen in Sizilien nachgegangen.[28] Unter dem Titel *Rinascimento visto da Sud* fand zuletzt, 2019, eine Ausstellung in Matera statt, die in vieler Hinsicht eine Hommage an die Studien Ferdinando Bolognas ist: Er hatte schon 1977 seine Studie *Napoli e le rotte mediterranee della pittura* vorgelegt, die das Feld für jede weitere Auseinandersetzung mit dem Thema eröffnete und absteckte.[29] Seit 2012 liegt mit Claire Challéats *Dalle Fiandre a Napoli* auch eine auf die Frage der Niederländerrezeption konzentrierte Untersuchung für Neapel vor, welche schon im Untertitel die engen diplomatischen Beziehungen zwischen Alfons von Aragon und dem burgundischen Herzog Philipp dem Guten betont.[30] Ich hatte das Glück, diese breit angelegte Arbeit als Referenzwerk benutzen zu können. Mit ihr wurde versucht, alle altniederländischen Werke aufzunehmen, welche die Forschung bislang mit Neapel verbunden hatte, und diese so weit wie möglich als Vorbilder der neapolitanischen Kunstproduktion zu erfassen. Ein darauf

24 Die zentrale historische Studie zum Königreich Neapel in dieser Zeit ist Ryder 1976a.

25 *El Renacimiento mediterráneo* 2001. Der Sammelband *L'art de la Mediterranée* 2003 visiert ein ähnlich breites Spektrum an und enthält Aufsätze von Joan Molina, Liana Castelfranchi und Rosanna De Gennaro, die sich mit der Rezeption altniederländischer Malerei in Neapel, Valencia und Katalonien befassen.

26 *Jan van Eyck und seine Zeit* 2002; *Rogier van der Weyden and the Kingdoms* 2015. Die Rezeption altniederländischer Malerei südlich der Alpen war bereits ein Thema in der großen Ausstellung *Renaissance Venice and the North* 1999.

27 *La clave flamenca* 2001; *La pintura gótica hispanoflamenca* 2003; *La impronta florentina y flamenca* 2007.

28 *Sicilië – pittura fiamminga* 2018.

29 *Rinascimento visto da Sud* 2019; Bologna 1977.

30 Challéat 2012; erste Ergebnisse publiziert bei Challéat 2008.

folgender Katalog der mit dem Hof verknüpften Künstler wird ergänzt durch einen reichen Quellenapparat im Anhang. Der Anspruch von Claire Challéats Abhandlung, einen vollständigen Überblick über das Phänomen der Niederländerrezeption in Neapel zu geben, ließ sich aber naturgemäß nicht mit der tiefergehenden Frage nach der Vorbildlichkeit selbst, nach den Gründen, Intentionen und Zwecken oder aber auch nach der konkreten Praxis der Übersetzung altniederländischer Vorbilder vereinen. Hier möchte die vorliegende Untersuchung ansetzen und durch eine Einzelfälle beleuchtende Analyse jene Bedingtheiten und Arbeitsprozesse aufzeigen, die hinter dem allgemeinen Phänomen der Rezeption niederländischer Vorbilder stehen.

Eine Schwierigkeit von Arbeiten mit einer Kulturtransfer-Fragestellung liegt darin, dass sie wegen der Bipolarität ihrer Ausgangsfrage – hier nach dem Zusammenhang von niederländischer und italienischer Kunst – einem Drahtseilakt gleichen: Denn entweder bleiben die Kategorien prinzipiell unhinterfragt, verhärten sich im Laufe der Untersuchung immer mehr und erweisen sich damit als unfruchtbar, oder aber die Begriffe, deren Unzulänglichkeit angesichts der historischen Komplexität immer deutlicher wird und die daher fortschreitend dekonstruiert werden, geraten früher oder später derart ins Schwimmen, dass jede Differenzierung sich in dem unbestimmten Gefühl auflöst, dass ›irgendwie‹ alles miteinander zusammenhängt. Kulturtransfer als Übersetzung zu verstehen hilft, die Bodenhaftung zu bewahren. Denn man kann sich immer fragen, was übersetzt wird, wer übersetzt und für wen übersetzt wird. Diese Herangehensweise geht konform mit der Prämisse, dass Kulturtransfer das Produkt der Arbeit von Menschen ist, die allein, in Gruppen oder in welcher Konstellation auch immer tätig werden. Menschen sind notwendigerweise in ihren diskursiven und habituellen Dispositionen kulturell vorgeprägt, und diese Vorprägungen bedingen ihre Arbeit und deren Produkte. Die letztlich recht simple Idee dieser Untersuchung ist es, die Frage des Transfers als Übersetzung mit etablierten kunsthistorischen Analysekonzepten wie Stil, Typ und Funktion zu verknüpfen und insbesondere die Ergebnisse der Altarbildforschung auf repräsentative Beispiele in Süditalien, Spanien und den Niederlanden anzuwenden.[31] Denn Altarbilder weisen

