

TEIL II

Die Zuordnung der Kreuzigung zum Königshof der Anjous oder die Mehrfachcodierung eines Bildes

Nachdem dargelegt wurde, dass die Kreuzigung aus dem Louvre (Abb. 1) ideell und stilistisch auf verschiedene künstlerische Kontexte zurückzuführen, ihre Entstehung letztlich jedoch unausweichlich in Neapel zu verorten ist, widmen sich die zwei folgenden Kapitel der Frage nach dem oder den Auftraggebern des Bildes. Die Erkenntnisse zu Material, Stil und Technik erlauben die Annahme, dass es sich bei diesen um vermögende, an künstlerischen Entwicklungen interessierte Personen gehandelt haben muss. Es erscheint deshalb folgerichtig, eine ikonographische Analyse der Kreuzigung durchzuführen und diese im höfischen Kontext, das heißt für die 1330er Jahre in Neapel konkret bei Robert von Anjou und Sancia von Mallorca, anzusetzen. Infolge der Erörterung des christlichen Bildinhalts und dessen impliziter Aussage kann die These einer Beauftragung durch das königliche Paar, welche sich durch die in Ansätzen vorgestellte Nachfolge der Darstellung im höfischen Einflussbereich schon angedeutet hat, bestätigt werden.²²¹

Um diese These zu erläutern, werden im Folgenden zwei Interpretationsstränge vorgestellt, anhand welcher die Tafel dem angiovinischen Hof zugeordnet werden kann. Diese betreffen zum einen Königin Sancia und zum anderen König Robert. Mittels einer differenzierten Bildanalyse werden sowohl reale Ereignisse beziehungsweise Emotionen als auch theologische Debatten in der Untersuchung zur Sprache kommen. Die Themen Blutfrömmigkeit und Mutterschmerz, welche, so wird behauptet, existenziell für die Konzeption der Kreuzigung gewesen sein müssen, sind das zentrale Sujet des dritten Kapitels. In diesem wird das Ziel verfolgt, jene Ebene zu verdeutlichen, auf der sich das Empfinden einer royalen Bildbetrachterin im abstrakten Leiden der Muttergottes gefunden hat. Im Anschluss thematisiert das vierte Kapitel die Debatte um die beseligende Gottesschau, an welcher König Robert beteiligt war, was auch in der Pariser Kreuzigung zum Ausdruck kommt. Beide Untersuchungen basieren auf dem Vergleich mit anderen, dem höfischen Umfeld zugesprochenen Werken, der Berücksichtigung des theologischen Hintergrundes sowie der zeitgenössischen Frömmigkeit und auf der Auswertung historischer Fakten.

Ziel der Abhandlung ist es, die Tafel in den höfischen Kontext einzuordnen, sprich Sancia und Robert als Auftraggeber zu diskutieren. Keinesfalls resultiert die Aufteilung in zwei Interpretationsstränge aus der Intention eine Gender-Studie vorlegen zu wollen. Vielmehr sollen die Multivalenzen eines außergewöhnlichen Bildes herausgearbeitet werden, die es ermöglichen, dem Kunstwerk einen Mehrfachgebrauch zuzuschreiben: Vor dem Hintergrund des zentralen Moments christlichen Heilsgeschehens – der Kreuzigung des Gottessohnes –, so die These, werden in dem Bild auf subtile Weise die elementaren Gefühle menschlichen Empfindens mit dem Diskurs um die intellektuelle Gotteserkenntnis vereint.

3 Blutfrömmigkeit und Mutterschmerz als Aspekte religiöser Praxis am angiovinischen Hof

Bis heute spielt Blut eine wichtige Rolle in der neapolitanischen Frömmigkeit und Formen einer bild- und körpergeprägten Religiosität, wie sie für das Mittelalter belegt sind,²²² sind nach wie vor in der Stadt präsent. Das zeigt sich zum Beispiel am Festtag des heiligen Januarius, an welchem die Verflüssigung von dessen Blut erbeten wird, da dieses Wunder als Omen für das Schicksal der Stadt gilt.²²³ Die Frauen, die die Entnahme des Reliquiars aus dem Tresor in der Kapelle San Gennaro im Dom zu Neapel mit ihrem Flehen begleiten, verstehen sich, wie sie selbst betonen, als „Verwandte“ des frühchristlichen Märtyrers und drücken ihre Verbundenheit mit dem Stadtpatron dadurch aus, dass sie dessen Bild im Ausschnitt oder als Medaillon um den Hals tragen (Abb. 64).²²⁴ Dem Bedürfnis nach physischem Kontakt mit dem Blut von Januarius wird in den Tagen nach dem Wunder Rechnung getragen, nämlich dann, wenn der Bischof von Neapel den Gläubigen das Reliquiar zum Kuss reicht und die Berührung, ein Moment körperlicher Nähe mit dem heiligen Blut, möglich ist.



Abb. 64

Auch auf der neapolitanischen Kreuzigungstafel aus dem Louvre spielt Blut eine besondere Rolle. Gemeint sind die lange Blutspur, die aus Jesu Fußwunde entlang des Kreuzstammes bis in den Bildvordergrund fließt und durch die Freistellung des Kreuzes in den Blick fällt sowie das Blut an den zerschlagenen Beinen der zwei Schächer.²²⁵ Gemeint ist aber vor allem auch die Tatsache, dass Marias Mitleiden mit Jesus nicht nur im Verlust ihres Bewusstseins, sondern ebenso in Blutspuren auf ihrem Gesicht und Dekolleté veranschaulicht ist (Abb. 20).²²⁶ Dieses Blut, darauf lässt die Geste der dunkel gekleideten Heiligen neben Johannes schließen, welcher die nach hinten sinkende Muttergottes umfasst und an ihrem Gewand zu sich zieht, ist sehr wahrscheinlich mit der Tatsache zu erklären, dass

221 Es ist sicherlich ein lohnenswertes Forschungsvorhaben, eine breitere Auftraggeberschaft Neapels der ersten Trecentohälfte differenziert zu untersuchen, wie es von der Forschung gefordert wird Allerdings ist das in einer monographischen Arbeit zu einem Bildwerk, dessen Stil, Motivik und Rezeption deutlich auf den engsten höfischen Kreis verweisen, nicht zu leisten bzw. nicht zielführend. Vorliegender Beitrag kann als Grundlage dienen, eröffnet sich doch mit der hier besprochenen Rezeptionsgeschichte die Möglichkeit, die verschiedenen Auftraggeber, Gemein schaften wie auch Einzelpersonen, die sich an der höfischen Kunstproduktion orientierten, vergleichend zu erforschen.

222 Siehe zu diesem Aspekt in der mittelalterlichen Frömmigkeit Tammen 2006.

223 Zum Blutwunder des Januarius: Paliotti 2001, 82-92 u. Regina 2010/2013. Das Wunder besteht in der Verflüssigung des Blutes. Dies erfolgt vor der Büste des Heiligen, wobei die „Verwandten“ eine wichtige Rolle einnehmen. Sie treten heran und beten so lange bis die Verflüssigung eintritt.

224 Tammen 2006, 87: „Es waren insbesondere Frauen, die sich nicht mit der Anschauung des Bildes begnügten, sondern kleine Bildwerke eng am Körper, besonders am Herzen trugen.“

225 Joh 19,31-4: „Weil es aber Rüsttag war und die Leichname nicht am Kreuz bleiben sollten den Sabbat über – denn dieser Sabbat war ein hoher Festtag –, baten die Juden Pilatus, dass ihnen die Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Soldaten und brachen dem Ersten die Beine und auch dem andern, der mit ihm gekreuzigt war. Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern einer der Soldaten stieß mit dem Speer in seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus.“

226 Nitz 1989, 82: „Die betrachtende Frömmigkeit des MA prägt das Bild des Mit-Leidens Marias (Compassio Mariae) bei der Passion ihres Sohnes.“ Siehe ebenda für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff.

sich auch Maria vor Kummer das Gesicht zerkratzt hat.²²⁷ Es ist davon auszugehen, dass Gläubige, deren Frömmigkeit auf eine besondere Verehrung des bei der Kreuzigung vergossenen Blutes ausgerichtet war, bildnerische Anspielungen dieser Art verstanden beziehungsweise unbewusst dekodieren und unmittelbar nachvollziehen konnten.

Ist das Motiv des Gesicht Zerkratzens als Trauergestus seit der Antike zwar durchaus geläufig,²²⁸ so ist es doch ungewöhnlich, dass es hier die heiligen Frauen sind, die diese Geste ausführen. Sowohl auf Marias Gesicht als auch auf ihrer Brust werden die Auswirkungen dieser selbstverletzenden Handlung in beeindruckender Deutlichkeit gezeigt.²²⁹ Zudem unterstreicht ihr aufgerissenes Hemd, ebenfalls als Ausdruck von Verzweiflung, Trauer und Wut durch Giotto und dessen mittelitalienischen Umkreis bekannt,²³⁰ im Louvre-Bild in Verbindung mit den Blutspuren auf dem Dekolleté und der Ohnmacht Mariens die *compassio* der Muttergottes. Für das Gewand der Maria lässt sich eine besondere Aufmerksamkeit zudem auf künstlerischer Ebene feststellen. Die stratigrafische Analyse hat belegt, dass die dunkelrote, leicht violette Tönung des Kleides Resultat eines dreischichtigen Farbauftrages ist, bei dem zuerst Lapislazuli, dann eine Schicht aus rotem Ocker und schließlich eine Lasierung aus rotem Lack aufgetragen wurde. Das bedeutet, um einen bestimmten, besonderen Farbton für das Gewand der Muttergottes zu erzielen, der im Bild ausschließlich an dieser Stelle zur Anwendung kam, wurde das hochwertige Lapislazuli zweifach übermalt. Damit ist der Farbton im Vergleich zu den anderen Tönen deutlich kostbarer, was symbolisch gesehen auf die Rolle und Emotionalität Marias übertragen werden kann. Die technische Ausführung steht für die generell hohe Qualität der Tafel und bestätigt die Relevanz der *compassio*-Darstellung, der offensichtlich auch materiell Rechnung getragen wurde.

227 Im Zusammenhang mit den Blutropfen auf dem Dekolleté Mariens hat auch Thiébaud auf die dunkel gekleidete Heilige verwiesen: Kat. Ausst. Paris 2013, 178.

228 Anna Schreiber-Schermutzki hat aufgezeigt, dass die „gekrümmten Finger“ an der Wange, „wodurch der Vorgang des Kratzens angedeutet werden soll“, erstmals auf einem späthadrianischen Sarkophag in Florenz auftauchen. Dort ist es die Amme des verstorbenen Kindes, die diesen Gestus ausführt: „Um die Kratzspuren auf der Haut wiederzugeben, ist womöglich auf Bemalung rekuriert worden. Ein mittelantoininischer *curriculum vitae*-Sarkophag bildet die zweite Darstellung, auf der sich das Motiv gesichert ausmachen lässt. Am Fußende des *lectus*, auf dem ein Mädchen aufgebahrt liegt, steht eine Klagefrau, deren rechte Hand mit gekrümmten Fingern eine Wange berührt.“; Schreiber-Schermutzki 2007/2008, 77. Bei der Deutung von Gesten muss des Gesichtsausdruck beachtet werden: vgl. Barasch 1976, 58-64.

229 Beispiele für das Motiv stehen in Zusammenhang mit Giottos Kunst beziehungsweise seiner Nachfolge: Kreuzigung (Abb. 8) und bethlehemitischer Kindermord im Querschiff der Unterkirche in Assisi. Dort sind es die Engel bzw. eine der namenlosen Mütter, die sich das Gesicht vor Kummer und Verzweiflung zerkratzen. Im Unterschied zu den antiken Sarkophagen haben die Gesten prominente Träger; Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Querschiff, Wandmalerei, um 1315-1320, Giotto-Nachfolge; Poeschke 2003, 108f.

230 Vgl. das kleine Glas in Lünetten-Form aus der Giotto-Werkstatt im Museo Bandini, auf welchem die den Schmerzensmann in einem Sarkophag flankierende Muttergottes ihr Hemd aus Trauer aufreißt (Abb. 65): Fiesole, Museo Bandini, Blattgold u. Öl auf Glas, 24x30 cm, ca. 1315-1325; Kat. Ausst. Los Angeles 2012, 126-128. Die Allegorie des Zorns in der Scrovegni-Kapelle zu Padua hat ihr Gewand hingegen aus Wut aufgerissen (Abb. 66): Padua, Cappella degli Scrovegni, Wandmalerei, 1303-1305, Giotto; Romano 2008, 155-249.



Abb. 65



Abb. 66

Das von Jesus und Maria vergossene Blut ist das Motiv, welches die beiden über ihr individuell erfahrenes Leiden miteinander verbindet. Und das Interesse an einer solchen Art von Verknüpfung zeugt von einer besonderen Sensibilität für die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Im Hinblick auf Maria drückt sich darin zudem eine außergewöhnliche Empfindsamkeit für den Verlust des eigenen Kindes aus. Die Themen Blutrömmigkeit und Mutterschmerz scheinen am Anjou-Hof und speziell für die mit Sancia von Mallorca in Zusammenhang stehende Kunst von hoher Bedeutung gewesen zu sein, was an dem im Folgenden relevanten Bildmaterial aufgezeigt werden kann. Diese Schlussfolgerung ermöglicht die Einordnung der Kunstwerke in den Kontext der Anjous und dient als ein maßgeblicher Zugang für das Verständnis und die Interpretation der Pariser Kreuzigungstafel. Dabei muss daran erinnert werden, dass die Aspekte Blutrömmigkeit und Mutterschmerz unterschiedliche Ebenen miteinander verbinden: Zum einen ist, in Anlehnung an eine bestimmte Art von Spiritualität, konkret die Darstellung des von Jesus vergossenen Blutes angesprochen, und zum anderen geht es um die Verbildlichung des Schmerzes der Mutter aller Mütter, der einer historisch dokumentierten Königin als Projektionsfläche für das eigene Leiden diene.

3.1 Königin Sancia von Mallorca und ihr Bild in der Forschung

Sancia von Mallorca wurde als Tochter König Jakobs II. von Mallorca und Esclarmondes von Foix im Jahre 1286 entweder in Roussillon oder in Montpellier geboren, und war seit 1304 die zweite Ehefrau König Roberts von Anjou.²³¹ Nicht nur aufgrund der Tatsache, dass ihr Bruder Philipp bereits seit jungen Jahren unter dem Einfluss der Spiritualen stand, wuchs Sancia in einer sehr frommen, stark franziskanisch geprägten Umgebung auf. Ihre Mutter war eine treue Anhängerin der Franziskaner, ihre Großtante Elisabeth von Ungarn deren Ordenspatronin, und bis auf einen, Sancho, verzichteten alle ihre Brüder zugunsten eines Beitritts zur franziskanischen Gemeinschaft auf die mallorquinische Krone. Das lässt die Annahme zu, dass Robert mit seiner zweiten Ehefrau eine Person zur Seite hatte, welche auf fundierte religiöse Kenntnisse zurückgreifen konnte und eigene Frömmigkeitsvorstellungen verfolgte.

Das königliche Paar reiste 1309, nach dem Tod Karls II. von Anjou und Roberts Krönung durch Papst Clemens V., aus der Provence nach Neapel und legte dort ein Jahr später, als eine ihrer ersten Handlungen als neue Herrscher, den Grundstein für die Kirche *Corpo di Cristo*, welche sie später in Santa Chiara umbenannten.²³² Es war Sancias besondere Verehrung der Klarissen, die zu dieser Umwidmung geführt hatte und darüber hinaus garantierte, dass der kontinuierlich wachsende Bau, zu dem ein größeres Klarissenkonvent

231 Siehe zu Sancias Leben Musto 1985, 180-189 u. Hoch 1996 (1997), 121-125. Robert war in erster Ehe mit Violante von Aragon, einer Verwandten Sancias, verheiratet. Dieser Verbindung entstammten die Söhne Karl und Ludwig. Nachdem Violante 1302 verstorben war, wählten die Anjous zugunsten stabiler Verhältnisse mit dem mallorquinischen Königshaus Sancia als Braut. Roberts Schwester Blanka war bereits mit Jakob II. von Aragon, dem Bruder der Violante, verheiratet und 1305 wurde Sancias Bruder Sancho mit Roberts Schwester Marie vermählt.

232 Zu Santa Chiara: Michalsky 2000, 125-151; Bruzelius 2004, 133-154; Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014.

sowie ein kleineres Monasterium für Franziskaner zählte,²³³ stets finanzielle Zuschüsse erhielt. Im Jahre 1340 konnte der Komplex, vorrangig das Projekt der Königin, schließlich geweiht werden.²³⁴

Und es blieb nicht bei dieser einen Stiftung: Sancia finanzierte ab 1324 einen Konvent für bekehrte Prostituierte, Santa Maria Maddalena, dem aus Platzgründen in den Jahren 1342/1343 ein Anbau, Santa Maria L'Egiziaca, angefügt werden musste.²³⁵ Ab 1338 erfolgte die Errichtung eines zweiten Baus für die Klarissen Neapels, namentlich Santa Croce di Palazzo, wohin sich Sancia, nachdem sie den Habit angenommen hatte, am 21. Januar 1344 zurückzog und wo sie am 28. Juli 1345 verstarb.²³⁶ Darüber hinaus wirkte die Königin in Südfrankreich als Stifterin, beispielsweise mit dem Bau von Kirchen und Konventen sowohl in Manosque (1324) als auch in Aix-en-Provence (1337), sowie durch regelmäßige Zuwendungen an verschiedene religiöse Einrichtungen in Marseille, Avignon, Arles, Sisteron und Perpignan.²³⁷

Neben ihrer Stiftertätigkeit erfüllte Sancia die ihr zugesprochene Rolle als Repräsentantin des Königshauses und Mitverwalterin des Königreichs. Sie übernahm die Führung einiger Städte im Königreich, leitete Bauunternehmungen wie die Fertigstellung der Certosa di San Martino und realisierte die Organisation der Familiengräber im Dom.²³⁸ Vor allem nach dem Tod von Roberts Sohn aus erster Ehe, Karl von Kalabrien, im Jahre 1328 übertrug der König seiner Frau zunehmend administrative Aufgaben und bezog sie sogar in die finanziellen Angelegenheiten seiner Regierung mit ein. Des Weiteren übernahm Sancia die Erziehung von Roberts Enkeltöchtern Johanna und Maria, die bereits seit ihren frühen Lebensjahren Vollwaisen waren. Das spricht für eine vielseitig engagierte Persönlichkeit, und die Wertschätzung durch den König, der seiner Gattin Pflichten unterschiedlicher Art anvertraute, ist ein bemerkenswerter Beleg dafür.

Dennoch war es eine andere und, wie sich jüngst gezeigt hat, zudem unwahre Tatsache, die für lange Zeit die Forschung zu Sancia bestimmt hat und die es hier zu revidieren gilt: Sancia war nicht unfruchtbar und sie hat mindestens ein Kind zur Welt gebracht.²³⁹ Dieses neugewonnene historische Wissen ermöglicht es, die bislang gängige Darstellung der Königin zu korrigieren, was wiederum eine Auseinandersetzung mit den von ihr gestifteten Kunstwerken verlangt. Im Zuge dessen gilt es auch die von ihr verfassten Dokumente erneut einer Prüfung zu unterziehen. Bevor jedoch das Bild und die Patronage der Königin im Spiegel der neuen Erkenntnis bewertet werden, muss die ältere, undifferenzierte Forschung vorgestellt werden.

Es war kein Geringerer als Giovanni Boccaccio, der bereits zu Lebzeiten Sancias auf deren Kinderlosigkeit anspielte und diese, auf welche sich später besonders die Geschichts-

233 Im Jahre 1340 beherbergte der Nonnenkonvent 200 Klarissen, das Monasterium 50 Franziskaner.

234 Bis auf den Glockenturm, dessen Grundstein man 1338 legte, war die Anlage 1343 fertiggestellt.

235 Zu den Stiftungen Santa Maria Maddalena und Santa Maria L'Egiziaca: Hoch 1998, 210-213.

236 Errichtet wurde die Kirche als Santa Maria della Croce. Auf ihren Standort am Largo di Palazzo ist die gelegentlich verwendete Bezeichnung Santa Croce di Palazzo zurückzuführen. Im Zuge der Neugestaltung des Platzes wurde die Kirche im 19. Jahrhundert zerstört: Michalsky 2000, 343. Zu Santa Croce di Palazzo Bezug nehmend auf Hoch 1996 (1997), 124-126.

237 Vitolo G. 2016, 114-119.

238 Musto 1985, 187. Siehe für Sancias Zuständigkeiten auch Gaglione 2004, 36-41.

239 Diese Entdeckung verdanken wir Adrian Hoch: Hoch 2014.

schreibung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts konzentrieren sollte, verbreitete.²⁴⁰ So beklagte sich der Dichter in einem Brief an Francesco de' Bardi von 1339/1340, bekannt auch als *Epistola napoletana*, in ironischer Form sowie in neapolitanischem Dialekt geschrieben, über die Königin.²⁴¹ Dabei formulierte er sein Gespött so, als ob es allein in der Macht Sancias beziehungsweise an ihrer Freude läge ein Kind zu bekommen. Während Boccaccio die Darstellung der Königin damit schon im 14. Jahrhundert in eine bestimmte Richtung lenkte, etablierten die Historiker des 19. Jahrhunderts mit ihrer unkritischen Übernahme dieser Information und ihrer darauf aufbauenden Legendenschreibung endgültig ein falsches Bild der Monarchin. Bis ins Jahr 1897 wiederholten die Historiker nicht nur die vermeintliche Unfruchtbarkeit Sancias, sondern versuchten darüber hinaus ihre ausgeprägte Frömmigkeit sowie ihren Wunsch, Nonne zu werden, eben damit zu begründen, beziehungsweise Sancias Kinderlosigkeit mit der strikten Einhaltung des franziskanischen Keuschheitsgebots zu erklären.²⁴² Obwohl bereits bei Minieri Riccio der Hinweis auf einen gemeinsamen Sohn Sancias und Roberts zu finden ist, beschränkten sich auch die Kommentare der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Königin auf ihre Hinwendung zum Glauben und ihre Kinderlosigkeit.²⁴³

Erst im Jahre 1985 begann mit Ronald Musto eine differenziertere Forschungsarbeit.²⁴⁴ Er war der erste, der Sancia nicht als unfruchtbare und der franziskanischen Frömmigkeit verfallene, weltfremde Frau zeichnete, welcher zudem die Verantwortung für die Untreue ihres Mannes sowie für das Ausbleiben eines Thronfolgers zuzuschreiben sei, sondern ihre aktive Rolle am Hof ebenso wie ihre Verbindung zu den Spiritualen genauer beleuchtete. Ihm verdanken wir außerdem eine erste kritische Auseinandersetzung mit den Briefen der Königin an die Franziskaner, in denen Sancia ihre tiefe Verbundenheit zum Orden sowie ihre Kenntnis franziskanischer Theologie zum Ausdruck brachte.²⁴⁵

Während sich Musto in erster Linie auf die historische Figur Sancia und deren Frömmigkeit konzentrierte und ihre Stiftungen lediglich unter mäzenatischem Gesichtspunkt erwähnte, waren es Adrian Hoch, Francesco Aceto, Tanja Michalsky und Nicolas Bock, welche die mit der Königin in Verbindung stehende Kunst ikonographisch-ikonologisch untersuchten.²⁴⁶ Sie fügten der Forschung zu Sancia mit dem Thema der Patronage einen wichtigen Aspekt hinzu. Daneben steht Mario Gagliones Arbeit mit einem historischen Ansatz, mit dem er das Engagement der Königin zugunsten der Franziskaner, ihre

240 Nicolini 1924, 96. Hier wird auf Fausto Nicolinis Veröffentlichung von Boccaccios Brief referiert.

241 „O beneditto Dio ca nd'apese aputo uno madama nuostira al reina! Acco festa ca nde facieramo tutti per l'amore suoio! Ammacaro Deo, stato nci fussi intanto, c'apissimo aputo chillo chiacere inchietta con vuoi medemi!“ Bei Nicolini findet sich außerdem eine Übertragung des Briefes ins Italienische: „O beneditto Dio, che ne avesse avuto uno madama nostra la regina! Ah che festa ne faremmo tutti per l'amor suo! Magariddo, stato ci fossi allora, ché avremmo avuto quel piacere insieme con voi medesimi.“

242 Camera 1860, 496; Minieri Riccio 1883, 396; De Blasiis 1887, 306f; Camera 1889, 20; Baddeley 1897, 162.

243 Croce 1948, 13 (Erstausgabe von 1919); Caggese 1921, Bd. 1, 657.

244 Musto 1985.

245 Ebd., 202-214. Die drei Briefe aus den Jahren 1316, 1329 und 1331 sind in der *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum in Analecta Franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum*, 3 (1897) 508-514 publiziert. Ein auf den 25. Juli 1334 datiertes Anschreiben an die Brüder des Generalkapitels in Assisi verfasste Sancia im königlichen Wohnsitz in Quisisana, nahe Castellamare di Stabia; es ist diesen Briefen beigefügt und ebenda publiziert.

246 Hoch widmete sich sowohl Sancias verlorengangenen Grabmal in Santa Croce di Palazzo als auch dem Mailänder Leinwandzyklus, einer Stiftung der Königin: Hoch 1996 (1997), Hoch 1998 u. Hoch 2004a. Die drei anderen

Mitarbeit in der höfischen Verwaltung, inklusive finanzieller Angelegenheiten, ihre Erziehung der königlichen Enkelinnen, und ihr Leben als Klarissin nach dem Tod Roberts analysierte.²⁴⁷ Für vorliegende Abhandlung ist sie deshalb von besonderer Wichtigkeit wichtig, weil Gaglione die Thematik Mutterschaft, welche aufgrund der fehlerhaften älteren Geschichtsschreibung bis dato in Bezug auf Sancia nicht diskutiert worden war, besprochen und nach ihren spezifischen Lebensumständen differenziert hat.

Die Falsifikation der These, die Königin sei aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit einem streng religiösen Leben und der Spiritualität verfallen, verdanken wir schließlich Adrian Hoch.²⁴⁸ Sie konnte, basierend auf einer Transkription der Inschrift am Grab Roberts in Santa Chiara durch Giuseppe Gerola vom Beginn des 20. Jahrhunderts²⁴⁹ sowie basierend auf einer Zeichnung des französischen Architekten Charles Garnier aus dem Jahre 1853 (Abb. 67),²⁵⁰ in der besagte Inschrift ebenfalls dargestellt ist, das Kind links im Relief am Sarkophag des Königs (Abb. 68)²⁵¹ als Sohn von Sancia und Robert identifizieren.²⁵² Damit hat Hoch die Annahme, es handle sich bei diesem Knaben um Ludwig, den neunjährig verstorbenen, zweiten Sohn des Königs mit seiner ersten Frau Violante widerlegt. Zwar sind Geburts- und Sterbedatum dieses als Robert identifizierten Kindes nicht bekannt, doch ändert das nichts daran, dass das durch die Forschung geprägte Bild Sancias als unfruchtbare Frau revidiert werden muss. Zumal Hoch auch auf neapolitanische und provenzalische Chroniken verweisen konnte, in denen gemeinsame Kinder von Robert und Sancia genannt werden; diese müssen entweder totgeboren worden sein oder sind früh verstorben.²⁵³ Des Weiteren referierte sie auf einen auf den 12. Mai 1330 datierten Brief an Johanna von Burgund, in welchem Papst Johannes XXII. eine mögliche Schwangerschaft Sancias erwähnt.²⁵⁴

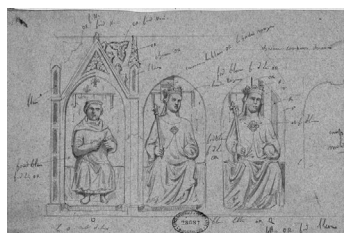


Abb. 67



Abb. 68

Kunsthistoriker setzten sich vor allem mit dem Grab der Königin auseinander: Aceto 2000; Michalsky 2000, 89, 123f, 171f, 342-345; Bock 2001, 251-269.

