

Abb. 1

EINLEITUNG

a) Ein bisher weithin unbekanntes Tafelbild

Forschungsgegenstand dieser Studie ist eine vom Musée du Louvre im Jahre 1999 erworbene Pappeltafel mit der Darstellung eines volkreichen Kalvarienberges der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die aus Neapel stammt (Abb. 1).¹ Sie zeigt in der oberen Bildhälfte zentral und freigestellt das Kreuz mit dem Gottessohn, flankiert von den leicht seitlich gedrehten, etwas kleineren Kreuzen der beiden Verbrecher sowie umgeben von Engeln, Teufeln und Seelen. In der unteren Bildhälfte sind die römischen Soldaten, die Verwandten und Freunde von Jesus, die Spieler und Weisen um die Kreuze angeordnet.

Den Maler des Bildes haben alle Vorgänge, von denen die Evangelien berichten, interessiert, jede im biblischen Bericht erwähnte Figur ist gezeigt. Das Geschehen findet in einer hügeligen, von Grautönen bestimmten Landschaft statt, die sich vor einem dunkel werdenden Himmel abhebt. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um den originären Hintergrund, sondern um eine Übermalung. Ursprünglich hat die Tafel einen Goldgrund (Abb. 2)² besessen, der zu einem späteren Zeitpunkt abgekratzt worden ist. Diese Originalversion mit dem Gold ist für den vorliegenden Beitrag ausschlaggebend. Zunächst gilt es allerdings das Bild zu beschreiben, die jüngere Geschichte der Tafel und den Forschungsstand zu referieren und außerdem die für die Doktorarbeit relevanten methodischen Ansätze vorzustellen.

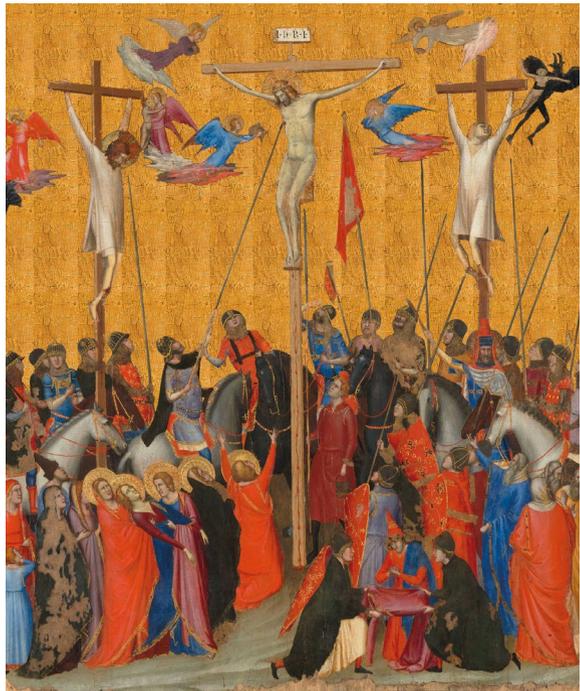


Abb. 2

1 Um den Anmerkungssymbolen nicht unnötig zu vergrößern, wird in der Regel mit Autorennamen bzw. Ausstellungsorten und Erscheinungsjahr zitiert. Heiligen- und Künstlernamen sowie Namen von Persönlichkeiten folgen, wenn dort verzeichnet, der Gemeinsamen Normdatei (GND) der Deutschen Nationalbibliothek und werden nicht in Anführungszeichen gesetzt. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R.F. 1999-11, Pappeltafel, 1,351x1,180 m; Kat. Ausst. Paris 2013, 176-183. Bis 1999 der Literatur unbekannt.

2 Ich danke Sara Proserpio für die Hilfe bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Goldgrundes.

Die Soldaten zu Pferd bilden eine obere, leicht halbkreisförmig verlaufende Reihe, während die drei knienden Spieler in der rechten Bildseite den Bildvordergrund markieren.³ Den Raum zwischen letzteren und den Reitern haben die fünf, miteinander diskutierenden Weisen und vier Römer eingenommen. Unmittelbar neben dem Kreuz steht Stephaton mit dem Essigschwamm an einem langen Stab in der einen und einem Eimer in der anderen Hand. Vor dem Kreuz des bösen Schächers ist der gute Hauptmann mit ausgestrecktem rechten Arm frontal dargestellt. In der linken Bildseite befinden sich unter den Berittenen Longinus mit der Lanze sowie ein weiterer Soldat, der dem Betrachter zugewandt ist und nach oben weist. Im Vordergrund sind die um Jesus trauernden Marien – die Muttergottes sinkt rückwärts und mit hängenden Armen in Ohnmacht –, Johannes und Magdalena mit aus Verzweiflung in die Höhe gestreckten Armen aufgereiht. Zu ihnen gehört auch eine Gruppe namenloser Zuschauer, darunter ein Kind.

Vor dem Goldgrund heben sich die in Weiß gekleideten Gekreuzigten, die sechs verschiedenfarbigen Engel, die beiden schwarzen Teufel und die berittenen Soldaten deutlich ab. Gerade die Reihe ihrer Köpfe erinnert vor dem kostbaren monochromen Material an eine mit Perlen aufgefädelte Schnur.