31 Grundlegend für die Altarbildforschung sind Jacob Burckhardts († 1897) nachgelassene Schrift *Das Altarbild*, vgl. Burckhardt 2000, S. 7–138, und der Abschnitt »Das Retabel« in Joseph Brauns monumentalem Werk zum christlichen Altar, vgl. Braun 1924, Bd. 2, S. 277–544, sowie dessen Eintrag im RDK, Bd. 1 (1937), s.v. »Altarretabel«. Hervorzuheben sind die Studie zum frühen italienischen Altarbild von Hellmut Hager, sowie die Forschungen Christa Gardner von Teuffels und Hendrik W. van Os', die geo-

oft eine hohe typologische Konstanz auf, die auf lokalen oder regionalen Traditionen beruht und durch ihre Funktion bedingt ist. Sie bieten deshalb ein verankerndes Gegengewicht zu der interregionalen Verfügbarkeit von Stilen und Bildkonzepten im Mittelmeerraum. Komplementär tritt eine Analyse relevanter Schriftquellen hinzu, insbesondere von Vertragstexten und Kunstliteratur, anhand derer die Diskursivierung der Bilder herausgearbeitet werden soll, die für deren zeitgenössische Rezeption bis zu einem gewissen Grad prägend war.

Im Folgenden sollen die soeben knapp umrissenen Ziele der Untersuchung in drei Kapiteln angestrebt werden. Das erste Kapitel behandelt mit Dalmaus *Ratsherrenmadonna* ein Paradebeispiel der Niederländerrezeption in Spanien, das zudem den Vorteil hat, außergewöhnlich gut dokumentiert zu sein. Die Übersetzung niederländischer Vorbilder lässt sich hier deshalb unter idealen Bedingungen nachvollziehen. Das der Arbeit zugrunde liegende Konzept von Übersetzung wird in diesem Zusammenhang definiert und sofort angewendet, wobei insbesondere die Frage nach dem Verhältnis von lokalen Bildtraditionen, neuartigen Bildkonzepten und auswärtigen Stilidiomen im Übersetzungsprozess zu beantworten ist. Anschließend analysiert und kontextualisiert das zweite Kapitel die reichen kunstliterarischen Quellen zur Niederländerrezeption in Neapel, die dafür genutzt werden können, sich einer historisierten Rezeptionsästhetik im Sinne von Michael Baxandalls »period eye« anzunähern.[32] Es beginnt aber, chronologisch rückläufig, mit der Erörterung der Gründe für die Marginalisierung der altniederländischen Malerei in der italienischen Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In der Untersuchung dieser Texte liegt die Chance der Neuordnung unserer Stilkategorien, die oft den Blick auf die Dinge verstellen statt sie zu erhellen. Thema des dritten und letzten Kapitels ist die Übersetzung altniederländischer Vorbilder durch den neapolitanischen Maler Colantonio anhand der beiden Tafeln aus San Lorenzo Maggiore, deren ursprüngliche Zusammengehörigkeit in Zweifel gezogen wird, sowie

graphisch auf die Toskana und Umbrien konzentriert sind, vgl. Hager 1962; Gardner von Teuffel 1977; Gardner von Teuffel 1978; Gardner von Teuffel 1982; Gardner von Teuffel 1983; Os 1984–1990. Peter Humfreys Neuherausgabe und Übersetzung ins Englische von Burckhardts Altarbild-Schrift markiert den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema insbesondere in der anglo-amerikanischen Forschung, vgl. Burckhardt 1988, *The Altarpiece in the Renaissance* 1990 und *Italian Altarpieces* 1994, dort insbesondere den Aufsatz von Julian Gardner (S. 5–19), vgl. aber auch Chastel 1993. Judith Berg Sobré lieferte das Standardwerk zum Altarbild in Spanien, vgl. Berg Sobré 1989, und außerdem Kroesen 2009.