247 Gaglione 2004, Gaglione 2008 u. Gaglione 2009.

248 Hoch 2014.

249 Giuseppe Gerola war der einzige Forscher, der die schlecht erhaltenen Inschriften unter den Figuren transkribiert hat: „DNS · ROBERT · REGIS · ROBERTI · 7 REGIE. SA (Lord Robert [son] of King Robert and Queen Sancia)“; zit. nach Hoch 2014, 174.

250 Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. EBA 4785, Bleistift auf Papier, 23,4x32,8 cm; Savorra 2003, 164. Hoch 2014, 178: „He drew the same three figures on the front of King Robert's sarcophagus depicted in the previous illustration of the actual tomb [...], only here an identification similar to the one subsequently transcribed by Gerola stating «DNS° ROBER° REGIS ROBERT° 7 [?] REGIE° S°» appears as well.“

251 Neapel, Santa Chiara, Marmor, 14,82 m (aktuell), ca. 1343-1346, Giovanni und Pacio Bertini da Firenze; D'Ovidio 2014.

252 Bereits Enderlein kannte die Transkription Gerolas. Er hat besagten Sohn als aus der zweiten Ehe des Königs stammend und als früh verstorben im Stammbaum der Anjous aufgelistet: Enderlein 1997, 180 u. 233.

253 Es handelt sich um zwei Texte aus dem späten 15. Jahrhundert (*Genealogia Regis Caroli Primi Regis Neapolis/Regis Siciliae* und einer vermutlich von Pietro D'Alfetro), die diese Information aufgreifen und im 18. Jahrhundert publiziert wurden.

254 Hoch 2014, 170.

Sancia hat Robert also den erhofften Thronfolger geboren, und die beiden haben diesen gemeinsamen Sohn wieder verloren, weshalb gut vorstellbar ist, dass sich die Königin gut mit dem Schmerz der Gottesmutter identifizieren konnte. Dies auch, weil sie, so lassen es die Chroniken vermuten, sogar mehrmals schwanger war und mehrere Erben zur Welt gebracht hat, von denen jedoch keiner überlebte. Demzufolge kann die Entdeckung Hochs als historisches Fundament für eine Untersuchung der aus dem höfischen Umfeld kommenden Kunstwerke explizit unter dem Gesichtspunkt des Mutterschmerzes genutzt werden. Es wird behauptet, dass die bildliche Umsetzung der Thematik mit einer Schwerpunktsetzung auf das Motiv Blut einherging und dass eine Gruppe an Bildern hervorbrachte, in denen die beiden Themen als spezifische Aspekte religiöser Praxis am angiovinischen Hof künstlerisch realisiert sind.

Davon ausgehend lässt sich in einem nächsten Schritt die These aufstellen, dass gerade solche Kunstwerke der perfekte Nährboden für eine auf das Blut ausgerichtete Frömmigkeit gewesen sein könnten, wie sie bekanntlich bis heute identifikationsstiftend für Neapel ist. Gemeint ist die Tatsache, dass das Blutwunder, sprich die Verflüssigung von Januar' Blut vor dessen Büste, zum ersten Mal für das Jahr 1389 bezeugt ist.²⁵⁵ Das heißt, rund 50 Jahre nachdem die im Folgenden zu besprechenden Kunstwerken, welche im Zusammenhang mit Königin Sancia, mit Blutfrömmigkeit und Mutterschmerz zu verstehen sind, entstanden, soll sich in Neapel das Blut von dem Heiligen, der später zum wichtigsten der Stadt und zudem zu deren Patron werden sollte, erstmals verflüssigt haben.

In Anbetracht der neuen Erkenntnisse sind Boccaccios Worte schließlich also nicht als Kritik an Sancias Unfähigkeit zu lesen, wie es die Forschung später verstanden haben wollte, vielmehr bezogen sie sich auf die Tatsache, dass es keinen Erben gab: Boccaccio hatte nichts Unwahres in Umlauf gebracht, sondern war für die Rekonstruktion einer Persönlichkeit falsch interpretiert worden.

3.2 Der Mailänder Leinwandzyklus

Der Bezug zwischen Mutter und Sohn ist in der Pariser Kreuzigungstafel über das von beiden vergossene Blut zum Ausdruck und bildkompositorisch durch die Ausrichtung der Lanze veranschaulicht.²⁵⁶ Die Lanze, mit der Longinus²⁵⁷ durch einen Stich in Jesu Seite prüft, ob dieser noch lebt,²⁵⁸ verbindet bei imaginärer Verlängerung, vom Lanzenende in der rechten Hand des Longinus bis zum Dekolleté Mariens,²⁵⁹ die Seitenwunde des Gottessohnes mit der blutbefleckten Brust Mariens. Diese hervorgehobene Verbindung ist auch aufgrund

255 Paliotti 2001, 82-92; Regina 2010/2013. Giuseppe de Blasiis besorgte den Abdruck der *Chronicon Siculum*, in der das Blutwunder erstmals genannt wird: *Chronicon Siculum* 1887

256 Vor dem originalen Goldgrund trat die Lanze wesentlich deutlicher hervor als vor dem nachträglich aufgemalten Himmel.

257 Keller 1968, 335f. „Longinus, der bei Matthäus, Markus und Lukas genannte Hauptmann unter dem Kreuz, bei Johannes nur einer der Kriegsknechte, der die Seite Christi öffnet. Die frühchristl. Legende erst gibt ihm den Namen Longinus und bezeichnet ihn als blind, so dass er nur von einem Begleiter geführt den Lanzenstich ausführen kann und durch einen Tropfen des Hl. Blutes sehend wird, wie es die späteren Darstellungen mehr oder weniger ausführlich wiedergeben.“

258 Vgl. Joh 19,31-4.

der Position von Longinus ernst zu nehmen: Auf seinem seitlich gezeigten Pferd nimmt er den Bildraum zwischen den Kreuzen des guten Schächers²⁶⁰ und des Heilands ein, so dass er sich aufgrund der Öffnung der Soldatenreihe deutlich von den anderen Berittenen abhebt. Hinzu kommt, dass er sowohl von den Lanzen als auch der roten Kleidung seiner beiden Nachbarn gerahmt und durch den expliziten Verweis des Soldaten links von ihm ein weiteres Mal in das Bewusstsein des Betrachters gerückt wird. Der Zeigegestus des in Blau gekleideten Mannes, dessen rechter Unterarm angewinkelt und dessen Hand verweisend zur Seite ausgestreckt ist, sticht ebenfalls aus der Reihe hervor, da nur er und der gute Hauptmann²⁶¹ frontal dargestellt sind. Ihm obliegt die Aufgabe, den Betrachter zu affizieren und ihn durch Blickkontakt in das Bildgeschehen zu führen.

Die Lanze verbindet die Seitenwunde des Heilands mit den körperlichen Anzeichen der Schmerzen Marias, das heißt mit dem Blut aus ihren Kratzwunden. So verbindet die Lanze eben jenes Blut miteinander, welches beide aufgrund von Jesus' Ableben vergossen haben. Eine solche Reflexion des Opfertodes findet sich auch in einer anderen Kreuzigung wieder, welche dank der Darstellung des knienden Königspaares dem Anjou-Kontext zugeordnet werden kann (Abb. 69).²⁶² In diesem auf Leinwand gemalten Bild spritzt ein kräftiger, dunkelroter Blutstrahl aus der Seitenwunde Jesu auf den Bauch der zusammensinkenden Maria im Kreis der sie stützenden Frauen. Diese ist ihrem Sohn aufgrund des differenten Bildformats und der Konzentration auf wenige Charaktere räumlich näher als auf der Kreuzigungstafel im Louvre. Ein zweiter Blutstrahl aus der Seitenwunde Jesu tropft auf die am Boden liegende, den Kreuzesstamm umgreifende Magdalena. Auf der anderen Seite des Kreuzes knien, kleiner als das andere Bildpersonal, König Robert und dessen Frau Sancia in Orantenhaltung. Der Lieblingsjünger Johannes steht mit zur Seite geneigtem Kopf trauernd neben ihnen. Das royale Paar ist anhand der goldenen Lilien auf der Stola des Königs und dessen auffälligem Profil mit vorstehendem Kinn sowie großer Nase,²⁶³ das seit Simone Martinis Bild des Heiligen Ludwig von Toulouse bereits seit circa 1317-1319 bildlich festgesetzt war (Abb. 15), leicht identifizierbar.

259 Nach Imdahl hat Giotto z. B. die Gefangennahme Christi in der Scrovegni-Kapelle mit imaginären Linien konstruiert. Über den Stock, mit welchem aus dem linken Bildmittelgrund auf Jesus eingeschlagen wird, zog Imdahl entlang des „Zeigegestus des Pharisäers“ rechts im Vordergrund bis zu dessen Knopf am Mantel eine Linie. Diese verläuft minimal oberhalb der Münder von Jesus und Judas, die sich noch nicht berührt haben und markiert damit jenen Moment, der dem Bild die Spannung gibt. Dadurch, so Imdahl, wird die Dramatik auf subtile Weise zusammengefasst und der Spannungsbogen, der von links oben diagonal nach rechts unten im Bild verläuft, durchzieht die Darstellung; vgl. zur Ikonik als Sichtbarmachung von narrativer Komplexität, die sprachlich unmöglich präzise auszudrücken sei Imdahl 1980, 93-95. Zur „prinzipiellen Erkenntniskraft“ der Linie und ihrer Fähigkeit zur Strukturierung der Bildfläche unter psychologisch-sozialwissenschaftlichem Gesichtspunkt siehe Przyborski/Sluneczek 2012.

260 Timmermann 2014, 157: „The Good Thief was first named ‚Dysmas‘ in the fourth-century Gospel of Nicodemus, and shortly thereafter, perhaps around 500, made his iconographical debut on the dexter side of the Crucified, just across from his sinister antithesis, Gestas.“ Ausführlich zu seiner Figur in der Kunstgeschichte: Klapisch-Zuber 2015.

261 Nach Mt 27,51-4, Mk 15,33-9 und Lk 23,32-47 ist er derjenige, der im Moment von Jesu Hinscheiden erkennt, dass dieser wahrlich der Sohn Gottes war. Johannes erwähnte ihn nicht.

262 Mailand, Privatbesitz, Tempera auf Leinwand, 1,30x1,35 m; Leone de Castris 2015, 73-76. Erstmals von Bologna dem Maestro delle Tempere Francescane zugeschrieben, was Leone de Castris bestätigte. Auch Hoch sprach sich für diese Zuschreibung aus. Zu der Kreuzigung gehören drei weitere Bilder, für welche dieselben Angaben gelten. Laut Michalsky können die vier Bilder aus Mailänder Privatbesitz „wohl kaum direkt mit dem königlichen Paar in Verbindung gebracht werden“. Sie seien anderen Auftraggebern zuzuschreiben, die auf die Gunst des Hofes abzielend, Bildprogramme anfertigen ließen; vgl. Michalsky 2001, 146.

263 Siehe dazu die Überlegungen der Autorin zu den Porträts Roberts von Anjou: Weiger 2017.



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72

Ferdinando Bologna publizierte die Kreuzigung im Jahre 1969 erstmals und stellte die Vermutung auf, dass sie Teil eines größeren Zyklus gewesen war, welchem weitere Werke angehört haben müssen.²⁶⁴ Die drei anderen, vorhandenen Bilder seien hier in Kürze vorgestellt, da ihre eindruckliche Ausführung an späterer Stelle noch einmal zur Sprache kommen wird: Eine der Darstellungen zeigt die thronende Muttergottes, die das Jesuskind auf ihrem Schoß stillt und von den knienden Heiligen Maria Magdalena und Klara, die sich geißelt, flankiert wird (Abb. 70). Beide halten einen Rosenkranz in den Händen. In der oberen Bildhälfte ist die Verkündigung gezeigt, in der linken Ecke der Engel und die vor einem Pult kniende Maria mit vor der Brust verschränkten Armen in der rechten. Eine weitere Darstellung bietet den Blick in einen Innenraum, in dessen Mitte Jesus an eine Geißelsäule gebunden ist und von vier Männern mit Marterwerkzeugen geißelt wird (Abb. 71). Auf der dritten Leinwand ist die Stigmatisation des Franziskus' zu sehen, der vor einer Kirche kniet, vor der auch sein deutlich kleiner dargestellter Klosterbruder Leone sitzt (Abb. 72). Dieser ist in die Lektüre eines Buches versunken. Die Szene wird von einem Hügel mit Vögeln hinterfangen, welche Franziskus zugewandt sind.²⁶⁵

264 Alle vier noch vorhandenen Bilder befinden sich heute in einer Mailänder Privatsammlung. Für sämtliche Aussagen Bolognas zum Mailänder Zyklus siehe Bologna 1969, 235-245.

265 Ein Vergleich mit den Wandmalereien im Vorraum des Nonnenchores von Santa Maria Donnaregina, die möglicherweise als thematische Referenz für den Leinwandzyklus gedient haben, erscheint lohnenswert. Sie zeigen auf der Wand zum Chor die Verkündigung wie im Leinwandzyklus in den Bildecken und darunter im zurückgesetzten Arkadenbogen die Stigmatisation des Franziskus' sowie eine thronende Heilige. Diese hält eine Lilie in der rechten und ein Buch in der linken Hand. Auf der anderen Seite der Choreingangstür sind Fragmente einer Vogelpredigt zu erkennen. Auf der Ostwand sind folgende Bilder zu sehen: die thronende Maria mit Kind, flankiert von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten, das Fragment einer Verkündigung an die Hirten sowie die Beschneidung Jesu. Darunter sind Bilder mit den Heiligen Margherita, Maria Magdalena und Barbara. Auf den Hinweistafeln des *antico* werden sie in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert. Eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen ist nicht bekannt.

Während Bologna die vier Leinwände, die er dem Spiritualen-Kontext Neapels schrieb, in Santa Chiara verortet hat,²⁶⁶ legte Hoch eine überzeugende Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung der Bilder in Santa Maria Maddalena vor, jenem großen Konvent, den die Königin im Südosten der Stadt im Jahre 1324 für bekehrte Prostituierte gegründet hatte.²⁶⁷ Wie Bologna ging Hoch aufgrund der Darstellung von Robert und Sancia in Verbindung mit Franziskus und Klara von einer franziskanischen Einrichtung mit königlichem Bezug aus, wobei sie Santa Chiara aus den folgenden Gründen ausschloss: Der dortige Altarbereich sei den Gräbern der Anjous vorbehalten gewesen, während neapolitanische Adelsfamilien das Patronat in den Kapellen im Langhaus innehatten. Zudem illustrierte die Wandmalerei im ehemaligen Kapitelsaal der Mönche, welche Art von Selbstdarstellung das Königshaus in dem Konvent bevorzugt habe (Abb. 73)²⁶⁸. In dem wandbreiten Bild ist der kniende König, in Begleitung einiger Mitglieder seiner Familie, zu Seiten eines thronenden Christus, der von sechs Heiligen flankiert wird, zu sehen. Damit sei auf die Zustimmung des weltlichen Königtums durch jenes göttliche angespielt, sowie auf die Protektion durch die himmlische Herrschaft, symbolisiert im Sohn Gottes und seiner ihm beistehenden Mutter, die von weiteren Heiligen mitgetragen wird.²⁶⁹

Ihre Argumentation für eine Herkunft der Bilder aus Santa Maria Maddalena, welche hier Zustimmung erhält, baute Hoch auf die allen vier Leinwänden gemeinsame Buß- und Blutthematik auf. Der Jesus der Geißelszene ist ebenso blutüberströmt wie jener in der Kreuzigung, wo das vergossene Blut außerdem



Abb. 73

266 Im Mantel der Madonna, der jenem der Minderbrüder gleicht, sowie der Präsenz Klaras und Magdalenas seien die wesentlichen Bezüge der Leinwände zum Franziskanerorden ausgedrückt; vgl. Bologna 1969, 235-237 u. 245. Aufgrund der beiden weiblichen Heiligen präzierte Bologna seine Zuordnung hinsichtlich einer Einrichtung für Klarissen. In den Mönchskutten machte er den Bezug zu den Spiritualen aus, die seit den 1330er Jahren durch Aufnahme in den Doppelkonvent von Santa Chiara unter Protektion der Anjous standen. Im sog. „Armutstreit“ wurde darüber gestritten, „ob totale Besitzlosigkeit dem evangelischen Leben Christi entspreche oder nicht“ und welche Konsequenzen die Antwort darauf für das Thema Ordensbesitz hat. Die Kutten mit den kurzen Ärmeln und der spitzen Kapuze auf den Leinwandbildern seien jene, so Bologna, welche in Neapel das distinktive Merkmal für den *usus pauper* waren, da die Dissidenten in Santa Chiara sie trugen. Zu Stellungnahme und Einsatz des Königspaares in diesem Streit vgl. Michalsky 2001 (das Zitat stammt von dort).

267 Vgl. dazu Hoch 1998. Außer dem Straßennamen, via Maddalena, erinnert nichts mehr an diesen mittelalterlichen Konvent. Die 1721 erfolgte Restaurierung durch Nicola Falcone führte dazu, dass die Kirche ihren gotischen Kern verlor. 1793 wurde sie bei einem Brand fast vollständig zerstört. Im Jahre 1800 wurde sie zur Pfarrkirche bestimmt und der Konvent 1810 zum Konservatorium Santa Maria Visita Poveri umfunktioniert. 1831 modernisierten Giuseppe Maresca und Pietro Malesci die Kirche; Galante 1873 Ed. 1985, 168. Dieser klassizistische Bau wurde 1955 zerstört; vgl. Hoch 1998, 212. Siehe zur Rolle von Bildern in Einrichtungen für Frauen: Flora 2014. Holly Flora hat aufgezeigt, dass diese spezielle Kunst dazu angefertigt wurde, um komplexe Ideen der weiblichen Heiligkeit zu transportieren und um Frauen Rollenmodelle zu bieten.

268 Neapel, Santa Chiara, ehemaliger Kapitelsaal, Wandmalerei, 9,83x8,40 m; Lucherini 2010. Bologna schrieb das Bild Lello d’Orvieto zu und datierte es in die Zeit zwischen September 1333 – Eheschließung von Johanna I. von Anjou und Andreas von Ungarn – und 20. Januar 1343, dem Todestag Roberts. Leone de Castris stimmte dem zu, während Boskovits die Datierung in der Nähe der Madonna del Principio in Santa Restituta ansetzte. Letzterer sah ebenso eine Verbindung zur Wandmalerei in der Loffredo-Kapelle in Santa Maria Donnregina, was Lucherini vehement verneinte. Ihr zufolge entstand das Wandbild nicht viel später als die Ehe zwischen Johanna und Andreas geschlossen wurde. Außerdem stellte sie die von Bologna rekonstruierte Persönlichkeit des Lello d’Orvieto infrage.

269 Siehe zur Interpretation des Bildes auch Lucherini 2010.

als kräftiger Doppelstrahl aus der Seitenwunde kommend auf Maria und Magdalena spritzt. Auf dem Bild der Thronenden zeigt Klara ihren gezeißelten, blutigen Rücken, während in der Stigmatisationsszene die Strahlen, die vom Seraphen zu Franziskus führen und die Wundmale anzeigen, rot anstatt wie üblicherweise golden sind. Die Büsserin Magdalena erscheint zweimal, einmal als Maria anbetende Heilige und einmal als Reue Bekennende am Kreuzesfuß, auf die jenes Blut tropft, das der Gottessohn zur Vergebung aller Sünden vergossen hat.²⁷⁰ Das heißt, die Patronin der Kirche, in der sich die Bilder befunden haben sollen, ist zweimal prominent dargestellt. Auch das blutige Geißelmotiv ist im Zyklus doppelt aufgegriffen, als eigenständige Szene mit der Geißelung Jesu und in Gestalt der sich geißelnden Klara. Die Tatsache, dass die Buße bei der Kreuzverehrung des Franziskus eine wichtige Rolle spielte und Sancia gerade zur franziskanischen Theologie eine besondere Nähe pflegte, unterstützt die These einer Verortung der Bilder in einem der Königin nahestehenden Kontext. Und auch die ungewöhnliche Hinzufügung der Verkündigungsszene auf dem Bild der Thronenden spricht für die Zuschreibung: „It would have been fit decoration for a chapel like the one dedicated to the Annunciation in Santa Maria Maddalena at Naples. The apparent property of the flagellant confraternity of the Discipline of the Holy Cross suited the vivid expressions of penance that these images illustrated. Their depiction on canvas had to be result of royal patronage which brings up the final issue of an Angevin affiliation with this confraternity.“²⁷¹

Der persönliche Einsatz der Königin für den Konvent ging mit ihrer engen Verbindung zu dem Franziskanermönch Philip Alquier von Riez einher.²⁷² Der Provenzale war spätestens seit November 1331 nicht nur geistiger Führer der Klarissen von Santa Chiara, sondern laut einem Dokument vom 26. Juli 1343 ebenfalls gesetzlicher Vormund und Protektor von Santa Maria Maddalena sowie einer der Beichtväter von Sancia. In der Person Philips vereinten sich die absolute Überzeugung von der Keuschheit als oberster Tugend, eine obsessiv betriebene Andacht der Passion Christi, die ins Mystische abdriften konnte, sowie Sympathien mit der Spiritualienbewegung. Mittelalterliche Quellen berichten, dass Philips Meditation der Passion teilweise sogar dazu führte, dass er Blutungen an den Händen und Füßen erlitt.²⁷³ Eine derart körperlich ausgelebte Religiosität manifestierte

270 Mt 26,26-8: „Als sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's den Jüngern und sprach: Nehmet, esset; das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus; das ist mein Blut des Bundes, das vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.“ Ab der Zeit um 1300 personifiziert Magdalena die große Sünderin und wird häufig als kniende Büsserin am Kreuz gezeigt: „Ihre Gesten des Schmerzens und der Verzweiflung beziehen sich nicht nur auf die Trauer um den Toten, sondern auch auf den bußfertigen Schmerz über die eigene Sünde. In ihr spiegelt sich die Erkenntnis, dass auch die eigene Schuld eine der Ursachen für die Leiden des Erlösers ist; dieser Gedanke erfüllt die Frömmigkeit vom 13. Jh. an und ist schon bei Franziskus in besonderer Weise ausgeprägt.“; Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 166.

271 Hoch 1998, 225f.

272 Vgl. dazu ebd., bes. 212-215.

273 Hoch zitiert eine Stelle aus der *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum*, in der die übertriebene Identifikation Philips mit dem Gekreuzigten zum Ausdruck kommt: „Et quia Sanctus de Christi Passione cogitans compassione acerbissima forebatur, dilecti amore plagatus conabatur totis viribus sentire Crucifixi dolores et hoc a Domino singulariter portulabat. Cuius desiderio Dominus satisfaciens semel oranti et passionis Domini dolores sentire sitienti apparuit Dominus Iesus veluti Crucifixus, ex cuius manibus, pedibus et latere rivuli sanguinis impetuose ad modum sagittae prosilientis Fratris Philippi manus, pedes et latus percipientes ipso cruore replere videbantur.“; zit. nach Hoch 1998, 215.

sich nicht zuletzt in seiner Überzeugung, dass die Geißelpraxis die geeignete Form zur Unterdrückung sexuellen Verlangens darstelle.²⁷⁴

Hoch zufolge hatte Sancia, in welcher sie die treibende Kraft für diesen Auftrag sah, das Material Leinwand „als preiswerte[n] Ersatz eines Freskenzyklus im Sinne des Armutsgebotes“ gewählt.²⁷⁵ Die Leinwände sollten nicht als Surrogat angesehen, sondern deren originale Funktion als Wanddekoration in Betracht gezogen werden.²⁷⁶ Der auf allen vier Bildern erscheinende braune Balken, jeweils am unteren Bildrand und von einer weißen dünnen Linie begleitet, kann als Rahmung der einzelnen Bildfelder, wie sie von mittelalterlicher Wandbemalung bekannt ist, verstanden werden.²⁷⁷ Dass die Schnitte entlang der Bildränder von einer Teilung zeugen und die Darstellungen zusammengehören, hat bereits Bologna festgestellt.²⁷⁸ Der Verlust weiterer Bilder, die einst zum Zyklus gehört haben, ist sehr wahrscheinlich, weshalb es heutzutage unmöglich ist, weder eine ursprüngliche Anzahl zu bestimmen noch die Reihenfolge der bekannten Szenen zu rekonstruieren.²⁷⁹ Die üblicherweise zentrale Position der Kreuzigung lässt vermuten, dass sich dieses Bild in der Mitte einer Anordnung befunden hat.

Bologna schrieb die Leinwandbilder dem Maestro delle Tempere Francescane zu und datierte sie in die Zeit um 1335/1336. Dabei argumentierte er mit einer Zuordnung des Zyklus in den Kontext der Spiritualen. Ausgangspunkt für seine Begründung war ein an König Robert gerichtetes Schreiben Benedikts XII. vom 24. Juni 1336, in welchem der Papst den Angiovinen aufforderte, die nach dem Armutsgebot lebenden Mönche aus Santa Chiara zu vertreiben. In dem Brief erwähnte Benedikt die den Spiritualen typische Kleidung, die Bologna für seine Argumentation diente.²⁸⁰ Mit ihrer Verortung der Leinwände nach Santa Maria Maddalena korrigierte Hoch allerdings auch diese Datierung.²⁸¹ Sie wies darauf hin,

274 Die große Zahl an Konversionen von Frauen, die dem Konvent Santa Maria Maddalena beitraten, sei diesem Kleriker zuzuschreiben, weshalb darüber spekuliert werden kann, ob und inwieweit Philip Alquier von Riez bei der Realisierung eines Bildprogrammes involviert gewesen sein könnte, welches deutlich nach den Themen Buße und Geißelpraxis ausgerichtet ist. Dies umso mehr, da gesichert ist, dass die Verbindung zwischen Sancia und Alquier nicht nur im Kontext von Santa Chiara, sondern in erster Linie in jenem von Santa Maria Maddalena anzusiedeln ist und der Einfluss des Franziskaners dort sehr prägend war; siehe ebd., 212-215 u. 218.

275 Michalsky hat Hochs Zuschreibung nach Santa Maria Maddalena zugestimmt, jedoch deren Interpretation zur Verwendung von Leinen als Bildträger zurückgewiesen; vgl. Michalsky 2001, 146. Mit der Frage nach der Wahl des Materials beschäftigte sich Hoch in einem zweiten Aufsatz zu den Leinwänden: Hoch 2004a. Objekte wie Fastentücher lassen die Vermutung aufstellen, dass textiles Material der Kultur der Buße und des Fastens entsprach.