Alle Figuren im Bild, sowohl die Männer am Kreuz als auch diejenigen, die der Kreuzigung beiwohnen, sind langgliedrig, schlank und hochaufgeschossen. Dieser Körperauffassung liegt ein höfisch-eleganter Zug inne, der durch die Kleidung, lange Tuniken beziehungsweise mit Goldelementen verzierte Uniformen, unterstrichen wird. Allerdings lassen sich in den Gesichtern sehr unterschiedliche Malstile nachweisen. Während sich die Trauernden und Weisen sowie ein Großteil der Soldaten durch längliche Köpfe mit großen Nasen auszeichnen, finden sich unter den Berittenen Männer mit rundlichen Gesichtern und dunklen, gestutzten Bärten. Mimik und Gesichtsfarben variieren ebenfalls. Davon abgesehen sind aufgrund von Überschneidungen nicht alle Dargestellten vollständig zu sehen, vereinzelt sogar nur Köpfe auszumachen.

Das Aufreihen und Gruppieren der Bildfiguren sowie das Zusammenfassen einzelner Erzählmomente sind ein auffälliges Charakteristikum der Kreuzigung, und der Einstieg in die Darstellung ist für den Betrachter leicht vorstellbar. Es gibt eine offene Bildstelle, die entlang der Gruppe der Trauernden zum zentralen Kreuz des Gottessohnes führt und deutlich macht, dass das die Seite ist, der er sich zuordnen kann. Hier ist es für den Betrachter möglich, in das Geschehen einzutreten, mit der Gruppe der Trauernden kann er sich identifizieren.

Das Gemälde ist auf Nahsicht angelegt. Die Figuren sind für die Größe der Tafel verhältnismäßig klein, der Detailreichtum ihrer Gesten und Gesichtsausdrücke nur durch Herantreten zu begreifen. Vor allem die zahlreichen Applikationen auf der Kleidung, den Helmen und Schildern sowie am Zaumzeug der Pferde fordern den Betrachter auf, die Darstellung von Nahem anzuschauen und sich auf eine intensive Beschäftigung mit dem Bild einzulassen.

3 Wenn nicht anders angegeben, gehen die Beschreibungen vom außerbildlichen Betrachterstandpunkt aus.

Nach dem Ankauf der Kreuzigungstafel auf einer Auktion des Hauses *Fraysse & Associés* durch den Louvre wurde diese einer mehrjährigen Restaurierung unterzogen.⁴ Dabei konnten die Restauratoren feststellen, dass der ursprüngliche Goldgrund abgekratzt worden war, aber viele Spuren des Goldes heute noch sichtbar sind, zum Beispiel entlang der Konturen der Figuren im oberen Bildbereich. Außerdem zeugen die Punzen seitlich der Bildränder von einer originären Stempeldekoration des Goldes. Dass das Bild an allen Seiten abgeschnitten und in der Vergangenheit mehrfach restauriert worden ist, waren weitere Erkenntnisse der Untersuchung. An nicht wenigen Stellen konnten die Restauratoren bis zu vier Schichten späterer Übermalungen ausmachen. Zahlreiche Fehlstellen charakterisieren deshalb auch den aktuellen Zustand der Kreuzigung, die seit Abschluss der Restaurierungsarbeiten im Jahre 2006 im Museum ausgestellt ist.

Der Forschungsstand zur Pariser Tafel beläuft sich überwiegend auf Anmerkungen zur Zuschreibung, worauf im Kapitel zum Stil (I.4.) ausführlich eingegangen wird. Hier sei nur vorweggenommen, dass von Beginn an Einigung darüber herrschte, dass das Bild aus Neapel stammt und in die 1330er Jahre datiert.

Die von Dominique Thiébaut im Musée du Louvre kuratierte Kabinettausstellung *Giotto e compagni* (2013) beschäftigte sich mit Giottos Entwicklung unter dem Aspekt seiner Kollaboration mit Mitarbeitern und Schülern, den *compagni*, und bot mit einer Sektion zu dessen Schaffen in Neapel die Möglichkeit einer ersten Gegenüberstellung der Kreuzigung mit anderen neapolitanischen Werken aus dem 14. Jahrhundert. Thiébauts in diesem Zusammenhang verfasster Katalogtext bleibt bis heute der maßgebliche Forschungsbeitrag zur Tafel.⁵ Nach Anführung der ikonographischen Besonderheiten äußerte sie sich zur Zuschreibungsdebatte. Sie vermutete, dass die Konzeption der Tafel von Giotto stammt, der das Bild möglicherweise sogar zu malen begonnen hat, bevor er die weitere Ausführung an Mitarbeiter seiner Werkstatt abgab, vermutlich aufgrund seiner Abberufung nach Bologna. Die folgenden Überlegungen Thiébauts zur Funktion und ursprünglichen Lokalisation der Tafel sowie zur Frage, wann und weshalb das Kunstwerk von Süditalien nach Frankreich kam, implizieren zwar die Annahme, dass das Bild aus dem angiovinischen Umfeld stammt, die Punkte Auftraggeber und Entstehungskontext, welche im Zentrum der vorliegenden Studie stehen, thematisierte die Kuratorin jedoch nicht explizit. Ergänzt werden ihre Feststellungen zur Ausführungstechnik durch Informationen zum materiellen Bestand der Kreuzigung und die Geschichte ihrer Restaurierung.

4 Ich danke der Louvre-Kuratorin Dominique Thiébaut für die Möglichkeit, die Restaurierungsakten zu der Kreuzigungstafel im *Centre de recherche et de restauration des musées de France* einzusehen. Der erste Bericht datiert auf den 8. Mai 1999, die abschließende Zusammenfassung der restauratorischen Eingriffe stammt aus dem Jahre 2005.