32 Baxandall (1972) 1988. Vgl. Langdale 1999.

am Beispiel des Vincent-Ferrer-Altarbildes aus San Pietro Martire, für dessen Bildtyp eine Vita-Tafel des Dominikus aus dem 14. Jahrhundert als Vorbild identifiziert wird. Wichtige Fragen gelten hier nicht nur dem Stil, sondern auch dem Maßstab, womit sich die Frage nach der Rolle von Skalierungsverfahren im Übersetzungsprozess verbindet. Vorrangig geht es aber um Übersetzungen in der Zeit, also um Verfahren der Aktualisierung und der retrospektiven Authentisierung.

Wie deutlich geworden sein dürfte, orientiert sich die Auswahl der Fallstudien in erster Linie am methodischen Rahmen der Arbeit und kann – schon wegen der Beschränkung auf wenige Beispiele – das Phänomen der Rezeption altniederländischer Malerei in der Krone Aragon nicht in seiner Breite abdecken. Diese Entscheidung ergab sich aus dem aktuellen Forschungsdesiderat, das aus meiner Sicht bei einem vertieften Verständnis der Rezeptionsvorgänge im Einzelfall liegt und nicht in einer umfänglichen Erfassung des Phänomens. Eine solche Konzentration auf Schlüsselwerke bringt es mit sich, dass einige unter dem Titel der Untersuchung zu erwartende Bilder nicht ausführlich besprochen werden, zum Beispiel die traditionell ebenfalls Colantonio zugeschriebene *Kreuzabnahme* aus San Domenico Maggiore in Neapel[33] oder das der Rogier-Nachfolge zu verdankende *Weltgerichtstriptychon* aus der Rathauskapelle in Valencia,[34] um nur zwei wichtige Werke zu nennen. In thematischer Hinsicht versammeln sich die hier vorgestellten Bilder um die als Kernzeit der Untersuchung bestimmte Regierungszeit Alfons' von Aragon als Alfons I. von Neapel, in der die spanische Levante und Süditalien eine politische Einheit bildeten. Da aufgrund der Nationalstaatlichkeit verpflichteter Forschungstraditionen in Spanien und Italien die Rezeption altniederländischer Malerei im Mittelmeerraum immer noch viel zu selten als ganzheitliches Phänomen untersucht wird, war es mir wichtig, nicht nur Werke aus Neapel ausführlich zu besprechen, sondern Arbeiten aus den Stammländern der Aragonesen in der Gewichtung der Untersuchung einen gleichberechtigten Platz einzuräumen.

33 Zur *Kreuzabnahme* (Neapel, Museo di Capodimonte, 295 × 148,5 cm) vgl. Rolfs 1910, S. 101; Nicolini 1925, Anm. XXVIII, S. 255–257; *II Mostra di restauri* 1952, Kat. 4, S. 6; Longhi (1955) 1979, S. 32; Pane 1975–1977, Bd. 1 (1975), S. 77; Bologna 1977, S. 91–94; *Quattrocento aragonese* 1997, Kat. 6; Challéat 2014.

34 Zu dem meist Vrancke van der Stockt zugeschriebenen *Weltgerichtstriptychon*, dessen Mitteltafel (206 × 127 cm) sich im Museo Histórico Municipal de Valencia befindet, während die Flügel (je 206 × 58 cm) im Museu de Belles Arts de Valencia aufbewahrt werden, vgl. Tramoyeres Blasco 1919; *Colección pictórica* 1981, Kat. 11; *A la búsqueda* 2007, Kat. 118A und 118B; *El nacimiento de una pintura* 2010, Kat. 6; Deurbergue 2012, S. 38–43, *Rogier van der Weyden and the Kingdoms* 2015, S. 46, 127.