276 Das textile Material lässt eine temporäre Schau vermuten; Hoch 1998, 224. Möglicherweise wurden die Leinwände vor Altarbildern gehängt, um zwei verschiedene Ebenen zu schaffen.

277 Hoch vermutete zunächst, dass der Balken nachträglich auf die Leinwandbilder gemalt wurde, um Inschriften zu verdecken, und verwies später auf eine mögliche Übermalung von sichtbaren Faltsstellen des textilen Trägers; Hoch 2004a, 17.

278 Diesbezüglich machte Hoch u.a. auf die Heiligenscheine in der Kreuzigungsdarstellung aufmerksam. Im Gespräch mit dem Besitzer konnte sie in Erfahrung bringen, dass die Bilder in Holzrahmen nach Mailand gekommen waren, die für eine Restaurierung der Bilder entfernt wurden.

279 Zwar lassen der Berg in der Darstellung der Stigmatisation und die offenen Seitenwände des Raumes in der Geißelszene vermuten, dass diese Elemente in benachbarten Kompositionen aufgegriffen wurden beziehungsweise dass sie in andere Szenen übergeleitet haben, doch hilft das nicht dafür, eine Aussage über weitere Bildthemen zu treffen.

280 Er bezog sich auf die enganliegende, an den Armen kurze und mit Flecken versehene Mönchskutte, die sowohl Franziskus als auch Leone auf dem Leinwandbild tragen: Bologna 1969, 236f.

281 Hoch 1998, 212f u. 225f.

dass Papst Clemens VI. im November des Jahres 1342 seine Zustimmung dafür gab, dass ein Franziskaner die spirituelle Leitung der Einrichtung übernimmt und dass Sancia ein zweites Haus für die konvertierten Prostituierten errichten konnte, um dem Platzmangel im bereits bestehenden Komplex entgegen zu wirken. So konnte der Erzbischof Giovanni de Diano am 19. November 1342 den Grundstein für Santa Maria Egizica legen, einer weiteren Gemeinschaft, die der Augustinus-Regel folgte und von Franziskanern geleitet wurde. Da jedoch auch dieser Bau das Problem des Platzmangels nicht endgültig löste, erbat die Königin am 29. Mai 1343 die Erlaubnis, Santa Maria Maddalena erneut vergrößern zu dürfen, was die Umstrukturierung des angrenzenden Gebäudekomplex' aus Kirche und Hospital namens Santissima Annunziata einschloss.²⁸² Für eine der Verkündigung geweihten Kapelle in diesem neuen Ort, muss der Leinwandzyklus, Hoch zufolge, geschaffen worden sein, weshalb sie eine den Renovierungen entsprechende Datierung der Bilder, 1342/1343, vorschlug.

Das Thema Mutterschmerz in einem Kloster für bekehrte Prostituierte ist als Bildprogramm sinnvoll. Den Frauen dort wird der Verlust eines Kindes nicht fremd und die Trauer darüber nachvollziehbar gewesen sein. Sie kannten körperliche Schmerzen ebenso wie seelisches Leiden, weshalb sie sich in der Andacht an jene wandten, in deren Kummer sie sich wiederfinden konnten, und Maria demzufolge die ideale Identifikationsfigur darstellte.²⁸³ Darüber hinaus gehört die gegenseitig Unterstützung in Zeiten des Leidens zu den Prinzipien klösterlichen Gemeinschaftslebens, was auf der Leinwandkreuzigung in der Gruppe der Heiligen zum Ausdruck gebracht ist. Die Köpfe von Maria und ihren beiden Begleiterinnen sind gleich einer Bildabfolge von links nach rechts fallend so angeordnet, als ob sie die Bewegung der zusammensinkenden Muttergottes nachzeichnen. Der Eindruck wird durch die entsprechend aufgereihten Nimben verstärkt. Gemeinsam bilden sie eine im Leiden miteinander verbundene Einheit. Und auch Sancias Bezug zu dieser Situation ist visualisiert, denn im Gegensatz zu ihrem im Profil gezeigten Ehemann, der seinen Blick nach oben auf den gekreuzigten Christus gerichtet hat, konzentriert sie sich auf die Gruppe der Frauen. Ihr Blick zielt auf die ineinander verschlungenen Trauernden, deren Schmerz sie nachvollziehen und mit denen sie sich identifizieren kann.²⁸⁴

Hochs Entdeckung, dass die Königin mindestens einen Erben geboren haben muss, bestätigt die These von Sancias Identifikation mit der Gottesmutter. Außerdem sprechen historische Fakten für die verbildlichte Verbindung zu den trauernden Frauen. So datieren die ersten Gesuche der Königin, in ein Kloster eintreten zu dürfen, bereits in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts,²⁸⁵ und Clemens V. genehmigte der Monarchin am 20. Juni

282 Die Kirche Santissima Annunziata existiert noch, die restlichen, dem Komplex zugehörigen Gebäude wurden im Laufe der Jahrhunderte allerdings zerstört und abgetragen; Della Ratta 2010.

283 Zierhut-Bösch hat darauf aufmerksam gemacht, dass „die mütterliche Liebe Mariens zu ihrem Kind [...] zum kennzeichnenden Merkmal mystischer Erfahrungen“ wurde und was hier besonders relevant scheint, dass im Vergleich zu den Themen Geburt und Kindheit „die Auseinandersetzung mit der Passion Christi als schwerwiegender und wertvoller betrachtet wurde.“; Zierhut-Bösch 2008, 35-38.

284 Dem Argument, die Königin knie entsprechend dem zeitgenössischen Verständnis hinter Robert und nur aufgrund ihrer versetzten Position habe sie den Kopf leicht gewendet, widerspricht die Tatsache, dass dem mittelalterlichen Bildverständnis auch ein Moment des Gemeinten, des Impliziten inne sein kann.

285 König Robert erwähnte diesen Wunsch seiner Frau in einem Dokument vom 6. Juni 1313 hinsichtlich Sancias Stiftungstätigkeit in Santa Chiara; vgl. Spila 1901, 261f.

1312, stets von zwei Klarissen begleitet werden zu dürfen.²⁸⁶ Allerdings erhörte der Papst ihr Drängen hinsichtlich eines Klostereintritts nicht vor Roberts Tod, so dass sie erst im Januar 1344 in den Konvent Santa Croce di Palazzo eintreten konnte.²⁸⁷

Zusammenfassend ist zu den zwei Kreuzigungen festzuhalten, dass die Verbindung zwischen Mutter und Sohn in der Mailänder Kreuzigung unmittelbar über das Blut, das heißt über die körperliche Dimension, ausgedrückt ist, während auf dem Pariser Bild die Lanze als verbindendes Element weitergedacht werden muss, um die Wunde von Jesus und Marias blutbespritztes Dekolleté in eine bildkompositorischen Kausalität zu bringen. In der Louvre-Kreuzigung sind auch Marias körperliche Leiden gezeigt. Im Leinwandbild liegt die Konzentration hingegen auf dem Blut des Gottessohnes. Sowohl aus seinen Fuß- und Handwunden als auch aus seiner Seitenwunde tropft das Blut heraus. Sein ganzer Körper ist mit Blutropfen versehen. Die Dornenkrone im Mailänder Bild hat Jesus so sehr verletzt, dass bedeutende Mengen Blut über seinen Kopf und sein Gesicht rinnen. Dementsprechend markiert ein deutlicher Schnitt die Seitenwunde, aus der das Blut tropft und am Körper entlang hinabläuft, während die zwei Blutströme, die in kräftigen Bögen auf Maria und Magdalena zielen, hinter dem Rücken hervorzukommen scheinen.²⁸⁸ Ist das Blut in der Tafelkreuzigung lediglich an den Stellen nachweisbar, an denen es aufgrund der Verletzungen auch realistisch ist, womit das Bild intendiert, ein Dokument der historischen Situation zu sein, ist dessen Einsatz in der Mailänder Kreuzigung deutlich exzessiver und zudem assoziativ.

In der Leinwandkreuzigung ist das Blut *auf* Jesus' geschundenem Körper hellrot, und die beiden Blutstrahlen, die aus seinem Körper auf Maria und Magdalena spritzen, sind dunkelrot. Eine derartige Unterscheidung der Blutfarbe entspricht, wie Beate Fricke nachgewiesen hat, einem Phänomen, welches bereits in Werken seit der Zeit um 1300 festzustellen ist.²⁸⁹ Künstler studierten das sich verändernde Blut nach dessen Austritt aus dem Körper und hielten die verschiedenen Phasen der Gerinnung sowie die entsprechende Farbveränderung in Bildern fest. Seinen Anfang nahm dieses Interesse auf der Apenninen-Halbinsel, von wo aus es sich anschließend in Europa verbreitete. Blut war, so fasste Fricke es zusammen, „an especially appropriate material for the representation of different temporal dimensions within the same picture“ und einsetzbar, um verschiedene räumliche Sphären miteinander in Verbindung zu bringen. So seien beispielsweise in Giotto's Kreuzigung oder der seiner Werkstatt, heute in München, über die Distinktion der Farbigkeit die zeitlichen Phasen des Blutverlusts markiert.²⁹⁰ Für die Mailänder Kreuzigung würde das bedeuten, dass das hellere Blut, welches am Körper des Gekreuzigten hinuntertropfend einer realen Situation entspricht, die historische Perspektive markiert und an die Verwundung des Gottessohnes erinnert, so wie die biblischen Quellen davon

286 „Sanciae reginae Siciliae concedit licentiam duas Clarissas secum habendi“, aus: Bullarium Franciscanum sive Romanorum Pontificum, Bd. 5, 14.

287 Siehe dazu Wadding 1931-1964, Bd. 7, 628f, Regestum Pontificium LV sowie ebd., 373, Annales Minorum X.

288 Damit gemeint ist die Seitenwunde.

289 Bezug nehmend auf Fricke 2013. Alle als von ihr gekennzeichneten Zitate stammen von dort.

290 Fricke 2013, 63; „Over the course of the trecento the use of two shades of red signaling a temporal distinction increased, mostly among Italian artists and in some rare cases also by northern artists. Around the turn of the fifteenth century the play with temporal layers of painted blood was fully established and reached a new level of sophistication.“

berichten. Das assoziativ eingesetzte Blut hingegen, das auf die beiden Heiligen spritzt, ist dunkel und zielt auf die zeitlose Bedeutung des Kreuzigungsgeschehens. Der Schmerz einer leidenden Mutter ist universal zugänglich genauso wie es das vom Heiland vergossene Blut für den reuigen Sünder ist.

Abgesehen von den historischen und metaphorischen Dimensionen der Bilder durch das Blut, beinhaltet jede Darstellung des gekreuzigten Jesus eine eucharistische Perspektive, auf die einzugehen ist.²⁹¹ Sowohl im Mailänder als auch im Pariser Bild spielt der Körper des Gekreuzigten auf die Hostie an und damit auf jenen Akt, durch welchen der Gläubige Teil des Heilsgeschehens werden kann, namentlich den Empfang der heiligen Kommunion. Die Flüssigkeit, die aus Jesus' Seite strömt, findet sich im Wein der Eucharistiefeier wieder, worauf der Kelch auf dem Tafelbild, mit dem der Engel sie auffängt, verweist. Darüber hinaus manifestiert sich in der Darstellung unterschiedlichen Blutes der reziproke Einfluss theologischer Debatten²⁹² und eucharistischer Praktiken²⁹³ auf eine Frömmigkeit, deren zentraler Kern das Blut ist. Die Repräsentation von Leib und Blut des Gottessohnes bietet dem gläubigen Betrachter die Möglichkeit zur Reflexion, um diese nicht mehr nur als Symbole, sondern als reale Präsenz zu erleben.

Während auf der Pariser Kreuzigung die Brust die Stelle ist, an welcher die Symptome von Marias Schmerzen verbildlicht sind, so ist es auf der Leinwanddarstellung der Bauch Mariens, auf den das Blut spritzt.²⁹⁴ Dadurch ist jener Bereich des weiblichen Körpers in den Fokus gesetzt, aus dem der Sohn Gottes geboren wurde und in dem jede werdende Mutter neues Leben in sich trägt. Während die Figur Marias in Paris mit herabhängenden Armen und deutlich freigelegter Brust nach hinten in Ohnmacht fällt, sackt jene in Mailand, die Körpermitte krümmend, in sich zusammen. Damit ist diese als Ort der Schmerzen und als verwundetes Zentrum gekennzeichnet. Die Mutter befindet sich auf einer Ebene mit ihrem Sohn, ist ihm aber nicht zugewandt. Auf dem Tafelbild dagegen gleicht Marias Haltung einer Präsentation: Sie ist auf Jesus in der Bildmitte ausgerichtet, während ihr Oberkörper leicht nach vorne gedreht ist, wodurch ihr freigelegter Brustbereich für den außerbildlichen Betrachter besonders gut sichtbar ist. Das entspricht der schutzlosen Nacktheit ihres nur mit einem Lententuch bedeckten Sohnes, und ist, wie die Vorstellung der imaginären Verbindung durch die Lanze, als Gleichsetzung von Mutter und Sohn zu verstehen. Zwar räumlich entfernt sind die beiden im Ausdruck ihres Leidens einander gleichgesetzt.

291 Siehe zu den Verständnisebenen von Blut und Körper Christi Walker Bynum 2001. Sie sprach vorrangig von Symmetrien und Asymmetrien, die sich in den Darstellungen mit diesen Motiven ergeben können, vor allem dann, wenn „der eucharistische Leib Christi sichtbar verdoppelt oder verdreifacht“ thematisiert ist.

292 Über das Verständnis der Eucharistie wurde in Debatten zwischen dem 9.-13. Jahrhundert heftig diskutiert. Dabei ging es um die Frage nach der Wesensverwandlung, lat. Transsubstantiation, von Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu während der Heiligen Messe; vgl. dazu den Eintrag „Abendmahl“ von Erwin Iserloh in ThR, Bd. 1 (1977) Sp. 122-131 sowie den Eintrag „Transsubstantiation“ von Hans Jorissen in LThK, Bd. 10 (2001) Sp. 178-182.

293 Nach wie vor grundlegend zum Thema Blutförmigkeit im Kontext der „Verehrung der Eucharistie im Mittelalter“ ist das gleichnamige Buch von Peter Browe: Browe 1967. Er behandelte ausführlich die verschiedenen Ausprägungen der eucharistischen Anbetung wie die Elevation von Hostie und Kelch, das Sakramentsfest, die Sakramentsprozessionen und -andachten. Peter Dinzelbacher fasste die beiden Formen der Präsenz des Blutes im religiösen Leben des Mittelalters, jene „als schaubare, aber nicht unmittelbar zugängliche Reliquie“ und jene „als unmittelbar erlebbarer Gnadenquell aus dem Körper Christi“, konzise zusammen; Dinzelbacher 1994.

294 Möglicherweise würde eine Untersuchung von Marienikonen (z.B. Hodegetria, Platytera, Eleusa) im Hinblick auf dieses Motiv weiterführen.

Auf dem Leinwandbild ist das Blut des Heilands, das aus der Seitenwunde ebenso auf Magdalena tropft, auch mit der generellen Vorstellung von der Vergebung der Sünden und der Reinigung des Menschen durch Jesu Blut verbunden.²⁹⁵ Somit ist ein weiterer wichtiger Aspekt zum Verständnis des Bildes zu interpretieren, vor allem in Anbetracht der Verortung der Leinwände in einem Konvent namens Santa Maria Maddalena: Die Büsserin hat sich vor dem Kreuz auf den Boden gelegt, umgreift mit ihren Händen den Kreuzesstamm und trocknet mit ihren Haaren die Fußwunden des Gekreuzigten.²⁹⁶ Nur ihr Oberkörper ist zu sehen, da drei, bildparallel angeordnete, heilige Frauen, die die Muttergottes stützen, ihren Unterleib und ihre Beine verdecken. Die Magdalena im Pariser Bild mit ihren in die Luft geworfenen Armen ist hingegen als Verzweifelte²⁹⁷ dargestellt.

Die volkreiche Kreuzigung in Paris zeigt das historische Ereignis in allen Facetten, mit drei Gekreuzigten und einer Vielzahl an Begleitern sowie Feinden von Jesus, während der Maler der Kreuzigung aus Mailänder Privatbesitz verstärkt auf den Schmerzens- und Vergebungsaspekt des vergossenen Blutes zielte. Er hat Trauer und Brutalität des Todes in den Vordergrund gesetzt, die historischen Einzelheiten interessierten ihn weniger. Dementsprechend ist auch die Inszenierung gestaltet und die Kreuzigung vor einen schlichten dunklen Hintergrund, der keinerlei Ablenkung bietet, gesetzt. Der Vergleich der Kreuzigungen verdeutlicht die besondere Aufmerksamkeit für den Mutterschmerz in zwei unterschiedlich motivierten Darstellungen, die beide im Zusammenhang mit dem angiovinischen Königspaar stehen: einerseits auf einer historisch verstandenen, breit angelegten Kreuzigung und andererseits auf einem auf wenige Motive konzentrierten Bild.²⁹⁸

Neben der Blutfrömmigkeit und dem Mutterschmerz ist die zentrale Position von Jesu Kreuz gemeinsames Merkmal der zwei Bilder.²⁹⁹ Allerdings sind auch diesbezüglich markante Unterschiede festzustellen. Während in Mailand das Kreuz fast unmittelbar am unteren Bildrand platziert ist, nur Adams Totenkopf findet davor noch Platz, ist es in Paris tief in den Bildraum gerückt und somit deutlich weniger raumeinnehmend. Dem entspricht, dass der Maler das Tafelbild nach seiner Vorstellung der historischen Situation

295 1. Joh 1,7-9: „Wenn wir aber im Licht wandeln, wie er im Licht ist, so haben wir Gemeinschaft untereinander, und das Blut Jesu, seines Sohnes, macht uns rein von aller Sünde. Wenn wir sagen, wir haben keine Sünde, so betrügen wir uns selbst, und die Wahrheit ist nicht in uns. Wenn wir aber unsere Sünden bekennen, so ist er treu und gerecht, dass er uns die Sünden vergibt und reinigt uns von aller Ungerechtigkeit.“ Sowie Heb 9,22: „Und es wird fast alles mit Blut gereinigt nach dem Gesetz, und ohne Blutvergießen geschieht keine Vergebung.“

296 Das Motiv des Blutrocknens mit Haaren entwickelte sich, wie Francesca Fabbri aufgezeigt hat, am Ende des 13. Jahrhunderts und tauchte vermehrt im 14. Jahrhundert auf, um die besondere Beziehung zwischen der Heiligen und Jesu Blut herauszustellen: „L'invensione' di Maddalena ai piedi della croce non è dunque un dettaglio aggiunto alla sua agiografia e alla sua immagine ma il fondamento stesso della sua esistenza come figura; Maria di Magdala raccoglie/accolle in sé il sangue di Cristo e il rosso che ella porta con sé, nel manto e nei capelli, non è solo il colore della sua testimonianza alla passio del Redentore, ma piuttosto il segno di un martirio intimo vissuto nella compassio della vita contemplativa, che diventa modello di riscatto possibile per tutta l'umanità.“; Fabbri 2009, 127f.

297 Barasch 1976, 30: „The throwing up of the arms as an expression of despair was a common motif in the art of that period [Barasch spricht hier über die Spätantike und das frühe Christentum, Anm. d. Autorin], and may be found in both pagan and Christian works. An interesting representation is found, for example, on a relief decorating the vault of the Porta Maggiore, Rome, where one of the Discorides holds one of Leucippus' daughters in his arms. The woman throws up her almost vertically, the gesture clearly having the meaning of fear and despair.“

298 Für eine Involvierung Roberts und Sancias in die Wahl und Konzeption christlicher Bildprogramme sprechen z. B. die „franziskanisch orientierten Bildkonzepte“; siehe Michalsky 2001.

299 Hier kann die Geißelung des Leinwandzyklus mitangeführt werden. Das Element, an dem Jesus Schmerzen zugefügt werden, gliedert die Komposition und markiert den Moment, auf den alles ausgerichtet ist.

auf dem Berg Golgatha, also einem vielfältigen Geschehen, konzipiert hat. Der Maler des Leinwandbildes hat eine Abbreviation der Geschichte bevorzugt, um einige wenige Personen sowie deren Schmerz in den Fokus zu setzen. Und auch die Machart des Kreuzes differiert deutlich. Im Pariser Bild dient es, freigestellt und hoch, vor allem dazu, den langen Blutstrom, der aus Jesus' Fußwunde tritt, sichtbar zu machen. Im Mailänder Bild erscheint das Kreuz eindringlicher, weil es als Baum verstanden wird und mit Aststümpfen gezeigt ist. Das soll eine Reflexion über das Holz anregen, an welchem der Gottessohn die Leiden für die sündige Menschheit auf sich nahm und seinen Tod fand.³⁰⁰

Um die Themen Blutfrömmigkeit und Mutterschmerz abschließend noch einmal mit Sancia von Mallorca und der Pariser Tafel sowie dem Mailänder Leinwandzyklus in eine sinnfällige Kausalität zu bringen, sind die Frömmigkeit der Königin und der historische Hintergrund zusammenfassend abzugleichen. Letzteren hat Caroline Walker Bynum in ihrer Auseinandersetzung mit dem Blut Christi besonders stark gemacht.³⁰¹ Sie erinnerte daran, dass das Fest zu Ehren des Corpus Christi zwar viel älter ist als jenes zu Ehren des heiligen Blutes, es zugleich aber immer auch eine starke Blutfrömmigkeit gegeben hat. Gerade das von Jesus vergossene Blut war für die Mystikerinnen ein zentrales Element ihrer Frömmigkeit, worüber sich eine erste Verbindung zu Sancia herstellen lässt: Die Königin unterstützte nämlich in besonderem Maße die französische Beginen-Bewegung. Deren Etablierung im Süden Frankreichs, zunächst in Hyères und dann in Marseille, geht auf Douceline de Digne (1214-1274) zurück,³⁰² welche für ihre mystische Frömmigkeit und ihre Visionen bekannt war.³⁰³ Sancia fühlte sich den Beginen schon allein deshalb verbunden, weil sie einer laikalen Bußbewegung angehörten sowie eine starke Nähe zu den Fran-

300 Das Motiv tauchte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts häufig in der Malerei Riminis auf; vgl. dazu z. B. die Werke des Maestro di Verucchio oder jene des Giovanni Baronzio in Volpe 1965 u. in Kat. Ausst. Rimini 1995. Das Astkreuz, als welches das Kreuz im Mailänder Bild gezeigt ist, ist die „älteste und bis zum 14. Jahrhundert vorherrschende Form“, sprich ein lateinisches Kreuz, „dessen Ränder oder Flächen mit Aststrümpfen, oft in sehr stilisierter Form, besetzt“ ist. Im Gegensatz zum Baumkreuz, mit dem die Deutung als Lebensbaum unterstrichen wird, meint das Astkreuz „das »wahre«, aus dem Holz des Lebensbaumes gefertigte Kreuz“. Seiner Natürlichkeit des Baumwuchses entzieht sich die Darstellung des Kreuzes in Mailand aber durch die offensichtliche Bearbeitung des Holzes, was an der Gabel am Längsbalken deutlich wird, auf welcher der Querbalken aufliegt. Die Achtsamkeit für eine besonders emphatische Darstellung des Kreuzes lässt sich für neapolitanische Bilder des Trecento auch mit einem in der Stadt herrschenden Kreuzeskult erklären; siehe Vitolo 2000. Dessen Ursprung reicht zwar weiter zurück, seine Ausprägungen waren aber noch im 14. Jahrhundert präsent. Die als *staurite* (von griech. *stauros* für Kreuz) bezeichneten Gemeinschaften entstanden im 9. Jahrhundert. Sie stellten kleine Altäre mit Kreuzen an verschiedenen Orten in der Stadt auf, worauf die Gläubigen ihre Almosen legen konnten. Darüber hinaus pflegten sie die Verbreitung des Kreuzkultes sowie die Ausübung von Werken der Nächstenliebe. Oft wurden die temporären Altäre, zum Teil unter Anpassung bestehender Bauten, zu Ädikulen und Kapellen umgebaut, so dass sich die *staurite* dann um den Erhalt der Einrichtungen zu kümmern hatten. Solche Initiativen wurden aus verschiedenen Richtungen angestoßen, was sowohl topographisch zu verstehen ist, also aus den unterschiedlichen Stadtvierteln kommend, als auch soziologisch, sprich von einzelnen Adelsfamilien oder Laienbruderschaften initiiert. Während der Kreuzeskult zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert im Vergleich zu anderen Kulturen dominierte, erlebte er im 12. Jahrhundert einen Rückgang. Jedoch zeugen Gründungen wie die der *Compagnia della Croce* (1321) und jene der *Staurita di San Gennaro in Diaconia* (1336) von seiner Wiederbelebung während der Regierungszeit Roberts von Anjou.

301 In diesem Abschnitt nehme ich Bezug auf Walker Bynum 2002.

302 Zu Sancias Engagement für die Beginen siehe Gaglione 2009, 123f.

303 An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank Adrian Hoch für die Überlassung ihres nicht publizierten Vortrags zu Doucelines Vision des Schmerzensmannes: *Douceline de Dignes Vision of the Man of Sorrows*, Symposium 2008, International Medieval Society, Paris. Als Einstieg zu Douceline de Digne's Leben und Frömmigkeit siehe Kleinberg 1992, 99-125, bes. 121-125.

ziskanern pflegten und es ist davon auszugehen, dass ihr Doucelines Visionsbeschreibungen vertraut waren. Walker Bynum hat zudem die christozentrische Ausrichtung weiblicher Frömmigkeit im späten Mittelalter betont, die sich in einer dezidierten Konzentration auf den Körper Christi manifestiert habe, was bedeutet, dass die Eucharistie in den Mittelpunkt der Glaubensausübung gestellt wurde. Wichtig war außerdem das Thema des Blutvergießens. Die Beginen verstanden es als „Schuld und Vergebung ihrer Sünden“. ³⁰⁴ Die expliziten, repetitiven Verweise auf den stark verwundeten Körper und das frische Blut in den Texten mystischer Frömmigkeit erinnern an Geißel- und Kreuzigungsbilder, und lassen im Konkreten an die Leinwandbilder mit ihrem hohen Blutvorkommen denken. Es war sogar möglich in eine Ekstase zu verfallen, bei der die Transformation einer Hostie in einen verwundeten und blutenden Jesus erfolgte. In einem Brief vom 15. März 1329 an die Franziskaner schrieb die Königin, dass sie bereit sei zugunsten der Einhaltung apostolischer Armut und Keuschheit, das Martyrium zu erleiden: „Ego, sicut filia vestra devota, offero me, et res meas, et corpus meum exponere morti, quando necesse esset ad defensionem ipsius Regulae vestrae, quae fuit in persona communis patris praedicti insignita stigmatibus Domini nostri Jesu Christi.“ ³⁰⁵

3.3 Das London-New York-Diptychon ³⁰⁶

Der Pariser Kreuzigungstafel und den vier Leinwandbildern ist ein weiteres Kunstwerk des Anjou-Hofes an die Seite zu stellen, mit dem die Themen Blutfrömmigkeit und Mutterschmerz um eine Perspektive bereichert werden – der Körper Jesu als Ort christlichen Heilsgeschehens: In der National Gallery London befindet sich die linke Tafel eines Diptychons, das vor Goldgrund einen Schmerzensmann zeigt, der zu seiner Rechten von der Gottesmutter flankiert wird (Abb. 41). Beide Figuren sind bis zur Hüfte dargestellt und nehmen die gesamte Bildbreite ein. Über ihnen fliegen zwei Engel, der eine mit an der Brust aufgerissenem Hemd, der andere mit weit ausgebreiteten Armen. Jesus hat die Arme seitlich des Körpers leicht angewinkelt, so dass sein nackter Oberkörper bloßliegt und seine Hände am unteren Bildrand aufliegen. Er hat den Kopf leicht in Richtung der Mutter geneigt, sein Mund und seine Augen sind etwas geöffnet. Die Blutstropfen auf seiner Stirn erinnern an die Dornenkrone. Maria ist leicht seitlich gedreht und umgreift mit ihrer linken Hand den Unterarm ihres Sohnes, während sie mit Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand dessen Körper oberhalb der Seitenwunde berührt.