5 Kat. Ausst. Paris 2013, 176-183.

Erling Skaug unterstützte die Verortung der Tafel nach Neapel sowie in das Umfeld Giotto durch eine Untersuchung der Punzen und Heiligenscheine.⁶ Er konnte feststellen, dass diese „entirely un-Florentine as well as entirely un-Sienese“ sind. Eine der Punzen, ein Vierpass mit einem Punkt in der Mitte und spitzförmigen Pässen, den er als Stempel 338 bezeichnete (vgl. Grafik im Anhang), taucht allerdings in späteren Arbeiten aus der Werkstatt Giotto in Florenz (s. dazu Kap. I.2.) und in Werken anderer Florentiner Künstler aus der Zeit ab 1334 auf,⁷ was ihn zu einem *terminus ante quem*, dem Herbst 1333, als Entstehungsdatum für die Kreuzigung führte. Das entspricht der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Datierung der Tafel in die Jahre 1332/1333.

Carl Strehlke hat die Frage aufgeworfen, ob es sich bei den neapolitanischen Bildern der Pariser Ausstellung um Werke eines vielbeschäftigten Meisters handelt, der die Ausführung an verschiedene Mitarbeiter delegiert hat oder ob die Bilder vielmehr Zeugnisse für die Verbreitung eines Stils durch einen Hofmaler in Süditalien sind.⁸ Da keines der neapolitanischen Vergleichsbeispiele von derselben Hand ist wie die Kreuzigung, sei von einer Vielzahl von Künstlern auszugehen, die sowohl an der Tafel als auch an anderen Bildern gearbeitet haben. So sind ihm zufolge weder die ältere Zuschreibung an den Maestro di Giovanni Barrile noch die jüngere an Giotto und dessen Atelier haltbar.

Auch zwei weitere Rezensenten von *Giotto e compagni* beschränkten sich auf die Zuschreibungsfrage. 2014 wiederholte Angelo Tartuferi seine bereits früher vertretene Anschauung, die Darstellung sei ein eigenständiges Werk des Maestro di Giovanni Barrile, Giotto sei gänzlich aus der Diskussion auszuschließen,⁹ während Alessio Monciatti die Tafel im selben Jahr als „sorgivo dell’attività di Giotto alla corte di Roberto d’Angiò (1328-1332)“ bezeichnete.¹⁰

Eine erste ausführliche Analyse der Kreuzigung mit Fokus auf die Frage nach der Figurendarstellung und deren kompositorischer Anordnung erfolgte 2015 durch die Autorin dieser Arbeit.¹¹ Diskutiert wurde die These, ob die innerbildlichen Zuschauer des Kreuzigungsgeschehens für die Partizipation des außerbildlichen Betrachters maßgeblich sind beziehungsweise inwiefern sie dessen Zugang zum Bild bestimmen.

Alessandra Perriccioli Saggese erwähnte die Kreuzigung in dem jüngst von Francesco Aceto und Paola Vitolo herausgegebenen Band zur Kunst der Gotik in Kampanien, eine Zusammenfassung früherer Forschungsergebnisse nach einzelnen Bauten und ihrer Ausstattung, und schloß, dass diese aus dem Werkkatalog des Maestro di Giovanni Barrile aus.¹² Mehr als einer habe sich dazu verleiten lassen, das Bild Giotto zuzuschreiben, wobei es sich viel wahrscheinlicher um einen seiner Mitarbeiter als dem verantwortlichen Maler gehandelt hat.¹³

6 Skaug 2013. Zitat ebd., 61.

7 Skaug konnte den Stempel 338 in Giotto’s Bologna-Altar und in der Madonna von Santa Maria a Ricorboli sowie in Bildern von Bernardo Daddi, Jacopo del Casentino, Pietro Lorenzetti und weiterer namenloser Künstler einer Generation später nachweisen

8 Strehlke 2013.

9 Tartuferi 2011 u. Tartuferi 2013 (2014).

10 Monciatti 2014. Zitat ebd., 641.

11 Weiger 2015.

12 Aceto/Vitolo 2017, Bd. 1, 52 u. Bd. 2, Taf. XVI.

13 In einer Festschrift für Dominique Thiébaud wurde die Tafel abgebildet sowie im Rahmen einer Besprechung ihrer kuratorischen Leistung erwähnt; Festschrift Thiébaud 2018, 18-25.

b) Giottesk, oder die Schwierigkeit zur Kunst nach Giotto zu forschen

Der etablierte Begriff *giottesk* zur Beschreibung einer durch die künstlerischen Neuerungen des toskanischen Malers¹⁴ determinierten Kunst – Körperauffassung, Schaffung von Bildraum, Erfassung von Realität und Emotionen –, wird oft undifferenziert verwendet. Kunsthistoriker neigen dazu, unter diesem Terminus großzügig all das zusammenzufassen, was in einer Zeit nach dem Wirken Giottos wo auch immer auf der Apenninen-Halbinsel geschaffen wurde. Dies sogar unabhängig davon, ob der Meister überhaupt an den entsprechenden Orten gewirkt hat oder ob seine Arbeiten bis dorthin gelangten waren. Oft ersetzt der Terminus *giottesk* in der Annahme, er erkläre alles, eine detaillierte Beschreibung, was für das tatsächliche Verständnis der Giotto-Nachfolge nicht zuträglich ist. Es erscheint deshalb notwendig, den Begriff für die hier vorgelegte Studie festzulegen, das heißt für den Untersuchungsraum Königreich Neapel genauer zu bestimmen, um ihn so von jeglichem Potenzial zur weiteren Legendenbildung um Giotto beizutragen, freizusprechen.

Fabian Jonietz hat das Problem der Mystifizierung des Künstlers, der „schon zu Lebzeiten und in vielen weiteren Quellen des Tre- und Quattrocento als Synonym für die Perfektion künstlerischer Nachahmung der Natur“ galt, in seiner Einführung zu Vasaris Giotto-Vita thematisiert.¹⁵ Nicht nur habe Vasari die Legendenbildung kräftig befördert, indem er zahlreiche Namen angeblicher Schüler, ob direkte oder indirekte, mit dem Toskaner in Verbindung brachte, die Frage nach der Bedeutung des „historischen Giotto di Bondone zwischen ›Mittelalter‹ und ›Renaissance‹“ reiche, obwohl unmodern und nicht zu Neuem beitragend, bis in die heutige Kunstgeschichtsschreibung. Um dem entgegenzutreten soll keinesfalls jeder einzelne Pinselstrich der Pariser Kreuzigungstafel auf seine Autorschaft hin untersucht werden, um so dem Meister ein weiteres Werk hinzufügen oder einen seiner *compagni* – Mitarbeiter, Schüler, Nachfolger –, als Maler des Bildes determinieren zu können, vielmehr soll die identitätsstiftende Kraft einer programmatischen Bildidee für einen künstlerisch bis dato kaum eindeutig definierten Raum beleuchtet werden.

Der Begriff *giottesk* wird hier in erster Linie in Abgrenzung zur älteren, durch den Römer Pietro Cavallini geprägten Kunst Neapels und in Abgrenzung zu den sienesischen Einflüssen sowie dem künstlerischen Umfeld von Roberto d'Oderisio angewendet. Ausgehend von Jonietz' Warnung, „das erdrückende Gewicht der Figur Giottos [...] als Markierung einer epochalen Wegscheide“ zu verstehen, ist es Vorgabe, nicht einen von Giotto in Neapel konsolidierten Stil festmachen und als unwiderruflich bindend erklären zu wollen. Es ist hingegen Aufgabe darzulegen, an welchen Momenten im Bild die Pariser Kreuzigungstafel explizit neapolitanisch ist und weshalb sie unter Einbezug der frömmigkeitsgeschichtlichen und religionspolitischen Umstände nur im Neapel der frühen 1330er Jahre entstanden sein kann. Mit der Aufarbeitung der Rezeption des Werkes, die eben nicht allein mit dem Begriff *giottesk* zu fassen sein wird und der im Folgenden ein eigenes Kapitel gewidmet ist, bietet sich die Möglichkeit, einen Beitrag zur Kunstgeschichtsschreibung Unteritaliens

14 Giotto wurde „[...] wohl im Zeitraum zwischen der Mitte der 1260er und jener der 1270er Jahre in Florenz oder Vespignano geboren [...]“; Jonietz 2015, 42.

15 Jonietz 2015. Im Folgenden auf ihn Bezug nehmend, alle Zitate stammen von dort.

zu liefern.¹⁶ Denn wo läge der Erkenntnisgewinn, wenn man „Giotto als unbestrittene[n] und alleinige[n] Impulsgeber beziehungsweise Innovator“¹⁷ für einen weiteren Kunstraum, Neapel, bestimmen oder die Pariser Kreuzigungstafel sowie die ihr stilistisch und ikonographisch nahestehenden Werke nur ausgehend von ihrer potentiellen Abhängigkeit zu ihm vorstellen wollte?¹⁸ Dem Bild wird vielmehr damit Rechnung getragen, es in seiner Eigenheit verstehen zu wollen und in ihm die Motive ausfindig zu machen, denen sich die nachfolgenden Darstellungen verpflichtet fühlten, womit evident wird, dass die Kreuzigung sogar eine gewisse Autorität besaß.

c) Eine Kunstgeschichte zu Stadt und Königreich Neapel

Ausgehend von der monographischen Arbeit, der Analyse der Pariser Kreuzigungstafel, ist es Anliegen dieser Studie, Neapel als Ort künstlerischen Schaffens nicht insular zu betrachten, sondern die vielfältigen Einflüsse dieser multikulturellen Metropole als Humus für innovative Entwicklungen zu begreifen. So machte schon Mario del Treppo, der sich mit der Finanzelite im Königreich Neapel beschäftigt hat, deutlich, dass die königliche Residenzstadt im Süden Italiens immer ein Ort internationaler Beziehungen gewesen ist.¹⁹ Die dauerhafte Präsenz von Fremden habe gar den Eindruck vermittelt, in der Stadt fände kontinuierlich eine Messe statt, und Neapel avancierte in verschiedenen Bereichen zum Knotenpunkt. Demnach sei es nicht angemessen, von der Stadt als einem Randgebiet im Mittelmeerraum zu sprechen oder davon, dass die verschiedenen Einflüsse nur nach Neapel hineingetragen wurden. Der Austausch zwischen der Stadt und anderen Zentren habe zudem gleichermaßen sowohl das In- als auch das Ausland betroffen: „Quanto agli operatori che gestivano l’interscambio, si può affermare che al ruolo attivo dei mercanti locali – amalfitani, gaetani, salernitani, ma anche una grande abbazia come la Trinità di Cava dei Tirreni – si affiancavano, in una proporzione che sarebbe impossibile precisare, mercanti arabi, greci ed ebrei.“