In diesen Gesten kommt die Vorstellung zum Ausdruck, dass die Mutter ihren Sohn während der Passion begleitet und stützt. Sie fungieren als Verweis, der zur Erinnerung an die Leiden des Heilands aufrufen soll. Maria, die in den Kreuzigungsdarstellungen durch ihre *compassio* implizit Zeugnis vom Opfertod ihres Sohnes ablegt, tut das hier auf unmittelbare Weise. Mit der Berührung der Wunde zielt sie auf eine Achtsamkeit der

304 Vgl. Walker Bynum 2005. Zitat ebd., 125f.

305 Zit. nach Wadding 1931-1964, Bd. 7, 115.

306 Siehe zum Diptychon Anm. 119.

gesamten Passion ab, für welche die Seitenwunde *pars pro toto* steht sowie des göttlichen Opfers, dessen Kontemplation dem Andächtigen Sündenablass gewährt.³⁰⁷ Ihre tiefe Verbundenheit, ausgedrückt in der körperlichen Nähe und dem innigen Blick auf den Sohn, soll die Empathie des Betrachters anregen. In diesem Sinne funktioniert der Körper des Heilands als Medium, das beim Gläubigen die Erinnerung an heilsgeschichtliches Geschehen aufruft und die fromme Andacht anregt.³⁰⁸ Der Körper von Jesus ist der Ort, an dem christliche Heilsgeschichte stattfindet – der Gottessohn wird geißelt, ihm wird die Dornenkrone aufgesetzt, er wird gekreuzigt und seine rechte Seite mit einem Lanzenstich geöffnet – und der das Heil bringt, nämlich dann, wenn der Sünder den *Corpus Christi* als Hostie in der Eucharistiefeyer in sich aufnimmt.³⁰⁹ Die drastische Nahaufnahme verstärkt die Präsentation des Körpers, wobei die Intimität von Mutter und Sohn gewahrt bleibt, da keiner der beiden den Blickkontakt zum Betrachter sucht. In ihrem Kontakt drückt sich die Realität des nackten Körpers aus.³¹⁰

Die Tatsache, dass dem Schmerzensmann und der Jungfrau mit dem zweiten Flügel des Diptychons, heute im Metropolitan Museum of Art in New York, Johannes und Magdalena zur Seite gestellt sind (Abb. 42), ist als Allusion auf die Kreuzigung zu verstehen.³¹¹ Der Sohn Gottes wird von den Personen gerahmt, die ihm auch im Moment seines Todes nahe sind, und deren Gesten, die Verzweiflung und Trauer ausdrücken, entstammen der Tradition der Kreuzigungsdarstellungen.³¹² Wie auf der Londoner Tafel sind die beiden Abgebildeten der rechten Diptychonhälfte hüfthoch dargestellt und nehmen Dreiviertel der Bildhöhe ein. Auch über ihnen schweben zwei klagende Engel. Johannes hält die linke mit der rechten Hand vor dem Unterleib umgriffen und hat den Kopf leicht auf seine rechte Seite geneigt, so dass sein sorgenvoller Blick auf den Heiland zielt. Magdalena ist im Profil sowie in Gebetshaltung ebenfalls in Richtung Schmerzensmann gewandt. Nicht nur die klagenden Engel verstärken die Assoziation mit der Kreuzigung. Auch Kreuz, Lanze und Stab samt Essigschwamm sowie Hammer und Nägel auf der Rückseite der Londoner Tafel des ursprünglichen Klappaltars (Abb. 74) bestätigen, aus welcher historischen Situation heraus sich das Diptychon entwickelt hat;³¹³ durch die Symbole ist die Passion zeichenhaft vergegenwärtigt.

307 Tammen 2006, 85f. Ebenda weiterführende Literatur zu Ablässen bei Verehrung der Wunden.

308 Siehe zur Vorstellung vom Körper als Medium Beltings Beschäftigung mit dem heiligen Franziskus: Belting 2006.

309 Bereits in der Heiligen Schrift heißt es mehrmals, dass Leib und Blut Jesu als Nahrung zu verstehen sind, die guttut und Erlösung bringen kann; vgl. z. B. Joh 1,1-18. In welcher Vielfalt dem Blut Jesu im frühen Trecento erlösende Kräfte zugeschrieben wurden und in welcher Form das in der religiösen Praxis seinen Niederschlag fand, belegen die *Assempri*, sog. Beispielgeschichten, die zur Beförderung des Volksglaubens in Umlauf gebracht wurden. Eine davon ist die im Umkreis Sienas angesiedelte Geschichte des jungen Novizen Giovanni di Guccio Molli, der seinen Ekel gegenüber dem Klosteressen durch das Eintauchen der Speisen in das Blut des Erlösers überwand und dem dadurch jede Speise zum Genuss wurde, vgl. Lühr 2007, 160-163. Siehe für ältere Belege solchen Glaubens Walker Bynum 2002, 685-688.

310 Alessandro Nova verwies bezüglich Rosso Fiorentinos *Christus in forma pietatis* darauf, dass es „nur den Engeln und den Heiligen gestattet [war], den Körper Christi zu berühren oder zu umarmen. Uns hingegen bleibt nur die Enthaltung, zu der schon Maria Magdalena mit den Worten „noli me tangere“ angehalten wurde, wenn wir nicht in Idolatrie verfallen wollen.“; Nova 2013, 110.

311 Darauf hat schon Gordon hingewiesen: Kat. National Gallery London 2011, 372-379.

312 Sarah K. Kozlowski, der es in ihrer Untersuchung neapolitanischer Diptychen im Besonderen auf die spezifischen Eigenheiten der Gattung ankam, erkannte in der Zusammenstellung eine Variation der Beweinungsszene: „Here, the narrative subject is transformed into iconic format and dispersed across the two fields in a composition that plays on the bipartite, folding nature of the diptych itself.“; Kozlowski 2018, 8.

313 Vgl. Gordon in Kat. National Gallery London 2011, 377. Gordon fügte der von Davies im Jahre 1946 aufgestellten, überzeugenden These die Annahme hinzu, dass weitere Passionsinstrumente auf der Rückseite abgebildet sein müssen,

Den Kreuzigungsbildern verwandt ist das Werk auch in der Intention, die eucharistische Perspektive des Opfertodes zu visualisieren: Die Seitenwunde ist „Verbildlichung der sakramentalen Quelle“³¹⁴ und der Ort, an welchem der Bezug zwischen Mutter und Sohn hergestellt ist. Sind es in der Pariser und Mailänder Kreuzigung die imaginär verlängerte Lanze respektive das Blut, die Maria und Jesus miteinander in Verbindung bringen, erfolgt das im Diptychon über die effektive Berührung, die körperliche Nähe zwischen den beiden. Das bedeutet, dass einiges, was an diesem Werk außergewöhnlich ist, offensichtlich wiederum auf die Rolle der Mutter zielt. Üblicherweise ist es der ungläubige Thomas, der von Jesus dazu aufgefordert wird, zur Beseitigung seiner Zweifel, den Finger in die Wunde zu legen.³¹⁵ Im Diptychon hingegen ist die Gottesmutter durch den Berührungsakt der Dialogpartner, und zwar für Christus selbst, im Sinne einer imitativen Passionsfrömmigkeit aber auch für den außerbildlichen Gläubigen.³¹⁶ Thiébaud hat darauf hingewiesen, dass das Motiv des toten Christus, der seine Wunden zur Schau stellt, seit dem Ende des 13. Jahrhunderts in der italienischen Kunst, vor allem in der Skulptur häufig auftaucht.³¹⁷ Gordon machte auf die Einzigartigkeit der Figurenzusammenstellung aufmerksam: „It was usual from the thirteenth century onwards to represent the Man of Sorrows in one wing with the Virgin and Child in the other. The Man of Sorrows is found also in the center of triptychs with the Virgin on the left and John the Evangelist on the right, and, more commonly, in the same configuration at the centre of predellas.“³¹⁸ Der Schmerzensmann mit der Mutter und/oder anderen Figuren ist, so Louis M. La Favia, „an ideal and symbolic representation, although its formal description could be based on a narrative historical event occurring between the *Deposition* and the *Entombment*.“³¹⁹

Zwar gibt es auch andere Motive, die die Körperlichkeit Christi nach dem Tod thematisieren, doch handelt es sich dabei um Szenen, die auf textlichen Grundlagen basieren, wie der bereits angesprochene Zweifel des Thomas', oder Magdalenas Versuch, den Auferstandenen zu berühren.³²⁰ In der Berührung zeigt sich das Interesse daran, die In-Bezug-Setzung von Mutter und Sohn zur höchstmöglichen physischen Nähe zwischen den beiden weiterzuentwickeln. Dabei lassen sich verschiedene Stufen körperlicher Nähe



Abb. 74

sehr wahrscheinlich auch die Dornenkrone, da die Blutstropfen auf Jesus' Stirn von einer solchen zeugen. Es ist davon auszugehen, dass auf der Rückseite des New Yorker Bildes weitere Instrumente der Passion abgebildet waren. Sie müssen jedoch verloren gegangen sein, als dem Träger die obere Schicht genommen wurde, da diese Pappeltafel heute schmäler ist als die Londoner.

314 Tammen 2006, 101.

315 Joh 20,19-29. Zur Darstellung des Apostels Thomas in der bildenden Kunst siehe Schunk-Heller 1995.

316 Zu den „Phasen der dialogischen Entwicklung von Bildwerken im Kontext spätmittelalterlicher Bildpraxis“ siehe Zierhut-Bösch 2008, 167-170.

317 Kat. Ausst. Paris 2013, S. 189. Thiébaud betonte, dass damit auch jene Darstellungen von Christus gemeint seien, in denen er mit offenen Augen gezeigt ist.

318 Kat. National Gallery London 2011, 377.

319 La Favia 1980, 85. La Favia datierte die Londoner Tafel in die Jahre 1360-1370 und bezeichnete sie als florentinisch. Vgl. für eine breiter angelegte Geschichte der Schmerzensmanntradition: Panofsky 1927; Dinzelbacher 2004; Schlie 2007; Puglisi/Barcham 2013.

320 Joh 20,11-18.

ausmachen, was wiederum das Rezeptionserlebnis prägt. Ist die Pariser Darstellung mit der Ohnmacht der Muttergottes von einer geringeren Dramatik, berührt im Mailänder Leinwandbild die Drastik des starken Blutstrahls. Im Fall des Diptychons ist es die Geste Marias, die den Betrachter reflektieren lässt. Und immer liegt der Beziehung der Gottesmutter zur Passion ihres Sohnes die Idee der *imitatio Christi* zugrunde: In unterschiedlicher Form strebt Maria die Gleichwerdung beziehungsweise ihre Vereinigung mit Jesus über das Leiden an.

Format und Motivik des Diptychons sprechen für eine Verwendung des Bildes zur privaten Andacht. Die Maße von knapp 60 Zentimetern Höhe und circa 40 Zentimetern Breite lassen sowohl eine Installation als Altarbild, eventuell in einer der kleinen Kapellen in Castel Nuovo, als auch eine Verwendung als Reisealtar als möglich erscheinen.³²¹ Neben der am angiovinischen Hof gepflegten Verehrung des *Corpus Domini* ist es auch die Bedeutung der heiligen Magdalena, die eine Auftraggeberschaft Sancias plausibel erscheinen lässt. Immerhin zeigt das Diptychon die Büsserin in prominenter Position, was ungewöhnlich für eine Schmerzensmann-Darstellung ist. Das Engagement der Königin für den Konvent der bekehrten Prostituierten, Santa Maria Maddalena, sowie ihr Besitz einer Fingerreliquie der Heiligen sind bekannt.



Abb. 75

Der gängigen Datierung der beiden Tafeln in die Zeit um 1335-1340 ist zuzustimmen.³²² Diese zeitliche Einordnung geht auf den Stil der Figurenauffassung sowie dem raffinierten Umgang mit dem Gold zurück, wie für neapolitanische Bilder der Zeit üblich. Das zeigt sich in den breiten Rändern in Pseudo-Kufi, den Verzierungen an den Gewandsäumen und Punzierungen des Grundes, eingesetzt als rahmendes Element und als Verzierung in den Nimben. Nach Thiébaud ist der Maler dazu möglicherweise durch die Ludwigstafel Martinis inspiriert worden.³²³ Zudem ist eine Verwandtschaft zum Porträt des Neapolitaner Bischofs Humbert d'Ormont aus der Zeit nach 1320 (Abb. 75)³²⁴ festzustellen. Die physiognomische Ähnlichkeit der auf den Tafeln Gezeigten mit den Figuren im Nonnenchor von Santa Chiara (Abb. 39) bestätigt eine Ausführung des Diptychons in den 1330er Jahren.³²⁵

321 Vgl. dazu Gordon in Kat. National Gallery London 2011, 378. Zumindest für die Londoner-Tafel ist bekannt, dass sie an den Rändern abgeschnitten wurde; ebd., 372.

322 Bologna hat als Erster eine neapolitanische Herkunft des Diptychons in Betracht gezogen, datierte es um 1350 und schrieb es Roberto d'Oderisio zu; Bologna 1969, 14, 300-303, 330, 336. Während Leone de Castris dem zustimmte (Leone de Castris 1986, 380 u. Leone de Castris 2006, 161, Anm. 41), verwies Vitolo auf die zeitlich deutlich spätere Karriere des Meisters, die es nicht erlaube, in ihm den Autor der Bilder zu sehen; Vitolo 2008a, 85. Auch Bellosi hat sich gegen die Zuschreibung ausgesprochen; Bellosi 2001, 33. Die Mehrheit befürwortete die Zuschreibung an einen neapolitanischen Künstler, durchaus von giottesker Prägung, und Thiébaud schlug eine Datierung in die Jahre 1335-1345 vor; vgl. Kat. Ausst. Paris 2013, 188-193.

323 Ebd., 192.

324 Neapel, Museo Diocesano, Tempera und Gold auf Holz, 206x96 cm; Kat. Museo Diocesano di Napoli 2009, 128. Die Zuschreibung an Lello d'Orvieto, die auch vom Museum angenommen wird, findet ebenso in der jüngeren Literatur Zustimmung (Michalsky, D'Alberto). Zudem wurde in der Literatur auf die stilistischen Unterschiede des Bischofs sowie dem über ihm dargestellten Heiligen Paulus aufmerksam gemacht (Leone de Castris). Zur historischen Figur des französischstämmigen Bischofs von Neapel, Humbert d'Ormont, siehe D'Alberto 2012 sowie die dort erwähnte Literatur diesbezüglich.

325 Thiébaud nannte als Hauptmerkmal die langgezogenen, schmalen Augen, die seit 1310 mehrere der von Giotto und seiner Werkstatt ausgeführten Arbeiten kennzeichnen; Kat. Ausst. Paris 2013, 189.

Weitere Werke der 1330er und 1340er Jahre, die Christus als Schmerzensmann thematisieren, sprechen dafür, dass die Arbeiten sehr wahrscheinlich unter reziprokem Einfluss entstanden sind. Das lassen deren künstlerische Qualität, stilistische und ikonographische Umsetzung sowie hochwertige materielle Ausführung annehmen. Dabei markieren zwei von Tino di Camaino geschaffene Skulpturen das Aufkommen des Motivs.³²⁶ Das Relief der *Imago Pietatis* (Abb. 14) ist von Max Seidel in zeitliche Nähe zum



Abb. 76

Borletti-Triptychon datiert worden (Abb. 76).³²⁷ Er hat die stilistische Verwandtschaft der beiden Werke zum Grabmal der Maria von Valois in Santa Chiara³²⁸ überzeugend herausgearbeitet. Davon ausgehend hat er diese in einen Zusammenhang mit dem Haus Anjou gebracht sowie eine Datierung in die Jahre zwischen 1335-1337 vorgeschlagen.

In beiden Darstellungen ist ein bis zur Hüfte aufgenommener Jesus mit vor dem Unterleib überkreuzten Armen und nach rechts geneigtem Kopf zu sehen; die Körperhaltungen gleichen und die Gesichtsauffassungen ähneln sich. Während das Borletti-Triptychon eine doppelseitig konzipierte Arbeit ist, die auf der einen Seite den Schmerzensmann, flankiert von Maria und Evangelisten Johannes, und auf der anderen Maria mit dem Jesusknaben, flankiert von Katharina von Alexandrien und Johannes dem Täufer, zeigt,³²⁹ ist nicht bekannt, ob das Relief als Einzelwerk oder ebenfalls als Teil eines mehrfigurigen Werkes angelegt worden ist. Seidels Überlegung zur Rekonstruktion der *Imago Pietatis* ergänzt durch Bilder von Maria und Johannes, „die auch auf hölzernen Seitenflügeln dargestellt gewesen sein könnten“, ist plausibel³³⁰ und würde das Werk auch kompositorisch in eine Reihe mit dem Borletti-Triptychon und dem London-New York-Diptychon stellen. Auf der Rückseite des Triptychons evoziert Maria mit dem Zeigegestus auf den Heiland die Erinnerung an dessen Passion, während Johannes eine Stellvertreterrolle für die auf Golgatha anwesenden trauernden Freunde und Verwandte erfüllt. Damit entsprechen sie den Figuren des Diptychons.

326 Der Sienese war in den frühen Monaten des Jahres 1324 von Florenz nach Neapel übersiedelt, wo er, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angekommen, vornehmlich Aufträge für die königliche Familie ausführte. Er verstarb dort im Juli 1336. Siehe zu Tinos neapolitanischer Schaffensperiode Aceto 2011.

327 Siena, Collezione Monte dei Paschi (Gottesmutter mit Kind) u. Castello di Gallico (Siena), Collezione Salini (Schmerzensmann), Marmor, 55x65 cm; Aceto 2011, 201 u. 225. Aceto datierte das doppelseitige Relief in die Jahre 1329-1332.

328 Das Grabmal der Maria von Valois, der zweiten Ehefrau des Herzogs von Kalabrien, Karl von Anjou, schuf Tino in den Jahren 1335-1337; vgl. Seidel 1989.

329 Kreytenberg sprach sich für eine Zusammengehörigkeit der beiden Marmorwerke nicht nur aufgrund ihrer gleichen Maße (65x55 cm), sondern auch aufgrund der Unebenheiten auf den Rückseiten, die einander entsprechen, aus; vgl. Kreytenberg 2001.

330 Seidel 1989, 7: „Unwahrscheinlicher ist hingegen die Annahme einer ursprünglichen Komposition in Form eines Diptychons, das heißt in Form der Gegenüberstellung der *Imago Pietatis* mit dem Bild der Gottesmutter [...]. Denn bei diesem Bildtypus wendet sich Christus in der Regel mit einer leichten Drehung seines Körpers (seltener mit einem Zeigegestus) seiner Mutter zu.“



Abb. 77

Eine kleine Tafel aus der Londoner C. Agnew Collection gehört ebenfalls in diese Reihe neapolitanischer Kunstwerke der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 77).³³¹ Sie ist die Übertragung der *Imago Pietatis* Tinos in die Malerei. Der Schmerzensmann ist bis zur Hüfte bildfüllend aufgenommen und hält seine Arme vor dem Unterleib überkreuzt. Sein Haupt ist zur Seite geneigt und die lockigen Haare fallen auf die Schultern. Besonders in diesen Motiven ist der Einfluss von Tino deutlich auszumachen. In dem kleinen Bild hat Bologna, der es als erster publizierte, den rechten Flügel eines Diptychons erkennen wollen und es in die Zeit um 1340 datiert.³³² Bolognas Hypothese, dass dem Schmerzensmann ursprünglich eine *Madonna Dolorosa* zur Seite gestellt war, wird durch die Gegenüberstellung mit den bisher vorgestellten Bildwerken gestärkt. Anders als bei der außergewöhnlichen Zusammenstellung der Figuren auf dem London-New York-Diptychon würde es sich hierbei dann um die seit dem Ende des 13. Jahrhundert übliche Art der Darstellung mit dem Schmerzensmann auf dem einen und der Gottesmutter auf dem anderen Flügel handeln.³³³ Zudem ist der gesamte Körper des Heilands auf dem Bild der Agnew-Collection mit Blutstropfen bedeckt, so dass die kleine Tafel in die Nähe der Mailänder Leinwandbilder und der neapolitanischen Blutfrömmigkeit rückt.

Wie im London-New York-Diptychon ist in einem weiteren, dem neapolitanischen Kontext entspringenden Werk die Seitenwunde auf bemerkenswerte Weise thematisiert. Die Rede ist von einer Tafel, die den Schmerzensmann, aufgenommen bis zum Schoß, in einem Sarg und flankiert von Maria und Johannes sowie umgeben von den Symbolen der Passion zeigt.³³⁴ Das Bild datiert auf circa 1354, und Bologna wollte darin, basierend auf einer Beschreibung Bernardo De Dominicis, das Altarbild der Neapolitaner Kirche Santa Maria Incoronata sehen.³³⁵ Paola Vitolo hat das unter Verweis auf die geringen Maße des Bildes und die zur *memoria* der Passion anregende Thematik richtigerweise korrigiert und die Tafel als ein für die private Andacht konzipiertes Werk identifiziert.³³⁶

Bei einer Gegenüberstellung des Bildes mit Tinos Triptychon (Abb. 76) und dem Tafeldiptychon (Abb. 41 u. 42) werden die Variationen des Motivs ersichtlich. Während der Bildhauer drei eigenständige, durch die Arkaden ihrem Raum eingeschriebene Figuren auf einem Bildträger schuf und beim Diptychon zwei separate Bildträger die Darstellung

331 London, C. Agnew Collection, Tafel; Bologna 1968, 88 u. 281. Der Maler dieser Tafel weist starke Analogien mit dem Maestro delle Tempere Francescane sowie mit Roberto d'Oderisio und dem Maestro dei Minutolo auf.

332 Bologna 1968, 281.

333 Gordon in Kat. National Gallery London 2011, 377.

334 Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, Inv. Nr. 1937.49, Tafel, 62,2x38 cm; Kat. Fogg Art Museum 1990, 127. Das Bild wird Roberto d'Oderisio zugeschrieben. Abbildung unter: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/230884?position=4> (abgerufen am 10.10.2020).

335 Obwohl er selbst beachtliche Differenzen zwischen Tafel und Beschreibung ausmachte, war Bologna von dieser Annahme überzeugt: Bologna 1969, 296-298. Siehe zur Frage nach dem ursprünglichen Bildschmuck in der Hauptkapelle der Incoronata: Ritzerfeld 2018, 296-302.

336 Vitolo 2008b, 47.

ausmachen, zeigt die Tafel aus Cambridge eine Aufhebung kompositioneller Trennungen. Die Engel sind um eine Vielzahl an Marterinstrumenten und Martyriumsszenen bereichert, was nicht nur auf das einzelne Ereignis der Kreuzigung, sondern auf die gesamte Passion alludiert. Wie die Maria Tinos verweist auch die Gottesmutter auf der Tafel mit beiden Händen auf ihren Sohn, hat sich aber von diesem abgewandt. Aufgehoben ist hingegen die delikate Berührung Marias aus dem Londoner Bild, nun fasst sich der Gefolterte selbst in die offene Wunde. Die Gottesmutter ist in die Szene durch den Ausdruck ihrer Trauer und das Präsentieren ihres Sohnes, nicht mehr aber über den direkten physischen Kontakt mit ihm, involviert.

Der Schmerzensmann ist eine Referenz auf die Feier der Eucharistie über die Herausstellung von Jesu Körper,³³⁷ und das Narrative, das einen breit angelegten volkreichen Kalvarienberg ausmacht, ist zweitrangig. Es ist der verwundete Körper des Heilands, der bildfüllend, zentral und nahe am Bildrand platziert ist. Das heißt, in den Darstellungen geht es vornehmlich um den körperlichen Aspekt christlicher Heilsgeschichte, um den Leib Jesu Christi. Dass dieser in der angiovinischen Frömmigkeit, und im Speziellen in der Frömmigkeit der Königin eine besondere Rolle spielte, ist nachgewiesen.³³⁸ Im Jahre 1331 zum Beispiel erhielt Sancia die Erlaubnis, dauerhaft eine konsekrierte Hostie in ihrer Kapelle aufbewahren zu dürfen, und in ihrem Brief an das Generalkapitel der Franziskaner aus dem selben Jahr schilderte die Königin, wie sie den Körper von Christus in der Kapelle neben ihrem Zimmer über dem Altar vorfand und sich ihm anempfahl: „Cum ego sim peccatrix, et insufficiens, et illitterata, et loqui litteraliter nesciam, nisi ex gratia Dei et consuetudine, et nihil confidam de me, die Jovis XVIII Aprilis intravi capellam parvam, juxta cameram meam in Castro novo de Neapoli, ubi bene per tres candelas ante diem, clausa porta, sola [fui] cum corpore Christi, quod erat super altari, [et] recommendavi me sibi, et postea incepi scribere, sicut Dominus ipse ministravit mihi, sine alicujus consilio humano vel terreno.“³³⁹

3.4 Multivalenzen der Mutterschaft im Mittelalter

Was Brigitte Zierhut-Bösch für die generelle Situation von Frauen im Mittelalter formulierte hat, muss für eine Königin, die mit dem Druck zu leben hatte, einen Thronfolger gebären zu müssen, doppelt schwer gewogen haben: „Ähnlich bedeutsam wie Eheschließung und Familienstand war in der mittelalterlichen Vorstellungswelt die Mutterschaft für den weiblichen Alltag und die Stellung der Frau in der Gesellschaft. Kinder zu gebären und aufzuziehen galt als Hauptaufgabe und Bestimmung der Frauen, waren erklärter Ort weiblicher Zuständigkeit.“³⁴⁰

337 Die eucharistische Verehrung der Anjous manifestierte sich in dem für das Königspaar wohl wichtigsten Kirchenbauprojekt. Ursprünglich trug Santa Chiara den Bezug zu dieser Frömmigkeit nämlich im Namen. In den frühesten Texten, in welchen von dem Konvent die Rede ist, wird die Kirche mit *Corpus Domini, Sancti Corporis Christi* oder *Hostiae Sacre* bezeichnet; Bruzelius 2004, 137. Im Refektorium von Santa Chiara ist die eucharistische Verehrung der Anjous in Form der Wandmalerei mit der Allegorie der Armut (Abb. 48) noch heute sichtbar.