Für jede kunsthistorische Erforschung Neapels und Unteritaliens im 14. Jahrhundert ist weiterhin Ferdinand Bolognas Standardwerk aus dem Jahre 1969, in dem dieser die knapp 150 Jahre währende Kunstgeschichte am angiovinischen Hof vorstellte, relevant.²⁰ Allerdings ist zu beachten, dass viele Erkenntnisse seiner breit angelegten Studie im Lichte neu aufgetauchter Kunstobjekte, der Revision der wenigen vorhandenen Dokumente sowie

16 Aus der kaum noch zu überblickenden Fülle an Literatur zu Giotto, sei ein Ausstellungskatalog genannt, in dem die Verbreitung giottesker Motive für verschiedene Regionen in einzelnen Beiträgen thematisiert ist: Kat. Ausst. Rom 2009. Dort finden sich auch Angaben für weiterführende Literatur. Trotz ihrer ambitionierten Titel *Giotto e il suo tempo* und *Giotto, l’Italia* konzentrierten sich diese Ausstellungen auf Giottos Schaffen in Padua beziehungsweise dessen Vermächtnis in Mailand: Kat. Ausst. Padua 2001 u. Kat. Ausst. Mailand 2015.

17 Für diesen Teil der Einleitung auch Bezug nehmend auf die Auseinandersetzung Wolf-Dietrich Löhns und Stefan Wepplmanns mit „giottesk, Giotto-Revival, *Giottismo*“ im Katalog der Ausstellung *Fantasia und Handwerk*: Löhn/Wepplmann 2008, bes. 30-36. Zitat ebd., 30.

18 Grundlegend zu „Neapel als Wirkungsort Giottos“: Leone de Castris 2006.

19 Del Treppo 1989. Hier Bezug nehmend auf ihn. Zitat ebd., 201.

20 Bologna 1969.

jüngerer Forschungsansätze erweitert oder korrigiert werden müssen. Bologna ging zwar auf die Kunst aus allen Regionen Unteritaliens ein, jedoch lediglich mit dem Vorsatz, sie einem Künstler zuschreiben zu können. Dasselbe muss über Pierluigi Leone de Castris' Beitrag in *La pittura in Italia* sowie über dessen Aufsatz *Napoli, capitale del Mezzogiorno angioino. L'arte e la corte*, beide aus dem Jahre 1985, gesagt werden.²¹ Anders verhält es sich hingegen mit Leone de Castris' Buch *Arte di corte nella Napoli angioina*. Es ist zwar in weiten Teilen als Neupräsentation der Forschungsergebnisse seines Lehrers Ferdinando Bologna zu bewerten, beleuchtet jedoch auch die künstlerischen Austauschprozesse zwischen verschiedenen Kunstzentren, beispielsweise am Motiv der Madonna dell'Umiltà zwischen Neapel und dem Papsthof in Avignon.²² Der von Leone de Castris verfolgte Ansatz, die Diffusion einzelner ikonographischer Motive differenziert aufzuarbeiten, um damit über den Status der Vorbild gebenden Werke Aussagen treffen zu können, soll hier ebenfalls zur Anwendung gelangen.

Arbeiten über die lokale und regionale²³ Kunst Neapels sowie des *regno di Napoli* beziehen sich gelegentlich aufeinander. Zu einer expliziten Auseinandersetzung mit der zentralen Bedeutung der Werke aus Neapel speziell für die nach Giotto in Süditalien entstandene Kunst kam es bisher jedoch nicht. Dabei scheint Neapel gerade um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein Ort gewesen zu sein, der als politisches Zentrum und Sitz der obersten Staatsgewalt gleichsam auf verschiedenen Ebenen eine Art Vorbild- sowie Dreh- und Angelfunktion hatte. Die Stadt sollte deshalb auch auf dem Gebiet der Kunst nicht als ein Ort betrachtet werden, der ausschließlich von französischen und mittelitalienischen Einflüssen dominiert worden ist, sondern an welchem gerade dank der Verbindung dieser Impulse mit lokalen Kräften Neues und Innovatives geschaffen wurde. Ein gewichtiger Anteil an diesem Umstand oblag König Robert von Anjou, dessen Selbstverständnis und Auffassung von Führung, so wird behauptet, über ein rein politisch motiviertes Streben und eine rein territorial verstandene Verantwortlichkeit hinausging. Deshalb ist auch jene Forschung zu berücksichtigen, welche die vielfältigen Beziehungen des Königshauses zu den Untertanen im Königreich aufgearbeitet hat.

Mario Gaglione hat sich dem Verhältnis von Neapel und Amalfi zur Zeit der Anjous gewidmet.²⁴ Seine Erkenntnisse sind vor allem für die Auseinandersetzung mit den Werken an der Amalfi-Küste und die Frage nach den möglichen Auftraggebern, über welche Motive und Stil in das Königreich vermittelt wurden, von Interesse. Ihm ist Antonio Bracas Forschung an die Seite zu stellen.²⁵ Dieser hat den Adel untersucht, der dem Hof nahestand und künstlerische Ideen aus Neapel an die Amalfi-Küste brachte sowie die soziopolitischen Dynamiken, die jenen Prozessen unterlagen. Ausgangspunkt seiner Argumentation war dabei jedoch immer die Region, nicht Neapel-Stadt, und die Frage nach dem Status der neapolitanischen Werke stellte er nicht. Bracas Untersuchungen sind eine wichtige Grundlage

21 Leone de Castris 1985a sowie Leone de Castris 1985b.

22 Leone de Castris 1986.

23 Regional bezieht sich im Folgenden immer auf das Königreich Neapel und ist im Gegensatz zu lokal, also nur die Stadt Neapel betreffend, zu verstehen.