338 Vgl. zu diesem Abschnitt Bruzelius 2004, 145f.

339 Zit. nach Wadding 1931-1964, Bd. 7, 141.

340 Zierhut-Bösch 2008, 28.

Im Folgenden sind die Kunstwerke, die in Verbindung mit Königin Sancia von Mallorca stehen, im Hinblick auf das zeitgenössische Verständnis von Mutterschaft und die darauf ausgerichtete Frömmigkeit zu analysieren. Dabei ist Caroline Walker Bynums Warnung vor einer Überbewertung oder Fehlinterpretation, „die Frömmigkeit spätmittelalterlicher Frauen als somatisch und ekstatisch zu beschreiben“, zu beachten. Vielmehr muss dem „multivalenten Gebrauch mütterlicher Symbolik“ dieser Zeit eine besondere Gewichtung zugesprochen werden.³⁴¹ Zum anderen wird auf die von Mario Gaglione getroffene Differenzierung von Mutterschaft im Falle Sancias aufgebaut:³⁴² Er ging von einer tatsächlichen Mutterschaft aus, die für die Königin entweder unmöglich oder aufgrund ihrer Beachtung des Keuschheitsgelübdes inakzeptabel war, sich deshalb wandelte und in übertragener Form zum Ausdruck kam. In ihrem Engagement für die Minderbrüder und Klarissen sah er eine spirituelle und in ihrer Obhut der Kinder und Enkel Roberts eine affektive Mutterschaft. Dieses differenzierte Verständnis verschiedener Valenzen von Mutterschaft knüpft an Walker Bynums Erkenntnisse zur weiblichen Frömmigkeit des späteren Mittelalters an und dient, auch bei Korrektur der Tatsache einer tatsächlichen Mutterschaft der Königin, der Interpretation der ihr zugeordneten Kunst. Doch gehört unsere Aufmerksamkeit zunächst den Briefen der Königin an die Franziskaner.³⁴³

Neben einem Anschreiben vom 25. Juli 1334 sind drei Briefe auf uns gekommen. Den ersten schrieb Sancia am 10. Juni 1316 an den Generalminister des Kapitels, Michele da Cesena. Darin erinnerte sie an ihr Engagement für die Franziskaner und bat um Bestätigung gewisser Privilegien. Im zweiten Brief, am 15. März 1329 und somit nach der Verhaftung Micheles durch den Papst sowie seiner Absetzung als Generalminister des Bologneser Kapitels verfasst, drängte die Königin in Anbetracht der Ereignisse eindringlich darauf der franziskanischen Armutsregel treu zu bleiben. In ihrer Schlussformulierung erhob sie sogar Anspruch auf göttliche Inspiration ihrer Worte: „Scripta Neapoli manu propria, et dictata per nos sine alicujus alterius ministerio, nisi solo divino propter merita vestra, [...]“³⁴⁴ Musto sah in diesem Wortlaut eine bewusste Allusion auf Franziskus' eigene Inspiration bei der Abfassung der Ordensregel und den mystischen Aspekt von Sancias Frömmigkeit ausgedrückt.³⁴⁵ Den dritten Brief adressierte die Königin am 18. April 1331 an Gerald Odonis, den neuen Generalminister, und an das in Perpignan zusammentreffende Kapitel. In diesem befürwortete sie den Appell von Michele da Cesena, die Politik Johannes' XXII. nicht anzuerkennen. Die Befolgung der wahren franziskanischen Weissagungen würden mit der von Christus versprochenen Unterstützung belohnt werden. Ihr selbst sei die direkte göttliche Inspiration beim Gebet in der Nacht zuteilgeworden, als sie den Körper Christi über dem Altar vorgefunden habe.³⁴⁶

341 Walker Bynum verdanken wir grundlegende Erkenntnisse zu den „Formen weiblicher Frömmigkeit im späteren Mittelalter“. Hier Bezug nehmend auf ihren Beitrag in *Krone und Schleier – Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*: Walker Bynum 2005. Zitate ebd., 119.

342 Siehe dazu Gaglione 2004, 32f, Gaglione 2008, 937 u. 950f sowie Gaglione 2009, 109-112.

343 Für die folgende Auslegung der Briefe Bezug nehmend auf Musto 1985, 202-214.

344 Zit. nach Wadding 1931-1964, Bd. 7, 115.

345 Musto 1985, 203.

346 Siehe das oben angeführte Zitat nach Wadding 1931-1964, Bd. 7, 141.

Für die vorliegende Studie sind die Schreiben vor allem aufgrund der Thematik der Mutterschaft interessant. So nutzte Sancia das Bild der Mutter mehrfach, um ihre Beziehung zu den Franziskanern in Worte zu fassen: „Et illud verbum possum in persona mea dicere vobis et toti Ordini sicut mater et vera mater propter tria.“³⁴⁷ Zunächst einmal sei sie, wie jede Mutter eins mit dem eigenen Sohn sei, eine Seele mit jedem einzelnen Minderbruder: „[...] primum, quia mater est una caro cum filio, et ego sum una anima cum quolibet fratre Minore [...].“³⁴⁸ Diese Aussage stellte sie an den Beginn des ersten Briefes, während sie den zweiten mit einem Vergleich der mütterlichen Liebe und ihrer Liebe zu den Minderbrüdern einleitete: „Secundo mater diligit filios, et sic ego diligo filios meos fratres Minores [...].“³⁴⁹ Den dritten Brief eröffnete sie mit dem Hinweis darauf, dass es ihr, ebenso wie einer Mutter zufalle, ihren Minderbrüdern, Ratschläge und Beistand zu geben: „Tertio mater dat consilium filiis et iuvat; sic ego dedi consilium et adiutorium filiis meis fratribus Minoribus [...].“³⁵⁰ Zum Abschluss des Anschreibens betonte die Königin ihre tiefe Verbundenheit mit dem Orden, indem sie ihren Anspruch formulierte, dass sie, zwar nicht aus sich heraus, aber dank Gott, in vielfältiger Weise sagen könne, die wahre Mutter des Franziskanerordens zu sein: „Licet ego non sim digna ex me, tamen per gratiam Dei ego multipliciter possum dici vera mater Ordinis beati Francisci, non solum verbo vel scripto, sed operibus, quae feci continue et intendo facere cum adiutorio suo toto tempore vitae meae.“³⁵¹ Ihre Bindung zu den Franziskanern sei nicht nur wie die Liebe einer Mutter zu ihrem Sohn, sondern ein Band der spirituellen Liebe, die größer ist als die physische Liebe: „Et ego sicut mater possum dicere vobis et toti Ordini: Non dico vos servos, sed filios intimos, quasi essetis geniti ex proprio corpore, et tanto magis, quanto est maior amor spiritualis quam amor carnalis.“³⁵²

Da die Monarchin mindestens einen Sohn geboren und verloren hat, erhalten die Worte eine besondere Bedeutung. Sancias, wie Gaglione es nannte, „spirituelle Mutterschaft“, die sie den Minderbrüdern gegenüber empfand, entsprang demnach keinesfalls einer erfundenen Pathetik, sondern war ein reflexiver Umgang mit elementaren Gefühlen wie Liebe, Zuneigung, Verlust und Trauer. Sancias Selbstverständnis, sich als Mutter einer klösterlichen Gemeinschaft zu begreifen, entsprach dem Geist spätmittelalterlicher Frauenmystik,³⁵³ und Schriften aus diesem Kontext spielten eine bedeutende Rolle für die

347 *Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum*, 3, 1897, 509.

348 Ebd.

349 Ebd., 510.

350 Ebd., 512.

351 Ebd., 514.

352 Ebd.

353 In diesem Kontext spricht ihr heute nicht mehr erhaltenes Grabmal, einst im Chorraum von Santa Maria della Croce, Bände. Dessen Aussehen ist dank einer Zeichnung aus dem Nachlass von Seroux d'Agincourt teilweise überliefert. Sie zeigt zwei Relieffronten mit Sancia als Klarissin zwischen ihren Mitschwestern beim Mahl (Abb. 78): Rom, Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9840, f. 59r, 1781; Michalsky 2000, Abb. 65. Ein Bericht von der Translation der Gebeine Sancias, den Königin Johanna I. von Anjou im Jahre 1352 an Papst Clemens VI. schickte, lässt annehmen, dass diese für das Programm des Sarkophags verantwortlich zeichnete. Sancia war bereits am 28. Juli 1345 verstorben. Zum Grabmal: Hoch 1996 (1997), 126f; Aceto 2000; Michalsky 2000, 342-345; Bock 2001, 251-269.



Abb. 78

spirituelle Mutterschaft.³⁵⁴ Der von Walker Bynum konstatierte „multivalente Gebrauch mütterlicher Symbolik“ findet somit eine erste Entsprechung hinsichtlich der Monarchin.



Abb. 79

Allerdings verstand sich Sancia nicht nur als spirituelle Mutter der Franziskaner sowie anderer von ihr protegierten Gemeinschaften, sondern ebenso als Ersatzmutter beziehungsweise Mentorin der verwaisten Enkelkinder ihres Gatten. Künstlerisch ist das auf fol. 4r in der Anjou-Bibel (ca. 1340-1343) auf den Punkt gebracht (Abb. 79):³⁵⁵ Die Königin, durch eine Inschrift in der Leiste über ihr identifiziert, sitzt auf einer Bank im unteren von drei Bildregistern, während die beiden älteren angiovinischen Herrschergenerationen die zwei oberen Register eingenommen haben.³⁵⁶ Jeweils zu beiden Seiten der Paare knien oder stehen deren Nachfolger, womit die Darstellung die Aspekte Monarchie und Generationsfolge in einem Bild vereint. Sancia hat sich von Robert, neben ihr auf der Bank, ab- und den beiden links vor ihr knienden Enkelinnen ihres Mannes, Johanna und Maria, den Töchtern Karls von Kalabrien,³⁵⁷ zugewandt. Diese werden ihr von deren Mutter, Maria von Valois, anempfohlen. Sancia hält in der linken Hand ein Buch und die rechte Hand im Segensgestus über den Kopf von Johanna. In der Geste ist die von ihr übernommene Fürsorgepflicht gegenüber den Kindern verbildlicht.³⁵⁸

Ihre Darstellung als einzige der angiovinischen Königinnen mit einem Attribut spricht dafür, diesem Detail eine Bedeutung zuzugestehen: Mit dem Buch in der Hand bringt Sancia zum Ausdruck, dass ihre Frömmigkeit auch auf der Schrift beruht, sie eine fundiert religiöse und gebildete Frau ist. Deshalb kann sie sowohl intellektuell als auch spirituell im besten Sinne als Mentorin der beiden Mädchen fungieren. Zudem hat Hoch darauf aufmerksam gemacht, dass der Knabe Robert, also der gemeinsame Sohn des Königspaares, im Relief am Grab seines Vaters ebenfalls ein geschlossenes Buch in der Hand hält (s. die Zeichnung Garniers, Abb. 67): „The same iconographic reference to knowledge there underscores Sancia’s maternal activity as educator on behalf of the surviving heirs, her two step granddaughters; a mission subsequently recast to encompass women in general.“³⁵⁹ Mutterschaft war für die Königin immer auch eng mit intellektuell verankerter Frömmigkeit verbunden.

354 Zierhut-Bösch 2008, 30f.

355 Löwen, Maurits Sabbe Library, Faculty of Theology, Inv. Nr. Ms. lat. 1, Pergament; Kat. Anjou Bible 2010. Maler der Bibel war der Neapolitaner Cristoforo Orimina.

356 Begründer der angiovinischen Herrschaft in Süditalien war Karl I. von Anjou (1226-1285), Bruder von Ludwig IX. Karl war in erster Ehe mit Beatrice von Provence, in zweiter Ehe mit Margarethe von Tonnere verheiratet. In der Miniatur ist er mit Beatrice dargestellt, mit welcher er Sohn Karl II. von Anjou hatte. Dieser ist auf dem Blatt mit seiner Frau Maria von Ungarn gezeigt. Einer ihrer Söhne war Robert. Dessen ältere Brüder, Karl Martell und Ludwig, der später als Ludwig von Toulouse heiliggesprochen wurde, sind in der Handschrift neben Robert dargestellt.

357 Karl von Kalabrien war in zweiter Ehe mit Maria von Valois verheiratet. Aus dieser Verbindung stammen u. a. Johanna, die spätere Königin von Neapel, und Maria, Gräfin von Alba und Frau von Karl von Durazzo.

358 Hoch hat diese Darstellung Sancias als „the closest instance of maternal affection“ bezeichnet: Hoch 2014, 173.

359 Ebd., 182.

Es ist allerdings anzunehmen, dass es nicht die Königin persönlich war, die danach verlangt hatte, ihr Selbstverständnis als mütterliche Begleiterin der Enkeltöchter ihres Mannes bildlich verewigen zu lassen. Die Anjou-Bibel datiert in die Jahre zwischen 1340-1343³⁶⁰ und damit in eine spätere Zeit als jene, in der die Mädchen durch den Tod der Maria von Valois (1332) zu Vollwaisen wurden und Sancia zum Mutterersatz für die beiden. Das Bild ist also vielmehr als historisches Dokument der Rolle der Monarchin zu verstehen.

Der Segensgestus, den Sancia in der Miniatur ausführt, begegnet uns auch in einem Relief Tinos di Camaino oder seiner Nachfolge.³⁶¹ Nun ist es jedoch die Königin, welche gesegnet wird und zwar von niemand geringerer als der Gottesmutter selbst. Die thronende Maria, gerahmt von Engeln, hat sich dem auf ihrem linken Oberschenkel stehenden Jesusknaben zugewandt und ihren rechten Arm zur vor ihr knienden Monarchin ausgestreckt, um sie, die Hand auf ihren Kopf legend, unter ihren Schutz zu stellen. Sancia wird der Muttergottes von der heiligen Klara anempfohlen, die dem heiligen Franziskus gegenübersteht. Sie trägt einen Nonnenhabit und ihre Krone als Armreif um den rechten Unterarm. Die Arme hat sie in Demut vor der Brust übereinandergelegt. Sancia die Nonne, nicht mehr die Königin, ist über den Segensgestus in Beziehung zu Maria und Jesus, zu Mutter und Sohn, gesetzt – Beleg der für die neapolitanischen Bildwerke konstatierten Sensibilität für das Thema Mutterschaft. In der Anjou-Bibel ist die Monarchin Begleiterin und affektive Mutter für die Enkelinnen ihres Mannes und im Relief ist die Muttergottes die Beschützerin Sancias sowie deren Fürsprecherin beim Gottessohn. Die Idee der Mutterschaft ist in den Kunstwerken aus dem angiovinischen Kontext auf wechselnde Protagonisten in unterschiedlichen Rollen übertragen.

Hoch zufolge lassen die Heiligen Klara und Franziskus auf eine franziskanische Herkunft des Reliefs schließen.³⁶² Sowohl die Maße als auch das Sujet sprechen für eine Verwendung bei privater Andacht, weshalb die kontemplative Atmosphäre eines Klosters als ursprüngliche Lokalisation sinnvoll erscheint. Die Tatsache, dass die Königin nach Roberts Tod ein monastisches Leben wählte und sie in dem Bildwerk mit abgenommener Krone und als Nonne gezeigt ist, hat Hoch zu einer Datierung in die 1340er Jahre gebracht. Aceto hingegen berief sich bei seiner Datierung um 1332/1333 auf die von ihm ausgemachte stilistische Nähe zu Tinos Arbeiten in Cava de' Tirreni.³⁶³ Dem widerspricht allerdings, dass Sancia in Darstellungen aus der Regierungszeit Roberts immer mit ihrem Mann abgebildet ist. Erst als Witwe war es ihr möglich, sich alleine und als Nonne abbilden zu lassen, so dass die von Hoch vorgeschlagene Datierung überzeugt.

Es bleibt festzuhalten: Die mit Sancia von Mallorca in Verbindung stehende Kunst thematisiert die Mutterschaft auf vielfältige Weise. Während in den Kreuzigungsdarstellungen besonders auf die Teilnahme der Mutter am Leiden des Sohnes abgehoben wird, ist es die Aufgabe der Schmerzensmann-Bilder an die Passion und das Opfer Jesu zu erinnern. In der Trauer um das eigene Kind konnte sich die Königin wiederfinden. Mit den Aspekten Verlust

360 Fleck in Kat. Anjou Bible 2010, 44.

361 Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1960.5.1, Alabaster, 51,4x37,8x8,5 cm; Aceto 2011, 187 u. 204. Abbildung unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46009.html> (abgerufen am 10.10.2020).

362 Im Folgenden Bezug nehmend auf Hoch 1996 (1997), 125f.

363 Aceto 2011, 204.

und Schmerzen ging zudem eine Fokussierung auf das Bildelement Blut einher. Zeitgleich entstanden Darstellungen, in denen andere Valenzen der Mutterschaft zum Ausdruck gebracht wurden: Sancias mütterliche Fürsorge für die Klarissen und Minderbrüder sowie für die Kinder ihres Mannes sind ebenso bildlich umgesetzt wie der Schutz der Muttergottes, dem sich auch die Monarchin unterstellte.

Der religiöse Hintergrund der Zeit entsprach diesen künstlerisch formulierten Gedanken, da es die Symbolik der Mutterschaft war, die besonders in der weiblichen Frömmigkeit unter unterschiedlichen Vorzeichen in Erscheinung trat. So verstanden sich Nonnen häufig als Gebärerinnen und Hüterinnen sowie als trostspendende Mütter des Jesuskindes. Seit dem hohen Mittelalter wurde die Mutterschaft ebenso von Seiten der Theologen protegiert, indem jene in ihren Schriften, die Mütter zum Stillen und zu „höchste[m] Eifer“ bei der Kinderbetreuung ermahnten.³⁶⁴ Das Bild der Mutter übertrugen die geistlichen Männer sogar auf sich selbst, so zum Beispiel Bernhard von Clairvaux, der in dieser Vorstellung den eigenen Status als Vorsteher einer klösterlichen Gemeinschaft verbildlicht sah.

Dass „Mutterschaft [aber auch] sowohl Blutopfer und Sühne für alle Sünder“ sein konnte,³⁶⁵ zeigt sich in den neapolitanischen Bildern durch die sensible Achtsamkeit für die Inbezugsetzung zwischen Maria und ihrem Sohn über das Leiden sowie den Aspekt des Blutes. Die Muttergottes ist entweder durch das von ihr selbst, das von Jesus vergossene Blut oder über eine haptische Verbindung, sprich die Berührung des geschunden Leibes Jesu, in die Passion involviert. Sie leidet mit, stützt ihren Sohn und präsentiert sein Opfer. Sie ist nicht nur stille Teilnehmerin und Zeugin christlichen Heilsgeschehens, sondern auch Akteurin. Darin spiegeln sich die zeitgenössischen Tendenzen einer mitunter stark körperlich gelebten Religiosität wieder. Zugleich ist diese mit einem für das Umfeld der Königin ausgemachten spezifischen Aspekt religiöser Praxis, der Blutfrömmigkeit, gepaart. Und somit schließt sich der Bogen zum Beginn des Kapitels und der Tatsache, dass Blut bis heute eine wichtige Rolle in der neapolitanischen Frömmigkeit einnimmt: Die erste Dokumentation einer Verflüssigung des Blutes von Januarius datiert in den August 1389, das heißt gut 50 Jahre später als die Bilder aus dem angiovinischen Kontext, in welchen explizit auf den Aspekt Blut abgehoben ist.³⁶⁶ Eine Frömmigkeit wie jene von Sancia, körperlich ausgelebt und konzentriert auf das Motiv Blut, kann offenbar als idealer Humus für die nur wenig später einsetzende neapolitanische Blutfrömmigkeit verstanden werden. Ebendort, wo die Gläubigen für diese Themen bereits sensibilisiert waren, konnte sich eine Frömmigkeit, die mit der Verehrung des Januarius ebenfalls das Blut in den Mittelpunkt stellte, entwickeln.

364 Zierhut-Bösch 2008, 28f.

365 Walker Bynum 2005, 119.

366 Paliotti 2001, 82.

4 visio beatifica Dei: die Position Roberts von Anjou in Text und Bild

Zur Entstehungszeit der Pariser Kreuzigungstafel (Abb. 1) avancierten Neapel und der Hof Roberts von Anjou zu Hauptaustragungsorten der Debatte um die glückselige Gottesschau, die sogenannte *visio beatifica Dei*. Diese Tatsache ist deshalb relevant für unsere Tafel, weil in dem Bild menschliche Prozesse wie *Sehen* und *Verstehen* sowie das Erlangen von *Erkenntnis*, und zwar sowohl von jener, zu welcher man aus sich heraus gelangt als auch von jener, für deren Vollständigkeit es der göttlichen Einwirkung bedarf, auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert werden; das heißt Aspekte, über die in dem religionspolitischen Disput, der zu Beginn der 1330er Jahre seinen Höhepunkt erreichte, heftig diskutiert wurde. Dabei setzten sich die Beteiligten aus dem höfischen Umfeld Neapels nicht nur mündlich und schriftlich mit dem Wahrnehmen und Verstehen von christlicher Heilsgeschichte und der Essenz Gottes auseinander, die Themen wurden ebenso in Bildprogrammen verhandelt. Bevor allerdings die königliche Position in der Debatte ausführlich und in ihren verschiedenen Ausdrucksformen erörtert wird, ist eine Einführung in das Thema der glückseligen Gottesschau und die Kontroverse um sie vonnöten:³⁶⁷

„Est igitur *ultimus* finis totius hominis, et omnium operationum et desideriorum eius, *cognoscere primum verum, quod est Deus.*“³⁶⁸

Mehrfach thematisiert Thomas von Aquin, wie hier im dritten Buch der *Summa contra gentiles* (ca. 1261-1264), die Wahrheitssuche und Erkenntnisfähigkeit jedes einzelnen Menschen in Verbindung mit dem Ende des irdischen Lebens und in Bezug auf Gott. Die Erlangung der Wahrheit, des „ersten Wahren“ wie der Aquinate es nennt, ist in der intellektuellen Erkenntnis der göttlichen Wesenheit, der *essentia*, das heißt in der direkten Anschauung Gottes, der *visio beatifica Dei facies ad faciem*, möglich. Folglich markiert die Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht für die Gerechten den Eintritt in einen beseligenden Zustand, da sie die Möglichkeit bietet, das Göttliche mittels des Intellekts zu erfassen. Das allein ist das Ziel, das jeder Gläubige anstrebt und worauf er all sein Tun ausrichtet, denn das Erkennen des wahrhaft Göttlichen ist das, was letztlich allein zählt.

Die mittelalterliche Theologie zur Wesensbeschreibung der *visio beatifica*, hier in den Worten von Thomas von Aquin ausgedrückt, lässt sich im Spiegel der modernen Theologie zum Beispiel mit Karl Rahner zusammenfassen: „Mit Anschauung Gottes ist gewöhnlich im theologischen Sprachgebrauch das Ganze des vollendeten Heiles [...] in der vollen und endgültigen Erfahrung der unmittelbaren Selbstmitteilung Gottes selbst durch den in freier Gnade zu einem

367 Ausführlich zur *visio beatifica Dei*, zu ihrer Geschichte, ihrem Wesen und der langanhaltenden Kontroverse um sie: Trottmann 1995.

368 *Summa contra gentiles* III, 102. Es handelt sich um eine Stelle aus dem 25. Kapitel im dritten Buch. Dieses Kapitel ist betitelt mit *Intelligere Deum est finis*. In ihm geht es ausschließlich um das Erkennen von Gott als letztem Ziel, so dass auch eine andere Stelle als Zitat sinnfällig gewesen wäre. Übersetzung des Zitats siehe ebd., 103: „Das letzte Ziel des ganzen Menschen und aller seiner Tätigkeiten und Wünsche besteht also darin, das erste Wahre zu erkennen: Gott.“

absoluten und zur vollen Verwirklichung gelangten Willen Gottes zu dieser Selbstmitteilung an den konkreten Menschen gemeint. [...] Als endgültige, unaufhebbare Vollendung der Tat Gottes am Menschen und der menschlichen Freiheit (die frei das Endgültige will) ist die Anschauung Gottes ‚das ewige Leben‘. [...] [Es ist] natürlich richtig, dass sich aus dem Wesen der Sache heraus die Anschauung Gottes am besten von ihrer intellektuellen Seite her beschreiben lässt. Daher wird sie als Erkennen Gottes, wie er ist, von Angesicht zu Angesicht, ohne Spiegel und Gleichnis, als Schauen im Gegensatz zum Hoffen, schon in der Schrift beschrieben [...].³⁶⁹

Allerdings war es nicht die Definition des Wesens der glückseligen Gottesschau, die die oben erwähnte religionspolitische Debatte auslöste und ihren primären Kern bildete, sondern die von Papst Johannes XXII. vertretene Auffassung ihres Zeitpunkts.³⁷⁰ So hatte der Pariser Bischof Wilhelm von Auvergne das Wesen der *visio beatifica* zwar bereits 1241 definiert,³⁷¹ doch sprach sich Johannes XXII. knapp 100 Jahre später in seiner an Allerheiligen 1331 gehaltenen Predigt dafür aus, dass die Gottesschau auch für die Heiligen erst *nach* dem Tag des Jüngsten Gerichts erfolge. Damit widersprach er dem scholastischen Verständnis einer unmittelbar nach dem Tod stattfindenden *visio beatifica Dei*. Zudem wiederholte er in einer Folge von Predigten vor einem Publikum aus Theologen und kirchlichen Würdenträgern,³⁷² dass sich die Seelen der Heiligen in der Zeit vor dem Jüngsten Gericht unter dem Altar der Apokalypse, welcher der menschlichen Natur Christi entspreche, befinden.³⁷³ Demzufolge sei die Betrachtung der göttlichen Natur, der *essentia*, auch für die Gerechten und Erwählten erst *nach* dem Jüngsten Gericht, wenn die Seelen mit ihren Körpern vereint und erhoben werden, möglich. Damit hatte das kirchliche Oberhaupt nichts Geringeres und weniger Brisantes getan, als die *visio beatifica Dei* ans Ende der Zeit zu verschieben und konstatiert, dass die Frömmigkeit im irdischen Leben nicht unmittelbar nach dem Tod belohnt werde – Auslöser für die an den Grundfesten der christlichen Heilsvorstellung rüttelnde Kontroverse.

4.1 König Roberts schriftliche Einmischung in die Kontroverse um die *visio beatifica Dei*

Die Aussage, auch die Heiligen befänden sich erst nach der Wiedervereinigung von Seele und Körper im Anblick der göttlichen Erscheinung, wie sie von Papst Johannes XXII.

369 Siehe 1 Jo 3,2; 1 Kor 13,12; vgl. Mt 5,8; 18,10; 2 Kor 5,7; Art. „Anschauung Gottes“ in HThT, Bd. 1 (1972) 116-119.

370 Für den historischen Abriss der Debatte: Maier 1969; Maier 1971; Creutzburg 2008, 55f u. 66-70.

371 „[...] die *essentia* Gottes selbst sollte erblickt werden, wobei sich durch die Schau von Angesicht zu Angesicht die intellektuelle Erkenntnis der göttlichen Wesenheit eröffnen sollte.“; ebd., 66.

372 Die Predigten datieren auf 1. November 1331, 15. Dezember 1331, 5. Januar 1332, 2. Februar 1332, 25. März 1332 und 5. Mai 1334. Publiziert bei Dykmans 1973, 85-99, 100-139, 144-148, 149-152, 153-159, 160f.

373 Off 6,9-11: „Und als es [das Lamm] das fünfte Siegel auftat, sah ich unten am Altar die Seelen derer, die umgebracht worden waren um des Wortes Gottes und um ihres Zeugnisses willen. Und sie schrien mit lauter Stimme: Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, wie lange richtest du nicht und rächst nicht unser Blut an denen, die auf der Erde wohnen? Und ihnen wurde gegeben einem jeden ein weißes Gewand, und ihnen wurde gesagt, dass sie ruhe müssten noch eine kleine Zeit, bis vollzählig dazukämen ihre Mitknechte und Brüder, die auch noch getötet werden sollten wie sie.“ Zu Bernhards Gleichsetzung des apokalyptischen Altars mit der menschlichen Natur Gottes: Winkler, Bd. 8 (1997) 354-360.

vertreten wurde, war für die Angehörigen des französischen Hofes in Neapel inakzeptabel. Sie beriefen sich auf die Sakralität und Interzessionsmöglichkeit ihrer Familienheiligen, die infolge einer solchen Exegese obsolet gewesen wäre, da der Interzession die unmittelbare Gottesschau zwingend zugrunde lag. Während die Predigten von Johannes XXII. auch in Frankreich am Hof von Philipp VI. für Aufruhr sorgten und Konsequenzen nach sich zogen,³⁷⁴ da man sich dort ebenfalls auf die eigene Geblütsheiligkeit stützte,³⁷⁵ wog das Thema im angiovinischen Kontext zudem aus einem weiteren Grund besonders schwer: Auch wenn das Geschlecht der Anjous mit Robert bereits den dritten Repräsentanten aus ihrer Familie aufweisen konnte, so waren die Franzosen in Süditalien noch immer eine relativ junge Dynastie und eine fremdländische Herrschaft auf der Apenninen-Halbinsel. Das heißt, außer der Erfüllung der religiösen Komponente oblag es den Familienheiligen mittels ihrer Verbindung zu Gott, auch das politische Ansehen des Königshauses zu festigen.³⁷⁶

Dabei ist zu bedenken, dass sich neben die aus dem französischen Königshaus stammenden heiligen Ludwig IX. (1215-1270) und Ludwig von Toulouse (1274-1297) mit dem Eintritt Marias von Ungarn in die angiovinische Familie³⁷⁷ auch Heilige aus dem Königshaus von Ungarn in die Reihe der Anzubetenden eingefügt hatten: die Heiligen Stephan (um 969/75-1038), Emmerich (wohl 1007-1031), Ladislaus (wohl 1040-1095) und Elisabeth von Thüringen (1207-1231). Es handelte sich also um eine beachtliche Anzahl an Familienheiligen, deren Sakralität auf die eigene Persönlichkeit und weltliche Herrschaft zu übertragen war. In der mittelalterlichen Gebetspraxis wandten sich die Gläubigen nicht direkt an Gott, sondern baten die Heiligen um Fürsprache und erhofften sich deren vermittelnde Instanz. Damit festigten sich die Verbindungen der Menschen mit den königlichen Herrscherfamilien und ihren Vertretern. Um die Fürsprache überhaupt möglich zu machen, war jedoch die Nähe zu Gott für die Heiligen und auserwählten Seelen unausweichlich vonnöten, weshalb die unmittelbar nach dem Tod stattfindende Anschauung Gottes *facies ad faciem* von den Königshäusern vehement verteidigt werden musste.

Demzufolge zögerte Robert von Anjou auch nicht, sich persönlich in die religionspolitische Debatte einzumischen. Er bemühte sich geradezu darum, Position beziehen zu können. Im Gegensatz zu anderen war er nämlich nicht zu einer Stellungnahme aufgefordert worden,³⁷⁸ sondern erbat selbst die päpstliche Erlaubnis, seine Meinung hinsichtlich der von Johannes XXII. aufgestellten brisanten These vorbringen zu dürfen. In einem Brief vom 3. September 1332 ließ ihm der Papst diese zukommen und sandte zugleich die *autoritates* mit, auf die er seine These aufgebaut hatte. Zuvor muss er ihm schon seine beiden

374 Philipp VI. versammelte am 19. Dezember 1333 Theologen im Schloss Vincennes, um zur Debatte Stellung zu nehmen. Dort erwirkte er eine später auch schriftlich fixierte Verurteilung der päpstlichen Meinung, die Anfang 1334 an den Papst versandt wurde; Maier 1971, 162f.

375 Die Anjous verstanden sich aufgrund ihrer Abstammung vom heiligen Ludwig, dem Bruder Karls I., als *beata stirps*, ‚heiliges Haus‘, ein „spezifisches, vererbbares Heil“ legitimiere ihre Herrschaft. Siehe zum angiovinischen Selbstverständnis Michalsky 2000, 61-84 sowie die Einleitung in Band 72 der *Italian studies*, der den Anjous in Neapel und darüberhinaus gewidmet ist: Gilbert/Keen/Williams 2017.

376 Siehe dazu Creutzburg 2008, 69.

377 Im Jahre 1270 heiratete Karl II. von Anjou die Tochter Stefans V.

378 Die von Maier erwähnten Personen, die vor den im Januar und Februar 1332 gehaltenen Predigten des Papstes, sprich

November- und Dezember-Predigten aus dem Jahr 1331 geschickt haben.³⁷⁹ Der König erhielt also eine Sendung, erkannte die Brisanz sowie Tragweite der päpstlichen Äußerungen und bat um Genehmigung zur Darlegung seiner Position, die im September 1332 erteilt wurde.³⁸⁰ Wie dringlich und wichtig die Angelegenheit für Robert war, zeigt, neben seinem Engagement für die Erlaubnis zur Äußerung seiner Meinung, auch die Tatsache, dass er den ersten Teil seiner schriftlichen Stellungnahme bereits im Oktober 1332 fertigstellte und diese unter dem Titel *De visione Dei* nur wenig später am Hof in Avignon eintraf. Dass er zu diesem Zeitpunkt nur drei Kapitel sende, erklärte der König am Ende des dritten Kapitels mit der unmittelbar anstehenden Abreise der Gesandten, die es ihm nicht erlaube ein fertiges Traktat zu schicken.

Für den zweiten, unvollendeten Teil des Traktats ist keine eindeutige Datierung möglich. Anneliese Maier ist davon überzeugt, dass Robert diesen gar nicht erst beendete, weil er erfahren hatte, dass der Papst, wie er in einem späteren Brief an Benedikt XII. mitteilte, nichts mehr zu dem Thema hören wollte.³⁸¹ Zur Krönungsfeier des neuen Papstes habe der König den zweiten Teil aber, wenn auch unvollendet, an Benedikt XII. geschickt, nachdem er mitbekommen hatte, dass dieser eine endgültige Lehrmeinung zur *visio beatifica Dei* vorbereite. Bei Marc Dykmans findet sich eine abweichende Rekonstruktion der Chronologie: Mit großer Wahrscheinlichkeit habe der angiovinische König die ersten drei Kapitel bereits Anfang 1332 konzipiert. Da er aber auf die Erlaubnis zur Einmischung wartete, konnten die Kapitel erst im November an der päpstlichen Kurie eintreffen.

Vermutlich folgten die beiden letzten Kapitel im Januar 1333. Gegen diese Rekonstruktion sprach sich Maier entschieden aus. Ihr zufolge belegen inhaltliche Gründe Roberts späteren Abbruch des Traktats. Sie berief sich auf die Tatsache, dass sich der König in dem letzten Teil auf dieselben *auctoritates* bezog, die auch Kardinal Jacob Fournier, der spätere Benedikt XII., in einem Gutachten verhandelt hatte. Einige königliche Zitate seien identisch mit der dritten Gruppe der *auctoritates* von Fournier und sehr wahrscheinlich eben jene Autoritäten, welche der Papst bei einem vom 28. Dezember 1333 bis zum 3. Januar 1334 dauernden Konsistorium hatte verlesen lassen. Demzufolge könne der Angiovine den letzten Teil erst ab Januar 1334 verfasst haben, und eine Abfassung zu Beginn des Jahres 1333, wie von Dykmans favorisiert, sei ausgeschlossen. Auch wenn Maiers Argumentation nicht in allen Punkten schlüssig ist, erscheint die von ihr angeführte These zur Datierung der beiden Traktatteile, gerade in Anbetracht auf die Referenzen zu Fournier, plausibel.

sofort nach den zwei ersten Predigten, von Johannes XXII. schriftlich dazu aufgefordert wurden, sich zu äußern, sind Durandus de S. Porciano, Bischof von Meaux, Kardinal Jacob Fournier, später Benedikt XII. sowie wohl auch der Dominikaner Johannes Regina von Neapel. Maier verwies zudem auf den von Dykmans editierten Traktat des Patriarchen von Alexandrien, Johannes Aragonia, der sich ebenfalls nur auf die ersten beiden Predigten bezieht. Auch dieser könnte eine direkte Antwort gewesen sein. Alle Vier sprachen sich für die unmittelbare *visio beatifica Dei* aus; Maier 1971, 148.

379 Maier 1971, 148f.

380 Vgl. zu diesem Abschnitt Dykmans 1970. Zur Datierung der beiden Traktatteile ebd., 11, 19-26, zur Geschichte des Manuskripts 47-49.

381 Alle Thesen Maiers in diesem Abschnitt finden sich in Maier 1970, 148-151.

Heute befindet sich Roberts Traktat, der in einer Ausführung überliefert ist, in einer zweibändigen Ausgabe in der Biblioteca Angelica in Rom.³⁸² Er ist in fünf Kapitel gegliedert und beginnt mit einem Geleitwort an Johannes XXII. In den ersten drei Kapiteln erläutert Robert seine eigene Ansicht, wonach, der traditionellen Exegese gemäß, die Seelen der Heiligen und Auserwählten die Gottesschau von Angesicht zu Angesicht unmittelbar nach dem Tod erleben.³⁸³ Hierfür zieht er die Schriften des Aquinaten, Bibeltexte, Schriften der Kirchenväter und anderer Kleriker sowie die Bulle zur Kanonisation seines Bruders Ludwig heran.³⁸⁴ Insgesamt bezieht er sich auf mehr als 100 Texte und geht nicht explizit auf Johannes' Ansichten ein, was er hingegen im letzten, dem fünften Kapitel, tut. Dort, sowie im vierten Kapitel interpretiert der König dieselben *auctoritates*, die der Papst genutzt hatte, um die päpstliche Meinung zum Zeitpunkt der *visio beatifica Dei* zu widerlegen.

Im ersten Kapitel, das Dykmans als „une réaction spontanée“ bezeichnet hat, macht Robert seine Überzeugung unmittelbar zu Beginn deutlich: Die Heiligen haben Gott auf Erden gesehen, was die christliche Erfahrung lehrt. Somit stellt sich die Frage, wie es möglich ist, den glückseligen Seelen dieses Privileg in einem anderen Leben entziehen zu wollen. Das Evangelium beschreibt die Engel als Gott sehende Wesen: „Angeli eorum semper vident faciem patris.“³⁸⁵ Deshalb fragt er sich, wieso die Passion Christi nicht auch zur selben Gnade ohne Verzögerung verhelfen könne. Wenn dem nicht so wäre, entspräche das nicht der Freiheit Gottes.³⁸⁶

Im Folgenden führt der König an, dass es verwunderlich und unbarmherzig ist, einem Gläubigen sagen zu müssen, dass er nach den Leiden im Leben auch den Tag des Jüngsten Gerichts in Hoffnung erwarten müsse. Es sei schließlich Augustinus gewesen, der gesagt habe, dass das Herz unruhig bleibe, solange es Gott nicht begegnet ist, sprich bis es in den Genuss der Gottesschau kommt. Robert stellt sich die rhetorische Frage, ob das Verlangen der Seele nach der Vereinigung mit dem Körper tatsächlich mit dem Verlangen der Seele nach der *visio* zu vergleichen sei. Während die Heilige Schrift sagt, dass die Verstorbenen sich von ihrer Arbeit, ihrem Leiden ausruhen, impliziere die Vorstellung vom sehnenenden Verlangen nach der Gottesschau ein Paradox, da dies nicht mit der ewigen Glückseligkeit vereinbar ist. Stattdessen, erläutert der Angiovine, ist die Glückseligkeit der Seele nicht vom Körper abhängig, sondern werde durch die Natur der Seele selbst geliefert. Sie, die Natur der Seele, hängt vom Grad der „caritatis e meriti“³⁸⁷ ab und verliert somit im postmortalen Zustand „ohne Körper“ keinesfalls an Wert.

382 Nr. 150 und 151, fol. 256r – 287v. Der Traktat wurde von Dykmans zusammen mit weiteren Schriften des Königs vollständig herausgegeben: Dykmans 1970, 1-104. Im Folgenden Bezug nehmend auf Dykmans' Analyse des königlichen Gutachtens: ebd., 66-80. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Zitate von dort.

383 Es ist davon auszugehen, dass Robert das Thema mit den Geistlichen an seinem Hof diskutierte und diese ihm bei der Abfassung beratend zur Seite standen.

384 Am 7. April 1317 kanonisierte Johannes mit der Bulle *Sol oriens mundo* zum einzigen Mal einen Franziskaner. Bald nach dem Tod Ludwigs von Anjou im August 1297 hatten Karl II. und Robert auf dessen Heiligsprechung gedrängt. Die Gesuche von Vater und Bruder des Verstorbenen wurden 1307 erhört, als Clemens V. eine Kommission zusammenstellte, um die Heiligkeit des Angiovinen zu prüfen und damit den Kanonisationsprozess offiziell in die Wege leitete; Brunner 2011.

385 Kap. I, 2, fol. 257; Dykmans 1970, 6. Laut Dykmans referiert der König hier auf Mt 18,10.

386 Bei dieser Argumentation beruft sich Robert auf die Gnadentheologie.

387 *caritatis* meint hier sowohl Barmherzigkeit und Gabe als auch Mitgefühl/Mitleid. Aufgrund der gemeinsamen Nennung mit *meriti* kann hier zusammenfassend von Tugenden gesprochen werden; ebd., 10.

Außerdem, so Robert weiter, ist der Einfall des Glorienlichtes nicht von der Wiedervereinigung mit dem Körper abhängig. Der „*celum empyreum*“,³⁸⁸ Aufenthaltsort der glückseligen Seelen, ist gemäß der allgemeinen Meinung der Gelehrten frei von allem Entstehen. Das heißt, dort gibt es kein Warten auf Vereinigung, denn die Seele ist durch sich schon vollständig. Eine Erwartungshaltung nach der essentiellen Glückseligkeit hat im „*celum empyreum*“ keinen Platz. Ohne Zweifel ist dem heiligen Augustinus zu widersprechen, der auf dem „*appetitum vel desiderium ad proprium corpus*“³⁸⁹ der Seelen beharre. Ihm ist entgegenzusetzen, dass die Anwesenheit der Göttlichkeit bereits wesentlich ist für die glückselige Seele, das Warten auf den Körper lediglich hinzukommen könne. Wenn Augustinus sagt, dass die Seele aufgrund der Abwesenheit des Körpers, in der Hinwendung zu Gott *verspätet*³⁹⁰ sei, dann ist das nicht als absolut, sondern als relativ zu verstehen: die Seele kann, vereint mit dem Körper, eine noch höhere Vervollkommnung erfahren. Sie erhält eine Fülle gemäß der „*caritas*“, das heißt der äußeren Handlung entsprechend, die dem inneren Habitus zuträglich sein kann, wie es beispielsweise das Geben von Almosen ist. Robert überlegt, wie eine noch höhere Perfektion der Glückseligkeit mit dem Körper zu verstehen sei: Die Vervollkommnung durch die Vereinigung mit dem Körper kann nicht das Wesen der Glückseligkeit erreichen, sondern für sie nur eine Ausweitung bedeuten.

In den zwei folgenden Kapiteln gibt der angiovinische König eine Auswahl an Texten seiner Autoritäten wieder. Er stützt sich hauptsächlich auf den Aquinaten, zitiert lange Passagen aus der *Summa contra gentiles*, dem Sentenzenkommentar, *De articulis fidei* und aus dem *Compendium theologiae*. Außerdem bedient er sich einer ausführlichen Stelle aus der *Summa theologiae*. Als erste Autorität nennt er allerdings Augustinus, gefolgt von Gregor dem Großen und erst dann Thomas von Aquin. Anschließend zählt er den 1. Korintherbrief und die Apokalypse, Schriften der Heiligen Hieronymus und Bernhard sowie liturgische, hagiographische und scholastische Texte als Grundlagen auf. Zum Ende bezieht er sich auf die Kanonisationsbulle Ludwigs' und begründet den Abbruch seiner Arbeit an der Stelle mit der Abfahrt der Gesandten.

Im vierten Kapitel, das gemeinsam mit dem fünften und letzten, als später versandter Teil an der päpstlichen Kurie eintraf, beschäftigt sich König Robert vornehmlich mit philosophischen Autoritäten. Schließlich, so argumentiert er, hat auch der heilige Paulus in seinen Briefen meistens Philosophen und Poeten zitiert. Und Aristoteles habe festgestellt, dass es eine allseitige Konkordanz hinsichtlich der Wahrheit gebe. Bereits die Philosophen waren der Ansicht, dass die Verdienste und Nicht-Verdienste des gegenwärtigen Lebens angerechnet werden, der Lohn respektive die Strafe aber erst im Jenseits ausgezahlt werde. Manche der Philosophen sahen Lohn oder Strafe für die Seele vor, andere hingegen ein Purgatorium oder einen ähnlichen Ort. Das, so Robert, bedeutet, sie haben bereits das beschreiben, was sie nicht kennen konnten, nämlich Auferstehung und Jüngstes Gericht. Ferner bemerkt er, dass Johannes XII. aus diesen Zitaten kaum Profit gezogen habe, er im Gegensatz in den Schriften der Autoritäten jenes fand, was ihn zur Überzeugung von der Belohnung nach dem gegenwärtigen Leben führte.

388 Kap. I, 11, fol. 258; ebd., 11.

389 Kap. I, 12, fol. 258v; Dykmans 1970, 11.

390 Im Lateinischen steht hier *retardatur*; ebd., 14.

Im fünften Kapitel verschiebt sich das Vorgehen des Königs dahingehend, dass er nicht mehr direkt auf die päpstlichen Aussagen antwortet, sondern die von Johannes genannten Texte und Autoritäten wiedergibt und so gegen die päpstliche Auslegung argumentiert. Das heißt, er nutzt dieselben Quellen wie der Papst, um anhand dieser die traditionelle Exegese darzulegen. Dykmans resümierte, Robert habe Gott als gerechten und wohlthätigen Richter gezeichnet, der am Ende jeden Lebens auf Erden über Strafe oder Glückseligkeit des Einzelnen entscheidet: Die beseligende Gottesschau findet vor dem Ende der Zeit statt und verändert sich nur dahingehend, dass sie nach dem Weltgericht, wenn Körper und Seele wieder vereint sind, vollkommener ist.

Ausgehend von Dykmans' Analyse des königlichen Traktats ist hier noch einmal die Bedeutung des Aquinaten sowie der dominikanischen Theologie für Robert von Anjou zu betonen, da sie im Folgenden für die Interpretation der Pariser Kreuzigungstafel relevant ist: Neben zahlreichen Zitaten aus Thomas' Schriften, denen sich der Angiovine in seinem Traktat bediente, zeugen nämlich auch die Predigten vom Einfluss des im Jahre 1323 heiliggesprochenen Dominikaners auf Roberts Denken.³⁹¹ Dank der Arbeit Francesco Sabatinis ist bekannt, dass die königliche Bibliothek im Castel Capuano mit einer beachtlichen Anzahl von Literatur zu den Themen Moral, Philosophie und Theologie ausgestattet war und der Monarch zahlreiche Bibeln, liturgische Texte und Gebetsbücher besessen hat.³⁹² Unter diesen Büchern befand sich auch die *Summa contra gentiles*, von der Robert für seine Argumentation im Gutachten zur *visio beatifica Dei* besonders Gebrauch machte. Dass sich Robert in theologischen Stellungnahmen, sei es nun in Form von Predigten oder im vorgestellten Gutachten in erster Linie auf die Denkweise, Überzeugungen und Exegese eines Dominikaners verließ, ist aufgrund des hohen Einsatzes des royalen Paares für den Orden der Minderbrüder zuweilen vernachlässigt oder weniger ernst genommen worden.³⁹³ Mit Giovanni di Napoli, einem der ersten Schüler des Aquinaten, zählte jedoch eine wichtige und autoritative Persönlichkeit aus dem Predigerorden zu den engen Vertrauten Roberts.³⁹⁴ Ein weiterer Dominikaner im königlichen Umfeld war Federico Franconi, der für einige Jahre zu den vier dominikanischen Inquisitoren im Königreich gehörte und als Prior von San Pietro a Castello dem Hof nahestand.³⁹⁵ Zur Zeit der

391 Boyer hat den bedeutenden Einfluss des Aquinaten auf die Predigten des Königs betont, sowie allgemein auf dessen intellektuelles Umfeld, namentlich z. B. auf Bartolomeo da Capua. Am Beispiel einer Palmsonntagspredigt des Königs benannte er Referenzen und verwies auf die wortwörtlichen bzw. nahezu wortwörtlichen Zitate aus den Schriften Thomas' von Aquin und Gilles' de Rome; Boyer 1995, 109-112 u. 131-136.

392 Robert unterhielt ein eigenes Skriptorium, das ihm dazu verhalf, eine der besten Handschriftensammlungen seiner Zeit aufzubauen. Vgl. dazu sowie zu den weiteren Abteilungen in der königlichen Bibliothek wie z. B. der ebenfalls gut ausgestatteten zu Recht und Medizin; Sabatini 1975, 71-73; Kelly 2003, 26-31; Bräm 2007, Bd. 1, 176-178. Die Bibliothek wurde 1347 aufgelöst.

393 Siehe zur zweifelsohne engen Verbundenheit des französischen Königshauses während der Regierungszeit Roberts zu den Franziskanern und Klarissen, welche über Neapel hinausreichte und auch in Südfrankreich seinen Niederschlag fand, z. B. Musto 1985; Hoch 1997; Michalsky 2001; Kelly 2003; Lucherini 2010; Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014.

394 Giovanni hatte bereits in Diensten von Karl II. gestanden und begleitete Robert nach Avignon an die päpstliche Kurie, wo er im Kanonisationsprozess für seinen Lehrer engagierte. Darüber hinaus zeichnete er sich als Promoter der französischen Krone aus, in dem er Robert öffentlich in den höchsten Tönen lobte; Kelly 2003, 36f.

395 Ebd., 32 u. 37. Bereits Maria von Ungarn hatte ihre Vorliebe für die Franziskaner ausbalanciert, indem sie z. B. den Konvent San Pietro a Castello für die Dominikaner gründete. Von 1304 an war ihre Schwester, Prinzessin Elisabeth, Äbtissin dieses Konvents.

Kanonisation des Aquinaten wohnten Robert und Sancia in Avignon im dortigen, neu errichteten Dominikanerkonvent.³⁹⁶ Es kann also davon ausgegangen werden, dass ein Königshof Verbindungen nicht nur zu einem Orden pflegte.

4.2 ‚Facies ad faciem‘ auf der ersten Stuttgarter Apokalypsetafel

Die Relevanz der *visio beatifica Dei* kommt in Robert von Anjous Traktat deutlich zum Ausdruck. Über die schriftlichen Äußerungen hinaus zeugen jedoch auch zwei Kunstwerke aus seinem Umfeld, die Stuttgarter Apokalypsetafeln (Abb. 43 u. 44)³⁹⁷ und unser Kreuzigungsbild (Abb. 1), von einer fundierten Auseinandersetzung mit dem Thema. Sie können als malerische Umsetzung der oben skizzierten königlichen Überzeugungen gewertet werden. Es verhält sich sogar so, dass die Entstehung der Bilder gerade aufgrund ihrer außergewöhnlichen motivischen Details, die nur im Zusammenhang mit der Kontroverse um die *visio beatifica Dei* zu erklären sind, im höfischen Kontext anzusiedeln ist.

Anette Creutzburg hat in der zentralen Thronvision auf der ersten Stuttgarter Tafel, bei der die 24 Ältesten um Gott und das Lamm sitzen (Abb. 43), die direkte und unmittelbare Gottesschau der erwählten Seelen erkannt.³⁹⁸ Diese sind mehrreihig in einem äußeren Ring um den Thron angeordnet und erleben die Anschauung Gottes von Angesicht zu Angesicht vor dem Eintritt des Jüngsten Gerichts, das gemäß dem chronologischen Szenenverlauf in den Tafeln seinen Platz am Ende des Zyklus hat. Allein der Einbezug der Erwählten in die Thronanbetung ist schon außergewöhnlich, wird aber motivisch noch gesteigert: „Unterschieden durch Nimbus und Strahlenkranz, sind es zum einen die Seelen der Heiligen, zum anderen jene der übrigen Erwählten, die in der zentralen Thronvision der Stuttgarter Apokalypse in die *visio facialis* eingetreten sind und sich – im Zustand der beseligenden Gottesschau – bereits im Himmel befinden.“³⁹⁹

Die Differenzierung zwischen Nimbus und Strahlenkranz basiert auf Albertus Magnus' Lehre vom Glorienlicht, der zufolge die Gottesschau für den menschlichen Intellekt nur mittels einer Schärfung des Verstandes durch das *lumen gloriae* möglich ist.⁴⁰⁰ Thomas von Aquin fügte dem hinzu, dass die Einwirkung des Glorienlichtes jedoch entsprechend der größeren oder geringeren Tugend ausfalle, was die Vollkommenheit von Gottesschau und intellektuellem Verständnis der göttlichen Wesenheit bestimme:

396 Reltgen-Tallon 2013, 160.

397 Siehe zu den Apokalypsetafeln Anm. 120.

398 Zur Interpretation der Thronvision als unmittelbare Gottesschau vgl. Creutzburg 2008.

399 Ebd., 71.

400 Siehe ausführlich zu Albertus Magnus' Lehre vom Glorienlicht: Hergan 2002.

„[...] nescesse est quod secundum modum huius luminis sit modus divinae visionis. Possibile est autem huius luminis diversos esse participationis gradus, ita quod unus eo perfectius illustretur quam alius. Possibile igitur est quod unus Deum videntium eum perfectius alio videat, quamvis uterque videat eius substantiam. [...] Lumen gloriae ex hoc ad divinam visionem elevat, quod est quaedam similitudo intellectus divini [...]. Contingit autem aliquod magis vel minus assimilari Deo. Possibile est igitur aliquem perfectius vel minus perfecte divinam substantiam videre. [...] Intellectuales autem substantiae non omnes aequaliter praeparantur ad finem: quaedam enim sunt maioris virtutis, et quaedam minoris; virtus autem est via ad felicitatem. Oportet igitur quod in visione divina sit diversitas, quod quidam perfectius, quidam minus perfecte divinam substantiam videant. [...] Sicut autem ex modo visionis apparet diversus gradus gloriae in Beatis, ita ex eo quod videtur apparet gloria eadem: nam cuiuslibet felicitas ex hoc est quod Dei substantiam videt [...]. Idem ergo est quod omnes Beatos facit: non tamen ab eo omnes aequaliter beatitudinem capiunt.“⁴⁰¹

Creutzburg hat aufzeigen können, dass Roberts Kenntnis von der thomistischen Erklärung der Gottesschau mehrfach im Traktat deutlich wird und der König auf dieser aufbauend argumentierte. Dass der Einfall des Glorienlichtes vom Grad der *caritas* und der *meriti* abhängt und die *beatitudinis*, sprich die Vollkommenheit der Gottesschau, wiederum vom Glorienlicht, diskutierte er allein innerhalb des ersten Kapitels an mindestens vier Stellen.⁴⁰² Offensichtlich beschäftigte den Angiovinen neben dem Zeitpunkt der *visio Dei facies ad faciem*, der durch die päpstliche Aussage zum Gegenstand der Diskussion geworden war, die unterschiedliche Art der Anschauung Gottes und damit der unterschiedliche Grad der intellektuellen Gotteserkenntnis. Das ist, so liegt es dem Folgenden als Arbeitsthese zugrunde, für die Bildfindung der hier zu besprechenden Kunstwerke von zentraler Bedeutung.