24 Gaglione 2012.

25 Braca 2003, bes. 203-314 zu den Entwicklungen in der Anjou-Zeit sowie Braca 2004.

für diesen Beitrag, zumal er einige der hier ebenfalls besonders bedeutsamen Objekte besprochen hat. Außerdem äußerte er sich vor dem Hintergrund seiner Ergebnisse auch zur Antonymie zwischen Zentrum und Peripherie im Königreich Neapel, bezog sich dabei aber in erster Linie auf die wirtschaftliche Potenz der Aufträge, was im Folgenden kritisch diskutiert wird. Laut Braca stellten die künstlerischen Artikulationen an der Amalfi-Küste zur Regierungszeit Roberts eine deutliche Reflexion dessen dar, was in Neapel passierte. Das offenbare die Tatsache, dass die Entwicklung Neapels hin zum kulturellen Zentrum Unteritaliens vor allem in den Jahren ab 1300 und danach zunehmend schneller erfolgte.²⁶

Für Valentino Pace sind in der Kunst des Königreichs deutlich kohäsive Tendenzen, die bildnerischer Ausdruck der neuen Zentralität Neapels waren, nachweisbar.²⁷ In seinem Beitrag *Arte di età angioniana nel regno: vicinanza e distanza dalla corte* konzentrierte er sich darauf, den unterschiedlichen Grad an Assimilation der Kunstwerke mit den künstlerischen Prozessen in Neapel herauszuarbeiten und dementsprechend die Abhängigkeiten der jeweiligen Region zum Zentrum zu bewerten. Er fragte sich, inwiefern die neapolitanische Hofkunst als Modell Einfluss auf das Königreich ausgeübt hat, prüfte allerdings nicht, ob und inwiefern diese Entwicklung eventuell vom Hof protegiert worden ist. Nach wie vor fehlt deshalb in der Forschung zur höfischen Kunst Neapels auch die Klärung vom Status der Künstler im Hinblick auf die Diffusion von Ideen, Motiven und Stil.

Für das methodische Vorgehen sind die Ansätze von Lieselotte Stamm und Nicolas Bock relevant.²⁸ Stamm hat zum Verständnis der künstlerischen Prozesse am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert den Begriff „Kommunikationslandschaft“ aufgebracht, der, so wird sich zeigen, eben auch für andere Kunsträume anwendbar ist. Bock, der sich unter verschiedenen Blickwinkeln um die Neapel-Forschung verdient gemacht hat, griff auf soziologische Erklärungsmodelle zurück.

Die These, die Hofkunst unter Robert von Anjou als Modell zu verstehen und darauf basierend die Entwicklungen in der vornehmlich süditalienischen Buchmalerei zu erklären, hat Alessandra Perriccioli Saggese bereits im Jahre 1979 vorgebracht.²⁹ Ihr sowie Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt verdanken wir eine fundierte Aufarbeitung der Bedeutung des französischen Hofes für die Vermittlung der Illuminationskunst im Allgemeinen und der Ritter- und Minnekultur im Besonderen.³⁰ Da sich Schmitt diesem Thema mit der Aufarbeitung des Motivs der Apokalypse gewidmet hat,³¹ sind für die vorliegende Studie vor allem ihre Ergebnisse von Bedeutung. Das gilt insbesondere für den Abgleich mit den hier vorgelegten Erkenntnissen und um Schlussfolgerungen für einen größeren Rahmen ziehen zu können.

26 Er fügte hinzu, dass nicht der ganze Süden „napolientrica“ wurde und Orte wie beispielsweise die Stadt Salerno, die im Mittelalter eine autonome und lebendige Kultur entwickelt hatte, ihre künstlerische Vitalität auch weiterhin aus dieser früheren Blütezeit schöpften.

27 Pace 2001.

28 Stamm 1981, Bock 2008a u. Bock 2008b.

29 Perriccioli Saggese 1979.

30 Degenhart/Schmitt 1973 sowie Degenhart/Schmitt 1977.

31 Schmitt 1970.

Nach dem Tod Karls II. von Anjou (1254-1309), der seinem Vater Karl I. von Anjou (1227-1285) auf den Thron gefolgt war, ging die Krone des Königreichs von Neapel an Robert (1278-1343), dessen dritten Sohn über (s. Stammbaum der Anjous im Anhang). Der älteste Sohn Karls II., Karl von Martell (1271-1295), war bereits im Jahre 1295 verstorben, dessen Sohn Karl Robert (1288-1342) zum besagten Zeitpunkt noch ein Kind sowie Erbe der ungarischen Krone, und Ludwig (1274-1297), der nächste in der angiovinischen Thronfolge, hatte zugunsten eines Lebens im Franziskanerhabit auf den Thron verzichtet.

Der zu untersuchende Zeitraum umfasst die Regierungszeit König Roberts von Anjou, 1309-1342, wobei besonders die Zeit nach 1324, das heißt die Zeit nach der Rückkehr des königlichen Paares aus der Provence nach Neapel, von Bedeutung ist.³² Erst ab diesem Zeitpunkt entstanden nämlich jene Bilder, die zu der hier zu diskutierenden These, der französischstämmige Monarch habe das Ziel verfolgt, sich selbst sowie seine Regierung als moralisch-religiöse Autorität zu etablieren, geführt haben. Da bei der stilistischen Aufarbeitung der Pariser Kreuzigungstafel jedoch auch nach Vorläufern gesucht wird, ist ebenso die Zeit Ende des 13. Jahrhunderts zu beachten. Die Verbindlichkeit, welche die Darstellung offensichtlich ausgelöst hat, datiert bis in das 15. Jahrhundert, weshalb zudem später entstandene Kunstwerke analysiert werden.

Aufgrund der Vorgabe, die Rezeptionsgeschichte der Kreuzigung aufarbeiten zu wollen, erstreckt sich der Untersuchungsraum dieser Doktorarbeit bis nach Frankreich. Dies hängt mit den historischen Begebenheiten, sprich den Regierungszuständigkeiten Roberts, zusammen.³³ Der Angiovine trug die Verantwortung nicht nur für das Königreich Neapel, sondern ebenso für die Grafschaften Provence und Piemont, sowie, verwaltet durch die Brüder des Königs, für das Herzogtum Durazzo und das Fürstentum Achaia (s. Karte der Territorien im Anhang). Kerngebiet der Forschungsarbeit bleibt aber Italien. Dort fungierte Robert wie seine Vorfahren als päpstlicher Vasall und dort wurde er als Führer der Guelfen zum engsten Verbündeten des Papstes im Kampf gegen die Ghibellinen.³⁴ 1313 übernahm er das Senatorenamt in Rom, 1313-1319 die *signoria* von Florenz und 1318-1334 außerdem jene von Genua. Von 1310-1318 war er päpstlicher Vikar in der Romagna. Den Titel Generalvikar über das ‚kaiserliche‘ Italien, den er bis zum seinem Tod behielt, übertrug ihm der Papst im Jahre 1317.

Das Königreich Neapel umfasste die gesamte untere Hälfte des süditalienischen Festlandes und war administrativ von seiner nördlichen bis zu seiner südlichen Ausdehnung in zwölf Gebiete unterteilt (s. Landkarte im Anhang).³⁵ Die bedeutenden Städte wie beispielsweise L’Aquila, Gaeta, Benevent und Barletta genossen je nach Region unterschiedliche Autonomie.³⁶

32 1318 waren sie mit 236 Personen nach Frankreich gereist; Kelly 2003, 68 u. 251.

33 Im Folgenden Bezug nehmend auf ebd., 5-7.

34 Die Streitigkeiten zwischen den Kaiser- und Papsttreuen wurden vorrangig in Mittel- und Norditalien ausgetragen.

35 Im Nordosten befand sich die Region Abruzzo Ultra sowie südlich davon die Region Abruzzo Citra, zusammen der Großteil der heutigen Region Abruzzo sowie Teile von Latium und den Marken. Grenze dieser beiden Verwaltungseinheiten bildete der Fluss Pescara. Westlich grenzten die Terra di Lavoro, die bis an die östliche Küste reichte, also die Provinzen Neapel und Caserta, das heutige südliche Latium, der Großteil von Molise sowie ein Teil der Abruzzo an. Im Süden befanden sich von West nach Ost das Principato Citra, heute die Provinz Salerno, das Principato Ultra, in etwa die Provinzen Avellino und Benevento und Capitanata, ungefähr das Gebiet der heutigen Provinz Foggia und Teile von Molise. Zentral gelegen und mit

Die große Schwierigkeit, Kunstgeschichte zu Stadt und Königreich Neapel in der Anjou-Zeit zu betreiben, liegt in der Tatsache begründet, dass kaum Kunstwerke, vor allem kaum welche *in situ*, auf uns gekommen sind. Es ist jedoch davon auszugehen, und der Fall der Pariser Kreuzigungstafel bestätigt das, dass noch viele Objekte aus dieser Zeit in französischen Privatsammlungen zu finden sein dürften. So gibt es Hoffnung auf weitere Entdeckungen auf dem Kunstmarkt. Allerdings fehlt für Neapel auch eine Tradition der Kunstliteratur³⁷ und die Archivlage erschwert die Forschung zusätzlich. Diese macht die Suche nach dem *einen* Dokument, im Fall der vorliegenden Dissertation dem zum Kreuzigungsbild, unmöglich.

Im Jahre 1943 befand sich das Anjou-Archiv zum Schutz vor Luftangriffen in San Paolo Belsito, einer Gemeinde außerhalb Neapels und fiel dort einem durch deutsche Truppen entfachten Feuer zum Opfer.³⁸ Die gesamte Sammlung an Dokumenten der angiovinischen Verwaltung ging verloren. Riccardo Filangieri war der erste, der sich ab 1944 der Aufgabe widmete, den Inhalt des angiovinischen Nachlasses auf Basis publizierter Referenzen und Anmerkungen älterer Forscher zu rekonstruieren.³⁹ Später kamen Maria Luisa Storch und Stefano Palmieri hinzu, die sich diesem langwierigen und mühsamen Projekt annahmen, so dass die Rekonstruktion der *registri della Cancelleria Angioina* bis zum Jahr 1293 vorangebracht werden konnte. Da König Robert seine Regierung jedoch erst 1309 antrat, ist für diese Zeit mit den von Camillo Minieri Riccio in den 1870er und 1880er Jahren aufgezeichneten Referenzen der Register sowie dessen *Genealogia di Carlo II d'Angiò* zu arbeiten.⁴⁰ Dort zeichnete er das königliche Itinerar mittels einzelner Anjou-Dokumente nach, die er auszugswise auch veröffentlichte.