Die bemerkenswerte Gestaltung der Thronvision in der Mitte der ersten Stuttgarter Tafel basiert, wie Creutzburg schlüssig nachgewiesen hat, auf den Überlegungen zur Unterschiedlichkeit der Gottesschau. Dabei sind drei distinktive Merkmale eingesetzt, um die unterschiedliche Art der Erkenntnis der göttlichen Essenz zu verbildlichen: Zunächst ist der Grad der Teilnahme an der Gottesschau in der Anordnung der Figuren um den Thron ausgedrückt. Das heißt, die seitlich aufgereihten Seelen der Erwählten erleben die Gottesschau zwar ebenfalls, jedoch weniger intensiv als die Nimbierten, die die

401 Summa contra gentiles III, 238 u. 240. Es handelt sich um eine Stelle aus dem 58. Kapitel im dritten Buch. Dieses Kapitel ist betitelt mit *Quod unus alio perfectius Deum videre potest*. Übersetzung ebd., 239 u. 241: „[...] so ist notwendig die Weise der göttlichen Schau gemäß der Weise dieses Lichts. Es ist aber möglich, dass es verschiedene Stufen der Teilhabe an diesem Licht gibt, so dass der eine vollkommener von ihm erleuchtet wird als der andere. Also ist es möglich, dass der eine der Gott Schauenden ihn vollkommener als der andere schaut, obwohl beide seine Substanz schauen. [...] Das Licht der Herrlichkeit erhebt darum zur göttlichen Schau, weil es eine Ähnlichkeit des göttlichen Verstandes darstellt [...] Es kommt aber vor, dass etwas Gott mehr oder weniger verähnlicht wird. Also ist es möglich, dass jemand vollkommener oder weniger vollkommen die göttliche Substanz schaut. [...] Die geistigen Substanzen werden aber nicht alle in gleicher Weise auf das Ziel vorbereitet: denn einige haben größere und einige geringere Kraft; die (Tugend)-Kraft ist aber der Weg zur Glückseligkeit. Also gibt es notwendig bei der göttlichen Schau eine Verschiedenheit, weil einige vollkommener und einige weniger vollkommen die göttliche Substanz schauen. [...] Wie aber aus der Weise der Schau der unterschiedliche Rang der Herrlichkeit bei den Seligen offenbar ist, so ist (zugleich) aus dem, was geschaut wird, offenbar, dass es dieselbe Herrlichkeit ist: denn die Glückseligkeit eines jeden kommt daher, dass er die Substanz Gottes schaut [...]. Es ist also ein und dasselbe, was alle zu Seligen macht: aber nicht alle empfangen von ihm in gleicher Weise die Seligkeit.“

402 Vgl. z. B. die Argumente 9, 16, 29 in Dykmans 1970, 10-13 u. 18f.

Anschauung frontal und damit in einer vollkommeneren Weise erfahren. Zudem tragen letztere eine blau-gemusterte Stola über dem Gewand, was, so Creutzburg, der aus der Offenbarung kommenden Darstellungstradition für die unter dem Altar versammelten Märtyrer entspricht.⁴⁰³ Dass es die Nimbierten sind, die diese tragen, erkläre sich über Roberts wiederholte Nennung der Stolen, mittels welcher die differenzierte Glückseligkeit der Seelen markiert werden soll. Das dritte distinktive Merkmal in der Darstellung der Thronvision ist der Lichtkranz, das für den vorliegenden Beitrag entscheidende Attribut. Dieser wurde auf Grundlage der thomistischen Erklärung der Gottesschau entweder als Strahlenkranz oder als Nimbus eingesetzt, um den entsprechenden Grad der Erleuchtung der Gottesschau zu illustrieren: Sowohl die Seelen der Heiligen als auch jene der Erwählten begreifen die göttliche Essenz bei der *visio facialis* durch das Glorienlicht, doch erfolgt dieses Begreifen bei Ersteren vollkommener und intensiver, da sie sich aufgrund ihrer größeren Tugendhaftigkeit auf Erden ein höheres Maß an Glorifizierung nach dem Tod verdient haben.⁴⁰⁴

Creutzburg hat zur Untermauerung ihrer These, die Stuttgarter Tafeln als Replik auf die brisanten Äußerungen Johannes' XII. zu verstehen und ihre Entstehung in die Jahre 1332/1333 zu datieren, auf eine prächtige angiovinische Bilderbibel hingewiesen. Dieses Buch entstand, wie seit dem überzeugenden Beitrag von Cathleen A. Fleck bekannt ist, als Teil einer in den Jahren zwischen 1330 und 1350, entweder für die Anjous oder andere in Neapel ansässige Auftraggeber, angefertigten Serie präziöser Handschriften.⁴⁰⁵ In der Apokalypse der Bibel befindet sich auf fol. 468v (Abb. 80)⁴⁰⁶ eine Anbetungsszene, die dem Text entsprechend eigentlich erst in der folgenden Miniatur vorkommen müsste, wie es dann, die Darstellung wiederholend, auch der Fall ist (fol. 469r, Abb. 81). Die Szene ist also zweimal dargestellt, davon einmal ohne textlichen Bezug.

Anders als auf der Stuttgarter Apokalypsetafel handelt es sich bei den anbetenden Figuren in den zwei Darstellungen ausschließlich um Engel. Sie sind in drei Registern um den die Bildmitte kennzeichnenden Gott aufgereiht und erleben in dem Moment ihre

403 Off 6,9-11: „Und als es das fünfte Siegel auftrat, sah ich unten am Altar die Seelen derer, die umgebracht worden waren um des Wortes Gottes und um ihres Zeugnisses willen. Und sie schrien mit lauter Stimme: Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, wie lange rickest du nicht und rächst nicht unser Blut an denen, die auf der Erde wohnen? Und ihnen wurde gegeben einem jeden ein weißes Gewand, und ihnen wurde gesagt, dass sie ruhen müssten noch eine kleine Zeit, bis vollzählig dazukämen ihre Mitknechte und Brüder, die auch noch getötet werden sollten wie sie.“

404 Creutzburg 2008, 59f, Anm. 9. Creutzburg hat darauf aufmerksam gemacht, dass die ikonographisch ausgedrückte Unterscheidung in Form von Strahlenkranz und Nimbus für kanonisierte bzw. nicht kanonisierte Heilige mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt. Als Beispiel nannte sie die Wandmalereien von Tomaso da Modena im Kapitelsaal der Dominikanerkirche San Nicolò in Treviso, wo aufgrund der Inschriften *sanctus* bzw. *beatus* für die jeweiligen Bildfiguren ersichtlich ist, dass auf diese Differenzierung abgezielt ist. Siehe für Terminologie und ikonographisches Aufkommen sowie die disparate Anwendung der Begriffe Nimbus, Aureole, Glorie, Mandorla und Strahlenkranz den Beitrag von Christian Hecht: Hecht 2003, 49-68. Im Folgenden ist angegeben, in welchen Punkten sich vorliegend Arbeit auf seine Ergebnisse bezieht.

405 Fleck 2010, 33-80. Fleck präzierte anhand von Format und Stil, Wappen und Motivid den neapolitanischen Entstehungskontext der sog. Clemens-Bibel auf die Jahre 1330-1334. Avril hat als erster eine Gruppe von sechs großen Bibel aus Neapel ausgemacht: Anjou-Bibel (ca. 1340-1343), Turin-/Orsini-Bibel (ca. 1343-1345 o. 1350), Matteo de Planisio-Bibel (ca. 1343-1345 o. 1362), Bibel des Robert von Taranto (ca. 1338 o. 1350-1355), Wien-Bibel (ca. 1345 o. ca. 1360) und Berlin-Bibel (ca. 1343-1345 o. 1355), auch als Hamilton-Bibel bekannt. Während Avril diesen die Clemens-Bibel als Supplement hinzugefügt hat, positionierte Fleck sie als wichtige Arbeit in dieser Reihe und fügte die Catania-/Brancaccio-Bibel (ca. 1325-1330) hinzu.

406 London, British Library, Inv. Nr. Ms. Add. 47672, Pergament u. modernes Papier, 360x240 mm; Fleck 2010.

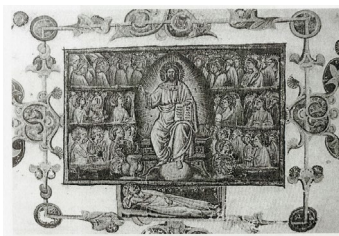


Abb. 80



Abb. 81

unmittelbare Gottesschau. Laut Creutzburg zeugt die Tatsache, dass die Miniatur auf dem ersten Blatt „ohne eigentlichen Bezugsvers im Offenbarungstext ist“⁴⁰⁷ und das Motiv zweimal hintereinander in der Bibel auftaucht, von einem besonderen Interesse an der Gottesschau. Vor allem aber enthält die doppelte Darstellungsweise Brisanz, folgt man Flecks Annahme, dass sich ein späterer Empfänger des Buches am Papsthof in Avignon aufgehalten hat.⁴⁰⁸ Demnach wäre zusammen mit dem ersten Teil von Roberts Traktat zugleich eine bildliche Umsetzung der Gottesschau im Sinne der königlichen Stellungnahme an der päpstlichen Kurie eingetroffen.

Darüber hinaus konnte Creutzburg ihre Argumentation mit der verloren gegangenen, transkribierten Inschrift am Grab der früh verstorbenen Enkelin Roberts, Maria von Kalabrien, stützen.⁴⁰⁹ Auch die Inschrift zeugt nämlich davon, dass sich der König in den frühen 1330er Jahren intensiv mit dem Schicksal der Seele nach dem Tod auseinandergesetzt hat. Die Zeilen am Sarkophag des Kindes, in den der Leichnam wohl Ende 1332 umgebettet wurde, sind unmissverständlich als Überzeugung der unmittelbaren Gottesschau der reinen Seele noch vor dem Jüngsten Gericht zu verstehen, denn sie sprechen von einer der Wiedervereinigung von Körper und Seele vorausgehenden Anschauung Gottes, welche der schuldfreien Seele zuteilwird:

MARIE KAROLI INCLITI PRINCIPIS DOMINI ROBERTI IERUSALEM / SICILIE REGIS PRIMOGENITI DUCIS QUONDAM CALABRIE PRECLARISSIME FILIE HIC CORPUS TUMULATUM QUIESTIT [FÜR QUIESCIT] ANIMA SUSCEPTO BAPTISMATIS SACRO LAVACRO INFANTILIS CORPORE DUM ADHUC ORDIRENT [SIC] SOLUTA FRUENTE DIVINE VISIONIS LUMINIS CLARITATE POST IUDICIUM CORPORI INCORRUPTIBILI UNIENDA.⁴¹⁰

407 Creutzburg 2008, 80.

408 Zunächst sprach sich Fleck dafür aus, dass der ursprüngliche Auftraggeber der Bibel wohl unbekannt bleibe, die Überführung der Bibel nach Avignon jedoch nahe zur Entstehung des Buches erfolgt sein müsse: Fleck 2002. Später stellte sie die These auf, dass der Bischof Raymond de Gramat in Monte Cassino der Auftraggeber gewesen sei, widersprach dem dann aber. Die Wappen unter den Wappen von Clemens VII., welcher diese dem Buch als späterer Besitzer hinzufügen ließ, seien von einem angiovinischen Hofangehörigen, der wohl der Auftraggeber der Bibel war. Der Bezug zu Gramat erkläre sich hingegen über eine Überreichung als Geschenk an ihn; vgl. Fleck 2010, 81-111.

409 Maria von Kalabrien war die Tochter Karls von Kalabrien und dessen zweiter Frau, Maria von Valois. 1328 gilt als ihr Geburts- und Sterbejahr. Ein von Tino di Camaino um 1330-1332 geschaffenes Grab ist in Kriegsbränden verlorengegangen. Im Mittelfeld des Sarkophags, flankiert von Tondi mit der heiligen Klara und einer gekrönten Märtyrerin, befand sich die Inschrift.

410 Zit. nach Michalsky 2000, 301f. Auch Enderlein war die Inschrift bekannt: Enderlein 1997, 125f.

Robert bezieht sich bereits im zweiten Argument seines ersten Kapitels auf eine Bibelstelle aus dem Matthäus-Evangelium, in der die Gottesschau im Zusammenhang mit Kindern thematisiert wird:⁴¹¹ Auf die Frage der Jünger, wer der Größte im Himmelreich ist, ruft Jesus ein Kind zu sich, stellt es in ihre Mitte und erklärt, dass der, der nicht umkehre und werde wie ein Kind, nicht ins Himmelreich komme: „Seht zu, dass ihr nicht einen von diesen Kleinen verachtet. Denn ich sage euch: Ihre Engel im Himmel sehen allezeit das Angesicht meines Vaters im Himmel.“⁴¹²

Neben der aus dem *visio*-Streit erklärbaren Thronvision auf der ersten Stuttgarter Tafel spricht weiteres dafür, die Apokalypse mit dem angiovinischen Hof in Neapel in Zusammenhang zu bringen. So diskutierte die Forschung Vasaris Aussage, Giotto habe im Auftrag König Roberts Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, inklusive einer von Dante konzipierten Apokalypse, für Santa Chiara geschaffen,⁴¹³ im Hinblick auf die Stuttgarter Bilder. Adalbert Graf zu Erbach-Fürstenau, früherer Besitzer der Tafeln, plädierte dafür, dass es sich bei diesen um die von Vasari erwähnte Arbeit handle.⁴¹⁴ Seiner Meinung nach können sich die von ihm beschriebenen Bilder durchaus zum Teil auf der Wand und zum Teil auf Holz befunden haben.

Auch Annegrit Schmitt hat ihre Argumentation in überzeugender Weise auf einer Zuschreibung an den Hof aufgebaut.⁴¹⁵ Ihr zufolge muss neben der Wirkung der Apokalypse auf den Betrachter, die besondere, keiner Gegenständlichkeit geschuldete Farbigkeit, mit welcher „der visionäre Charakter des Ganzen [...] erreicht“ werde, das „dynastische Ambiente, in dem sich die Tafeln damals [...] befanden, zur Hebung ihrer Bedeutung [...]“ beigetragen haben. Das angiovinische Interesse für das Thema Apokalypse spreche für eine Verortung der Werke in den höfischen Kontext. Nicht nur Robert habe die Zeitenwende mehrfach in seinen Predigten thematisiert, und die Nähe zu den Spiritualen, die stark an den Auslegungen der Apokalypse durch Joachim de Flore interessiert waren, gepflegt,⁴¹⁶

411 „Preterea, non minor videtur efficacia passionis Christi, ad premium essenziale, visionis Dei, assequendum per sanctos viros, quam angelorum beatorum meritum proprium ad premium essenziale eis debitum. Set angeli, conversi ad Deum, statim meruerunt illum indesinenter videre, iuxta illud: „Angeli eorum semper vident faciem patris.“ Igitur inconueniens est dicere quod, post vitam presentem, sanctorum virorum animabus, essenziale premium visionis Dei, in tantum usque ad iudicium vel resumptionem corporum, differatur.“; zit. nach Dykmans 1970, 6.

412 Mt 18,1-11. Die Bibelstelle ist auch für Roberts Einmischung in die *visio*-Debatte wichtig.

413 „Dopo, essendo Giotto ritornato in Firenze, Ruberto re di Napoli scrisse a Carlo duca di Calavria suo primogenito, il quale se trovava in Firenze, che per ogni modo gli mandasse Giotto a Napoli, perciò che, avendo finito di fabricare S. Chiara, monasterio di donne e chiesa reale, voleva che da lui fusse di nobile pittura adornata. Giotto adunque, sentendosi da un re tanto lodato e famoso chiamar[e], andò più che volentieri a servirlo, e giunto dipinse in alcune capelle del detto monasterio molte storie del Vecchio Testamento e Nuovo. E le storie de l'Apocalisse ch'e' fece in una di dette capelle furono, per quanto si dice, invenzione di Dante, come [I. 26] per avventura furono anco quelle tanto lodate d'Ascesi delle quali si è di sopra abastanza favellato; e se ben Dante in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gl'amici, ragionamento.“ Zit. nach Giuntina 1568, Vol. II, 108.

414 Siehe Erbach-Fürstenau 1937. Er hat sich gegen eine Autorschaft Giottos ausgesprochen und sah in dem Maler der Stuttgarter Apokalypse einen Nachfolger Giottos, eventuell mit sienesischer Prägung, aber im neapolitanischen Kontext arbeitend. Vgl. zur Zuschreibungsdebatte Boskovits in Kat. Ausst. Florenz 2000, 192-197: Boskovits äußerte, dass obwohl das „misurare lo spazio con i movimenti del corpo una peculiarità di Giotto“ sei und in den Tafeln vorkomme, dies nicht ausreiche, die Bilder dem toskanischen Meister zuzuschreiben. Dennoch läge hier eine Qualität vor, die jene der neapolitanischen Maler der zentralen Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts übertreffe.

415 Wichtige Referenz für jede Auseinandersetzung mit den Stuttgarter Apokalypsetafeln bleibt Schmitts Aufsatz in Pantheon: Schmitt 1970.

416 August Rave hat eine Deutung der Stuttgarter Tafeln vorgelegt, bei der er auf die Nähe des Anjou-Hofes zur Apokalypsenauslegung des Joachim de Flore verwies. Bereits zum Ende des 13. Jahrhunderts hatte Joachim die Apokalypse

auch seine Mutter habe sich des Themas angenommen: Maria von Ungarn gründete Ende des 13. Jahrhunderts die Klarissenkirche Santa Maria Donnaregina und ließ diese von lokalen, deutlich durch Cavallinis Kunst geprägten Malern ausmalen.⁴¹⁷ Im vorderen Bereich der Kirche, wo sich die Loffredo-Kapelle befindet, ließ die Königin über dem Kapelleneingang eine, heute zum Teil stark zerstörte Apokalypse anbringen (Abb. 82).⁴¹⁸



Abb. 82

Schmitt konstatierte außerdem eine bemerkenswerte Strahlkraft der ikonographischen Ideen aus der Stuttgarter Apokalypse, deren relativ zeitnah einsetzende Rezeption in süditalienischen Handschriften und süditalienischer Wandmalerei sie nach jüngerer und älterer Tradition systematisierte. Demnach seien die beiden Tafeln „nicht so sehr als Kunstgegenstand, sondern als Idee, ja Anordnung des Herrschers“⁴¹⁹ zu begreifen, welche sich aus dem Umfeld König Roberts kommend im Königreich ausgebreitet hat.

Alessandro Tomei hat sich ebenfalls auf die hohe Bedeutung der Apokalypse im höfischen Kontext Neapels berufen, hinsichtlich einer Zuschreibung an Robert als Auftraggeber jedoch das Bedenken ausgedrückt, dass die vom König gestifteten Werke aus propagandistischen Gründen immer mit dem angiovinischen Wappen versehen waren.⁴²⁰ Ferner sah er in den Maßen der Tafeln und den kaum tradierten ikonographischen Lösungen, die nur schwer eine Übersetzung in die Wandmalerei hätten finden können, Anhaltspunkte für eine Bestimmung zur privaten Andacht.⁴²¹ Dem widerspricht die rege und künstlerisch bedeutende Nachfolge der Stuttgarter Apokalypse, wie sie Erbach-Fürstenu und Schmitt nachweisen konnten, da sie davon zeugt, dass die Bilder durchaus

historisch interpretiert, wobei er der eigenen Epoche eschatologische Bedeutung zusprach und Hinweise auf reale Personen sowie historische Ereignisse der Kirchengeschichte in der Apokalypse sah. Rund 100 Jahre später stützte sich Petrus Johannis Olivi auf die Auslegung Joachims, was deshalb von Bedeutung ist, weil sich die Schriften jenes, die Spiritualenbewegung in der Provence anführenden Franziskaners, im höfischen Umfeld König Roberts fest etabliert hatten und Bestandteil der dortigen geistigen Gesinnung waren. Verfechter der franziskanischen Armut hatten am königlichen Hof in Neapel Zuflucht gefunden, wo sie im Monarchen auf einen Mann trafen, der seit seiner Kindheit von den Vorstellungen Olivis geprägt worden war. Rave wollte in den Stuttgarter Apokalypseszenen die von Olivi proklamierte eschatologische Bestimmung der eigenen Zeit erkannt haben, die er an einzelnen Motiven konkretisierte. So seien z. B. die mittleren Szenen der beiden Tafeln dem Endzeitkampf gewidmet, in welchen sich die Anjous unter Anbetracht ihres Selbstverständnisses, als Kämpfer für die Sache Christi einen Platz in der Heilsgeschichte einzunehmen, involviert verstanden. Es stelle sich die Frage, welches wohl die konkreten historischen Umstände seien, denen sich die Anjous zu stellen hatten (franziskanische Armutsfrage, Streit um die sizilianische Krone, Bedrohung durch Kaiser Ludwig von Bayern) und auf welche sich die Darstellungen beziehen. Vgl. Rave 1999. Rave erwähnte die Kontroverse um die *visio beatifica Dei* nicht. Creutzburg fügte also einen neuen Aspekt hinzu.

417 Siehe zu Santa Maria Donnaregina als Teil einer vom Königshaus gestifteter Serie an Bauten: Kelly 2004. Datierung und Zuschreibung sind schon immer Diskussionsgegenstand; siehe dazu Paone 2004 (2005), die sich für eine Datierung der Ausmalung des Nonnenchores in den Jahren zwischen 1313–1318 aussprach sowie den Sammelband zu Donnaregina, in dem Bruzelius für selbige eine Datierung in den Jahren 1318–1320 vorschlug; Elliott/Warr 2004, 81.

418 Neapel, Santa Maria Donnaregina, *a secco*-Malerei; Rivière Ciavaldini 2007, 145–172. Bruzelius, Warr und Elliott argumentierten anhand von Dokumenten, technischen Daten, der Erfordernis nach Klausur für die Nonnen und dem Einfluss der Königin auf das Bildprogramm für eine Vollendung der Ausmalung vor 1323, dem Todesjahr Marias von Ungarn; Elliott/Warr 2004, 7. Rivière Ciavaldini datierte die Bilder in eine Zeit nach 1317; Rivière Ciavaldini 2000, 148. Zur Datierung auch Fleck 2010, 68: ca. 1320–1323.

419 Schmitt 1970, 494.

420 Tomei 2013.

421 Auch Boskovits hat sich für eine Verwendung als autonome Andachtstafel und einen Auftraggeber hohen Ranges ausgesprochen; Boskovits in Kat. Ausst. Florenz 2000, 192–196.

von einem breiteren Publikum gesehen worden sind. Zudem lässt der dynastische Kontext als ursprüngliche Lokation eine Kennzeichnung der Auftraggeberschaft durch Wappen obsolet erscheinen oder zumindest nicht zwingend erwarten.

Die präzise Ausführung der Stuttgarter Bilder gepaart mit Creutzburgs Hypothese lassen die Annahme einer Kopie *nach* einem Original auf Wand ausschließen und einen Herkunftskontext vermuten, in dem Raum für ausgiebige Betrachtung und Diskussion oder bildnerischen Lösungen geboten war. Deshalb wird hier Schmitts Idee von einer Aufstellung in einem *studiolo* zugestimmt.⁴²² Jüngst hat Annette Hojer die vielversprechende These vorgebracht, dass es sich bei den Stuttgarter Apokalypsetafeln um Längsseiten einer kleinen Truhe gehandelt haben könnte.⁴²³ Das Format der Bilder, die Konzeption als Gegenstücke und die Bemalung der Rückseiten mit Porphyrimitation sprächen dafür. Hojer argumentierte mit der hohen Texttreue in den Szenen, aufgrund welcher angenommen werden könne, dass mit dem Werk die Intention verfolgt worden sei, auf der Truhe das darzustellen, was sich im Inneren befand. Demnach hätten die Tafeln ein Möbel geschmückt, in dem sich Schriften, vielleicht ein kostbares Manuskript der Johannes-Offenbarung befunden habe. Inhalt und Außenseiten, so Hojer, würden sich komplementär erklären und die Szenen auf den Tafeln das leisten, was bei der Lektüre unmöglich ist, sprich die sequentielle und simultane Anschauung.

4.3 Gotteserkenntnis im Bildprogramm der Pariser Kreuzigung

In der Pariser Kreuzigungsdarstellung sind verschiedene Modi sowie Grade des Erkennens und Verstehens, wie sie bei der Gotteserkenntnis vorkommen können, visualisiert.⁴²⁴ Das Objekt der Erkenntnis – die göttliche Essenz – wird zunehmend durchdrungen und verstanden, was sowohl auf emotionaler als auch intellektueller Ebene erfolgt. Der Prozess des Erkennens endet mit dem Erreichen der Erkenntnis, wobei diese stets abhängig vom Wahrheitsbegriff jenes Individuums ist, das den Prozess durchläuft. Nach Thomas von Aquin bedarf es für die intellektuelle Gotteserkenntnis die sinnliche Erkenntnis, die sich wiederum aus Bildern der eigenen Vorstellung und Erinnerung speist. Bildern fällt in der religiösen Praxis also die Rolle zu, Träger von Botschaften zur Erkenntnisgewinnung zu sein. Diese verfestigen sich im Gläubigen bei der regelmäßigen Bildbetrachtung.

422 Schmitt 1970, 496.

423 Vgl. Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018, 53-55. Schon Victor Schmidt hat sich in einem unveröffentlichten Vortrag für eine Verwendung der Tafeln zur Raumausstattung ausgesprochen, entweder in einem Studierzimmer oder in einer Privatkapelle. Er sah in ihnen aufgrund des rechteckigen Formats und der über ein Bildfeld gestückelt angeordneten Erzählung eine Nähe zu Thebais-Darstellungen des frühen Quattrocento; Schmidt 2010. Für eine Verwendung als Teil eines Reliquiars oder eines Möbel hat auch Daniela Rapetti argumentiert. Ersteres ist jedoch auszuschließen, da in diesem Fall Szenen aus dem Leben des entsprechenden Heiligen auf dem Reliquiar dargestellt wären. Rapetti verortete die Apokalypse „eher“ in einer Kapelle als in einem Rapetti verortete die Apokalypse „eher“ in einer Kapelle als in einem Privatraum; Rapetti 2017, 255.

424 Alttestamentlich verstanden handelt es sich bei der Gotteserkenntnis um „ein aus Erfahrung und Vertrauen erwachsenes Wissen, das alle Kräfte des Menschen beansprucht“. Im NT wird dem eine persönliche Dimension hinzugefügt. Vgl. dazu sowie zu den historisch- und systematisch-theologischen Auslegungen der Gotteserkenntnis den Lexikoneintrag von Pröpper in LThK, Bd. 3 (1995) Sp. 781-785.