Zugang zum Mittelmeer sowie zum Golf von Tarent befand sich die Region Basilikata, annäherungsweise wie heute. Östlich davon lagen die Terra di Bari, jetzt die Provinzen Bari und Barletta-Andria-Trani, südlich davon die Terra d'Otranto, in etwa die Provinz Lecce sowie die Provinzen Tarent und Brindisi. Unterhalb der Basilikata befand sich das Val di Crati in der Terra di Giordana, die modernen Provinzen Cosenza, Crotona und teilweise die Provinz Catanzaro. Den südlichsten Ausläufer des Königreichs bildete Kalabrien, die heutigen Provinzen Reggio, Vibo und in Teilen die Provinz Catanzaro.

36 Weder Karl I. noch sein Sohn hatten, wie es lange vorherrschende Meinung war, eine städtefeindliche Politik betrieben und die Situation der Städte entsprach auch unter Robert der in anderen Monarchien; Kiesewetter 1999, 444-449.

37 Vgl. Enderlein 2001, 61.

38 Zur Geschichte des Archivs: Palmieri 2002 u. Palmieri 2004.

39 *I registri angioini della Cancelleria Angioina (Testi e documenti di storia napoletano)*, Accademia Pontaniana Neapel, 1991: 1291-1292; 1998: 1269-1293; 1999: 1265-1293.

40 Minieri Riccio 1876 u. Minieri Riccio 1882/1883.

d) Konzept der Arbeit

Die Studie ist eine monographische Arbeit, in der ein ikonographisch-ikonologischer Ansatz verfolgt wird. Ausgehend von der vielschichtigen Untersuchung eines Bildes will die Schrift darüber hinaus einen Beitrag zum Verständnis der Kunst im Königreich Neapel nach der Zeit Giottos leisten sowie den Anjou-Hof unter König Robert im Hinblick auf seine Bildpolitik genauer erfassen. Dazu werden der Kreuzigungstafel aus dem Louvre ikonographisch und stilistisch verwandte Bildgruppen an die Seite gestellt und diese entsprechend der verschiedenen Aspekte der Forschungsfrage miteinander verglichen. Damit soll nicht nur die Aufgabe erfüllt werden, das Bild in allen relevanten Punkten grundlegend zu erforschen, sondern ebenso die Möglichkeit eröffnet werden, die Ergebnisse der monographischen Auseinandersetzung in einen größeren Rahmen einzubetten.

Neben der kunsthistorischen Methode zur Analyse der Kunstwerke bedarf es zur Realisierung dieses Studienzieles auch der Kenntnis der zeitgenössischen Frömmigkeit, der religionspolitischen Situation sowie der persönlichen Umstände und Ambitionen des königlichen Paares. Außerdem ist ein besonderes Augenmerk auf die lokalspezifische Blutrömmigkeit Neapels zu legen. Ferner sind Schriften der mystischen Frauenbewegung wie beispielsweise die Visionsbeschreibungen der Douceline de Digne sowie die Ausführungen Thomas' von Aquin zum Thema der glückseligen Gottesschau zu konsultieren. Hierfür ist darüber hinaus das Traktat König Roberts von Anjou, mit dem er sich in die damals höchst brisante Debatte einmischte, von Bedeutung. Ein äußerst komplexes Thema wie dieses verlangt das Verständnis der theoretischen Erklärungen, um die bildkünstlerischen Umsetzungen, die sich darauf beziehen, verstehen zu können. Der religionspolitische Blickwinkel in der vorliegenden Abhandlung betrifft allerdings nicht nur theologische Streitfragen, sondern ebenso personelle und strukturelle Belange wie die Verlagerung des päpstlichen Hofes nach Avignon oder die umstrittenen Kompetenzen und Besitzansprüche von Kaiser und Papst. So sind auch sie im Folgenden wichtig für die Argumentation.

Die Doktorarbeit gliedert sich in drei Teile mit jeweils zwei Kapiteln, wobei deren Reihenfolge weder einer Hierarchie noch einer Relevanz folgt. Die Anordnung erklärt sich über eine sich erweiternde, über die kunsthistorische Analyse hinausgehende Sichtweise auf das Bild. Das heißt, die Konzentration liegt zunächst auf der Kreuzigung als ideellem und stilistischem Studienobjekt sowie auf deren schicksalhafter Geschichte. Und auch wenn ein solches Vorgehen die Gegenüberstellung mit Kunst aus ganz Italien verlangt, bleibt das Subjekt der Thesen dabei das eine Bild (Teil A: Kapitel I. u. II.). Die Klärung des motivischen Inhalts, dem mehr als nur eine Sinnebene zugesprochen wird, erfolgt dann vor erweitertem Hintergrund. Der königliche Hof in Neapel mit den Regenten Robert von Anjou und Sancia von Mallorca sind die Protagonisten dieser Untersuchung (Teil B: Kapitel III. u. IV.). Die Zeit nach der Entstehung des Tafelbildes sowie der Einbezug Unteritaliens und der europäischen Religionspolitik jener Zeit ist im Folgenden wichtig. Es geht darum, die Rezeption der Kreuzigung sowie deren Bedeutung im Kontext höfischer Bildpolitik zu erfassen und im Abgleich mit Forschungsergebnissen zu anderen Bildthemen zu analysieren (Teil C: Kapitel V. u. VI.). Das relevante Material wird also in unterschiedlichen,

sich zunehmend erweiterten Räumen vorgestellt und soll in der Kunstgeschichtsschreibung zu Neapel im 14. Jahrhundert verankert werden, in der die Pariser Kreuzigungstafel als außergewöhnliches Kunstwerk ihren verdienten Platz einnimmt.