In einem Bild können über Blickbeziehungen, jene innerhalb des Bildes sowie jene, die den außerbildlichen Betrachter einschließen, und Gestik einzelne Figuren zu Repräsentanten unterschiedlicher Formen der Gotteserkenntnis werden. Gerade vor dem Hintergrund mittelalterlicher Scholastik, in der insbesondere bei Thomas von Aquin in aristotelischer Tradition das Erkennen als ein Prozess verstanden wird, kann dem Blick eine solche Rolle zufallen.⁴²⁵ Das Sehen ist Instrument der Kommunikation und zugleich Träger dessen, was erreicht werden soll, denn im Sehen liegt der Beginn des Erkennens, welches schließlich zur Erkenntnis der göttlichen Essenz führt. Es gehört somit zu den zentralen Sinnen der Heilsübertragung und Gotteswahrnehmung. Wie solches bildlich umgesetzt werden kann, wird im Folgenden an einzelnen Figuren des Bildpersonals der Pariser Kreuzigung erläutert.⁴²⁶

Longinus, der Lanzenträger,⁴²⁷ nimmt auf seinem seitlich gezeigten Pferd mit am meisten Raum im Bild ein und hebt sich durch die Öffnung der Soldatenreihe, die sich hinter den Kreuzen aufzufächern scheint, von den anderen ab (Abb. 1).⁴²⁸ Er wird nicht nur von den Lanzen, sondern auch durch die rote Kleidung seiner beiden Nachbarn gerahmt sowie durch den Verweis des Soldaten zu seiner Linken in den Fokus gerückt. Im Vergleich wird dieses „in Szene setzen“ seiner Person noch deutlicher: Bei Lorenzetti in Assisi (Abb. 12) schafft es der Lanzenträger kaum, aus der Menge hervorzutreten. Und auch in der aus dem Duccio-Umkreis stammenden Darstellung in Massa Marittima (Abb. 11) liegt das Augenmerk nicht darauf eine Person herauszustellen, sondern die Masse der bei der Kreuzigung Anwesenden zu zeigen.

Auf der Pariser Tafel wird Longinus beim Ausführen des Lanzenstichs von seinem Nebenmann, der ihm den Oberarm stabilisiert und seine Bewegung führt, unterstützt, womit auf seine Blindheit hingewiesen ist.⁴²⁹ Von dieser wird er durch die Berührung

425 Vgl. dazu den Lexikoneintrag „Erkennen, Erkenntnis“ in ebd., Sp. 770-780.

426 David Ganz hat in seiner Auseinandersetzung mit der Stuttgarter Apokalypse betont, dass in den Tafeln nicht nur das Thema der direkten Gottesschau thematisiert sei, sondern auch der Versuch unternommen wurde, „die höhere Stufe des Sehens mit bildlichen Mitteln vor Augen zu führen und an das kontinuierlich ausgedehnte Bewusstsein eines wahrnehmenden Subjekts zurückzubinden.“ Unter dem Stichwort „*intellectus spiritualis*“ habe Robert das „Sehen Gottes auf Erden“ zudem in seinen Predigten erläutert; Ganz 2008, 218-229. Zitate von ebd. Die Thematisierung spezifischer Sehmodi scheint im höfischen Kontext also auf unterschiedliche Weise verhandelt worden zu sein.

427 Joh 19,31-7: „Weil es aber Rüsttag war und die Leichname nicht am Kreuz bleiben sollten den Sabbat über – denn dieser Sabbat war ein hoher Festtag –, baten die Juden Pilatus, dass ihnen die Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Soldaten und brachen dem Ersten die Beine und auch dem andern, der mit ihm gekreuzigt war. Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern einer der Soldaten stieß mit dem Speer in seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeugt, und sein Zeugnis ist wahr, und er weiß, dass er die Wahrheit sagt, damit auch ihr glaubt. Denn das ist geschehen, damit die Schrift erfüllt würde (2. Mose 12,46): »Ihr sollt ihm kein Bein zerbrechen.« Und wiederum sagt die Schrift an einer andern Stelle (Sacharja 12,10): »Sie werden den sehen, den sie durchbohrt haben.«“

428 Bei der Restaurierung wurde festgestellt, dass Helm und Mantel dieser Figur bereits in älterer Zeit übermalt wurden, letzterer in dunklem Grün, ausgeführt mit Karbonschwarz und Malachit. Da Malachit ein Pigment ist, das in der Malerei auf unbiegsamem Träger nicht vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu finden ist, ist der Eingriff in diese Zeit zu datieren. Goldreste wurden entlang seiner linken Körperkontur sowie entlang des Halses seines Pferdes gefunden; Angaben aus dem Restaurierungsbericht.

429 Interessanterweise ist Longinus' Blindheit auch in der kleinen neapolitanischen Kreuzigungsdarstellung mittels einer auffälligen Hilfestellung hervorgehoben (Abb. 45): Dort sind die zwei Soldaten, auf ihren Pferden sitzend, dem Gekreuzigten zugewandt und der Soldat neben dem Lanzenträger hat seine rechte Hand durch Longinus' geöffnete Armbeuge gestreckt, um so dessen Hand zu stabilisieren. Den linken Arm hat er zur Hilfestellung bei der Ausführung des Lanzenstichs weit gestreckt, hält die Lanze weiter oben gefasst.

mit Jesu Blut geheilt,⁴³⁰ was die bereits seit der Kirchenväterzeit geläufige Vorstellung der Seitenwunde als *fons vitae*, aus der die Kirche und die Sakramente in die Welt traten, aufgreift. Damit ist das Erkennen in seinem Fall zunächst einmal ein körperlicher Akt beziehungsweise an die körperliche Genesung gebunden und symbolisiert primär einen heilsgeschichtlichen Aspekt. Daraus lässt sich folgern, dass das vergossene Blut des Gottessohnes für den Gläubigen „auf Erden [...] Heilsversprechen“, „lebensspendend[...] und nährend[...]“ ist, sowie „Kirche und Eucharistie etabliert“.⁴³¹ Letztere sind es, die den konkreten, erlebbaren Bezug zum Einzelnen ermöglichen: Der Gläubige ist in der Gemeinschaft der Kirche verankert, und in der Teilnahme an der Eucharistie kann er seine Rolle im christlichen Heilsgeschehen ausfüllen. Die Geschichte des römischen Soldaten ermöglicht es dem Gläubigen auf der Metaebene, das heißt mittels ihrer eucharistischen Dimension, die Kraft des heiligen Blutes zu begreifen und auf sich zu übertragen.

Außerdem zielt Longinus' Geschichte auf die Verbindung von Sehen und Glauben. Erst als er sehend wird, spricht das Heilsgeschehen an sich erfährt, bekennt er sich zum Glauben und kann Zeugnis davon ablegen. Erkenntnistheoretisch betrachtet ist seine Geschichte keine Geschichte eines Bekennenden, der aus sich heraus zur Erkenntnis gelangt, sondern ein Beispiel für die Kraft des heiligen Blutes sowie für die Relevanz des Sehens für das Glauben. Die physische Blindheit des Soldaten steht metaphorisch für die Blindheit der Seele des Ungläubigen. Erst als Longinus das Augenlicht erhält, beginnt auch seine Seele zu sehen und sein Inneres findet zur Ruhe, schließlich sagt Jesus: „Wer mich sieht, sieht den Herrn.“⁴³² – eine Perikope, auf die Robert von Anjou im ersten Kapitel seines Traktats hinweist.⁴³³

In der Pariser Kreuzigung ist das Thema der Gotteserkenntnis mittels des Schauens auf den Gottessohn auf die Figur des bärtigen Soldaten rechts von Jesu Kreuz übertragen und fortgeführt.⁴³⁴ Den Kopf in den Nacken gelegt hat er seinen rechten Arm erhoben, um sich so vor dem göttlichen Licht zu schützen, denn nicht allen ist es möglich, Gott von Angesicht zu Angesicht zu betrachten.⁴³⁵ Den Uneinsichtigen und den Ungläubigen, spricht den Unwürdigen, bleibt die Gottesschau, auch jene durch den Sohn, verwehrt. Demnach können sie die göttliche Essenz auch nicht intellektuell begreifen und anstatt in metaphorischem Sinne sehend zu werden, müssen sie sich vor dem göttlichen Licht schützen. Die Gestik des Bärtigen sticht in der ursprünglichen Bildversion besonders hervor, da sich die Silhouetten der Reiter vor dem originalen Goldgrund deutlich abzeichnen (Abb. 2).

430 Keller 1968, 335f: „Longinus, der bei Matthäus, Markus und Lukas genannte Hauptmann unter dem Kreuz, bei Johannes nur einer der Kriegsknechte, der die Seite Christi öffnet. Die frühchristl. Legende erst gibt ihm den Namen Longinus und bezeichnet ihn als blind, so dass er nur von einem Begleiter geführt den Lanzenstich ausführen kann und durch einen Tropfen des hl. Blutes sehend wird, wie es die späteren Darstellungen mehr oder weniger ausführlich wiedergeben.“

431 Walker Bynum 2001, 86.

432 Joh 14,9. Augustinus sagt, dass das Herz erst Ruhe findet, wenn es Gott antwortet, womit die Schau von Angesicht zu Angesicht gemeint ist. Siehe *Confessiones*, 1, 1: „[...] fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te [...]“.

433 Dykmans 1970, 7.

434 Der Helm dieses Soldaten wurde in dunklem Grau übermalt und mit Golddekorationen im Mixtion-Verfahren versehen. Diese Modifikation könnte mit der Goldgrundabnahme einhergegangen sein. Reste von Gold wurden am linken Oberarm festgestellt, und die rechte, erhobene Hand zeugt von einer modernen Übermalung; Angaben aus dem Restaurierungsbericht.

435 Hier Bezug nehmend auf Thiébauts Deutung in *Kat. Ausst. Paris 2013*, 180.

Neben den signifikanten Blickbeziehungen in der neapolitanischen Kreuzigung sind auch die verschiedenen Gesten des *Ver-* und *Hinweisens* darauf ausgerichtet, den Blick des Betrachters auf den Gekreuzigten zu richten und das Bild zum Verhandlungsort unterschiedlich gearteter Gotteserkenntnis zu machen. Nicht nur zwei, in Blau gekleidete Soldaten zu Pferd verweisen mit erhobenem Arm auf den Gottessohn beziehungsweise den Lanzenträger, auch einer der bärtigen Alten hat sich demonstrativ zur Mitte gedreht und zeigt mit gestrecktem Arm nach oben. Die Gruppe der vier, einander zugewandten Älteren mit langen Bärten in der rechten Bildecke zeichnet sich ebenfalls durch ihre Gestik aus. Sie diskutieren mit erhobenen Händen das, was sich gerade unmittelbar vor ihren Augen abspielt.

Der blaugekleidete Reiter in der linken Bildhälfte zieht die Aufmerksamkeit des außerbildlichen Betrachters aufgrund seiner leuchtenden Kleidung,⁴³⁶ seiner verweisenden Geste und weil er aus dem Bild herauschaut, auf sich.⁴³⁷ Zusammen mit seinem rechten, vor dem Oberkörper erhobenen Unterarm mit dem Verweisgestus, lenkt er das Interesse des Rezipienten außerhalb des Bildes. Da weder seine Anwesenheit noch seine Handlung im biblischen Bericht begründet sind, und die Rolle des Hauptmannes, der mit erhobenem rechten Arm auf den gekreuzigten Gottessohn verweist, mit einer Figur in der anderen Bildseite besetzt ist, ist zu fragen, um wen es sich bei diesem Mann handelt. Es ist keine textliche Quelle bekannt, die von einem weiteren Soldaten berichtet, der durch einen Hinweis auf den Gekreuzigten aus der Menge der Beteiligten hervorsticht. Das lässt darauf schließen, dass der namenlose Soldat allein dafür konzipiert wurde, den Rezipienten des Bildgeschehens auf den Lanzenträger und dessen Erkennen aufmerksam zu machen.

Steht Longinus für die Erkenntnis, die als Erlösungswerk zu verstehen ist, personifiziert der römische Hauptmann jene Erkenntnis, die ein Mensch aus sich selbst heraus entwickeln kann. Bis auf Johannes erwähnen ihn alle Evangelisten, und in zwei der synoptischen Texte ist explizit auf die Göttlichkeit des Gekreuzigten abgehoben, derer sich der Hauptmann bewusst wird.⁴³⁸ Wie für die Kreuzigungstradition des 14. Jahrhunderts üblich, ist der Hauptmann auf dem Pariser Bild in der rechten Bildseite gezeigt, und hebt sich von den anderen durch seine aufwändigere Kleidung sowie seine frontale Position ab. Sein orientalisches anmutender Hut mit gekappter Spitze sowie sein mit Hermelin gefütterter Mantel, der wirkungsträchtig umgeschlagen auf der Schulter liegt, zeichnen seinen höheren militärischen Rang aus. Der Hauptmann sitzt auf einem Pferd, vor sich die Gruppe der stehenden und knienden Soldaten und Gelehrten sowie hinter sich das Kreuz des bösen Schächers. Er verweist mit dem rechten Arm auf Jesus, in der Hand hält er seinen Befehlsstab und macht die Männer zu seiner Linken auf das ihm bewusst gewordene aufmerksam.

436 Das Blau findet sein Pendant in der Bildmitte in der Kleidung des bärtigen Soldaten und in der rechten Bildhälfte in der Kleidung des Hauptmannes.

437 An seiner linken Gesichtshälfte wurde eine Übermalung vorgenommen. Sein Helm wurde vermutlich im Zuge der Goldgrundentfernung erneuert.

438 Mt 27,54: „Als aber der Hauptmann und die mit ihm Jesus bewachten das Erdbeben sahen und was da geschah, erschrecken sie sehr und sprachen: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“. Mk 15,39: „Der Hauptmann aber, der dabeistand, ihm gegenüber, und sah, dass er so verschied, sprach: Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!“ Bei Lukas erkennt der Hauptmann den „frommen Menschen“; Lk 23,47.

Ein Strahlenkranz zeichnet den Hauptmann aus (Abb. 34). Dieser ist, soviel sei der Interpretation seiner Figur vorweggenommen, als Ergebnis einer Reflexion über die verschiedenen kognitiven Ebenen intellektueller Gotteserkenntnis, wie sie von Thomas von Aquin für die Gottesschau erklärt wurden, zu verstehen. Allein die Tatsache, dass er mit einem Lichtkranz versehen ist, ist für das erste Drittel des Trecento ungewöhnlich. Giotto zum Beispiel hat nur in einer seiner Kreuzigungen, nämlich in jener in der Scrovegni-Kapelle in Padua, einen Nimbus für den Hauptmann ausgeführt (Abb. 9). Vor dieses Beispiel datiert Cimabues Kreuzigung in Assisi (Abb. 7); zeitlich ähnlich beziehungsweise etwas später datieren die Wandmalereien in Chiaravalle della Colomba in Piacenza (Abb. 83),⁴³⁹ in San Marco in Jesi (Abb. 84),⁴⁴⁰ in Santa Croce in Villa Verucchio (Abb. 85)⁴⁴¹ und in Florenz in Santo Spirito (Abb. 86)⁴⁴² sowie in Santa Maria Novella (Abb. 87).⁴⁴³ Ein neapolitanischer Vorläufer des nimbierten Hauptmannes findet sich in der Loffredo-Kapelle in Santa Maria Donnaregina (Abb. 88).⁴⁴⁴



Abb. 83

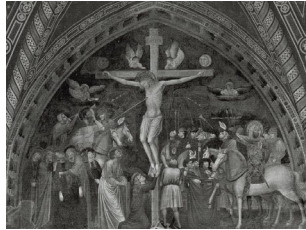


Abb. 84

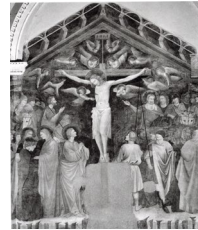


Abb. 85



Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88

-
- 439 Piacenza, Chiaravalle della Colomba, Wandmalerei; Gigli 1994. Bertuzzi und Toesca betonten die deutlichen Nachwirkungen des Duecento in diesen Wandbildern, während Ceschi Lavagetto darauf hinwies, dass es sich bei der Ausmalung um eine aus verschiedenen Stilrichtungen zusammengesetzte Kultur handle. Travi sprach sich für eine Entstehung im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts aus, Boskovits verband die Bilder mit der Malerei von Giuliano da Rimini in San Francesco in Fermo. Gigli benannte den Maler als den Maestro di Chiaravalle und bestätigte die Datierung Travis in das erste Jahrzehnt des Trecento.
- 440 Jesi, San Marco, Wandmalerei, Giuliano da Rimini; Medica 2008. Cavalcaselle und Crowe wollten in dem Bild die Charakteristika der Kunst aus Fabriano erkennen. Venturi, Van Marle und Serra sprachen sich für eine direkte Abstammung giottesker Modelle Assisis aus.
- 441 Villa Verucchio, Santa Croce, Wandmalerei; Medica 2008. Medica schrieb die Kreuzigung dem Maestro di Villa Verucchio zu und arbeitete ihre Bezüge zu den Wandmalereien in der Oberkirche von Assisi sowie im Santo in Padua, die von 1301/1302 stammen, heraus. Medica ging von einem verlorengegangenen, in Rimini entstandenen Prototypen Giotto's sowohl für die Kreuzigung in San Marco in Jesi als auch in Villa Verucchio aus. Für eine Datierung letzterer wird die Zeit um 1330 vorgeschlagen.

Noch seltener ist die Darstellung des Zenturio mit Aureole in der Tafelmalerei.⁴⁴⁵ Dabei hebt sich die Darstellung des Hauptmannes mit Nimbus der neapolitanischen Tafel auch von den genannten Darstellungen ab, da dort zusätzlich eine Unterscheidung seiner Heiligkeit und jener der anderen getroffen wurde: Sein Haupt ist von einem Strahlenkranz gerahmt, während die Trauernden im Vordergrund Vollnimben haben⁴⁴⁶ – eine Distinktion, die so früh, äußerst selten ist in der Hauptmannstradition, zumal sie, wenn überhaupt, zwischen vollrundem und mehreckigem Nimbus erfolgte.⁴⁴⁷

Allerdings ist es in der neapolitanischen Kreuzigung nicht nur die Heiligkeit des Hauptmannes, die von der Heiligkeit der anderen Bildfiguren unterschieden wird, auch der gute Verbrecher am Kreuz in der anderen Bildseite ist durch einen Strahlenkranz ausgezeichnet (Abb. 25). Der Restaurierungsbericht gibt Aufschluss über die aufwändige Vorgehensweise, mit der die beiden Strahlenkränze angefertigt wurden:

„L'exécution des auréoles du bon larron et du bon centurion est extrêmement riche et intéressante: sur le bol on a posé la feuille d'or (*au moment de la réalisation du fond*), ensuite le cercle d'or de l'auréole a été recouvert par une couche de lapis, et en dernier ont été réalisés des rayonnements avec de l'or posé à la mixtion. Un bleu de lapis est employé par exemple sur l'auréole du personnage analogue de la Crucifixion de Jacopo di Cione à la National Gallery de Londres⁴⁴⁸, mais il s'agit d'une seule couche de bleu. Les deux auréoles de la Crucifixion du Louvre dénotent un plus haut niveau de raffinement et presque de virtuosité; l'adhérence entre la couleur et les feuilles métalliques n'est pas jamais optimale, pourtant l'artiste n'a pas hésité à peindre directement sur l'or, et à superposer encore de l'or à la couleur.“

-
- 442 Florenz, Museo del Cenacolo di Santo Spirito e Fondazione Romano, Refektorium, Wandmalerei. Im Archiveintrag der Soprintendenza (2006), den mir Claudia Jentzsch freundlicherweise zur Einsicht verfügbar gemacht hat, sind die Brüder Andrea und Nardo di Cione als Maler der Kreuzigung sowie das Entstehungsdatum 1350-1374 angegeben; Polo Museale Fiorentino, Ufficio Catalogo. Kreytenberg schrieb die Kreuzigung der Ambrogio Lorenzetti-Werkstatt, um 1330, zu, während er das darunter abgebildete Abendmahl als von Orcagna ausgeführt ansah (1361/1362); Kreytenberg 2000, 151-158. Offenbar trägt in diesem Bild auch Longinus einen Nimbus. Er ist nicht nur durch diesen betont, sondern in der linken Bildseite etwas abgesetzt von den anderen Soldaten zu Pferd und mit zum Gebet zusammengelegten Händen dargestellt.
- 443 Florenz, Santa Maria Novella, Chiostrino dei Morti, Cappella dell'Annunciazione, Wandmalerei; Ravalli 2015, 49-83; Gaia Ravalli schrieb die Wandmalerei Andrea di Cione zu und datierte die Ausmalung der Kapelle ans Ende der 1330er Jahre. Siehe zur Zuschreibungsdebatte, in der u. a. Giotto, Maso di Banco, Orcagna sowie ein anonymes Maestro della Cappella Funeraria degli Strozzi und Stefano fiorentino als potentielle Maler vorgeschlagen werden; ebd., 59-61.
- 444 Neapel, Santa Maria Donnaregina, Cappella Loffredo, Wandmalerei; Elliott/Warr 2004, 4: Die rechteckige Kapelle zeugt von der privaten Laienstiftertätigkeit in der Kirche Marias von Ungarn. Die während der Restaurierung 1923-1934 entdeckten Wappen der Königin belegen die enge Verbindung der Familie Loffredo mit dem Hof und bestätigen eine zeitlich ähnliche Entstehung der Kapelle mit dem Rest der Kirche. Leone de Castris datierte die Kapellenausmalung mit Heiligen, Aposteln, Geschichten aus den Leben von Jesus, Johannes dem Evangelisten und dem heiligen Franziskus in die 1320er Jahre: Leone de Castris 1986, 290. Das entspricht der im Sammelband von Elliott/Warr vertretenen Annahme der Entstehungszeit.
- 445 Bekannt sind die Kreuzigungen des Maestro di Verucchio sowie jene des Meister des Kodex des heiligen Georg.
- 446 Vgl. dazu Thiébaud in Kat. Ausst. Paris 2013, 178. Ihr Hinweis, dass die Figuren mit höherem Heiligenstatus einen stärker punzierten Nimbus haben, entspricht der hier vorgebrachten These.
- 447 Mehreckige Nimben wurden im frühen 14. Jahrhundert vornehmlich für Personifikationen verwendet und sind als „Randphänomene“ anzusehen. Beispiel geben die franziskanischen Tugenden in den Vele der Unterkirche von San Francesco in Assisi; vgl. Hecht 2003, 58f. Im Kreuzigungsbild von Pietro Lorenzetti im Kapitelsaal des an die sienesische Kirche San Francesco angrenzenden Konvents tragen der Hauptmann und einer seiner Begleiter mehreckige Nimben, während in der Chiesa della Collegiata in San Gimignano nur der Hauptmann einen solchen hat. In der Tafelmalerei liefern die Sienesen Beispiele für mehreckige Nimben, entweder nur für den Hauptmann oder für diesen und Longinus: Pietro Lorenzetti im Metropolitan Museum in New York, Ambrogio Lorenzetti im Fogg Art Museum in Massachusetts, Ugolino Lorenzetti in den Vatikanischen Museen in Rom, Bernardo Daddi im Lindenau-Museum in Altenburg.
- 448 In der um 1369-1370 entstandenen Kreuzigung von Jacopo di Cione (siehe Anm. 94) trägt der Hauptmann, einer der berittenen Soldaten ist durch seinen kurzen Stab als dieser zu identifizieren, einen mehreckigen, blauen Heiligenschein.

Die Tatsache, dass gerade die Strahlenkränze des Hauptmanns und des zur Rechten von Jesus gekreuzigten Verbrechers, seinen Namen Dismas erhält er erst im Nikodemus-evangelium,⁴⁴⁹ künstlerisch so besonders sind, erklärt sich dadurch, dass es diese beiden waren, welche, zunächst ungläubig, in Jesu Todesstunde erkannten, um wen es sich bei dem Gekreuzigten handelte: Das heißt, erst als Teilnehmer und Zeugen der Ereignisse auf Golgota wurden sie zu Erkennenden und damit zu Einsichtigen⁴⁵⁰ und können so im Kreuzigungsbild als Repräsentanten einer Erfahrung der Gotteserkenntnis fungieren.

Vor dem Hintergrund der Debatte um die *visio beatifica Dei* und der Tatsache, dass mit der Stuttgarter Apokalypse bereits in einem angiovinischen Bildprogramm Stellung zu der Kontroverse bezogen wurde, ist die Unterscheidung zwischen Nimbus und Strahlenkranz in der neapolitanischen Kreuzigungsdarstellung im Louvre bedeutungstragend. Dass nämlich die Distinktion der Gotteserkenntnis von Hauptmann, Dismas und den Heiligen von Beginn an bei der Konzeption des Bildes eine Rolle gespielt hat, belegt die Tatsache, dass die Strahlenkränze im Zuge der Hintergrundbildung ausgeführt wurden: Zunächst trug man Blattgold, dann eine Schicht Lapislazuli und anschließend die Goldstrahlen im Mixtionverfahren mit dem Pinsel. Und in der Tat ist die Differenzierung der Personen anhand der Aureolen mit Thomas von Aquin zu erklären: Zwar haben Dismas und der gute Zenturio die Erkenntnis erlangt, dass es sich bei Jesus wahrhaftig um den Sohn Gottes handelt, doch ist ihnen im Gegensatz zu den Heiligen nach der thomistischen Theorie vom Einfluss des *lumen gloriae* nur eine weniger vollständige Gottesschau möglich:

„Videntium Deum per essentiam unus alio perfectius eum videbit. [...] Unde intellectus plus participans de lumine gloriae, perfectius Deum videbit. Plus autem participabit de lumine gloriae, qui plus habet de caritate, quia ubi est maior caritas, ibi est maius desiderium; et desiderium quodammodo facit desiderantem aptum et paratum ad susceptionem desiderati. Unde qui plus habebit de caritate, perfectius Deum videbit, et beator erit.“⁴⁵¹

Beim Longinus dieser Darstellung ist es nicht klar, ob er auch einen solchen trägt. Der Vollnimbus des guten Schächers unterscheidet sich von den runden Nimben der Heiligen und von Jesus.

449 Timmermann 2014, 157: „The Good Thief was first named ‚Dysmas‘ in the fourth-century Gospel of Nicodemus, and shortly thereafter, perhaps around 500, made his iconographical debut on the dexter side of the Crucified, just across from his sinister antithesis, Gestas. With just a handful of documented exceptions, for the next eleven or so centuries Dysmas exclusively appeared in narrative scenes, most often in the Crucifixion and Last Judgment, less frequently in depictions of the Carrying of the Cross, the Harrowing of Hell, and the Deposition. During the thirteenth and fourteenth centuries, Dysmas was subsumed into the great pantheon of Franciscan penitential saints, which, as at S. Francesco in Assisi also included Longinus, St Paul, and, of course, St Francis himself, but somehow the Good Thief missed his chance even then to emerge from such wider iconographical contexts as a devotional figure in his own right.“ Ausführlich zu seiner Figur in Gesellschaft und Kunst: Klapisch-Zuber 2015.

450 Lk 23,39-43: „Aber einer der Übeltäter, die am Kreuz hingen, lästerte ihn und sprach: Bist du nicht der Christus? Hilf dir selbst und uns! Da wies ihn der andere zurecht und sprach: Und du fürchtest dich auch nicht vor Gott, der du doch in gleicher Verdammnis bist? Wir sind es zwar mit Recht, denn wir empfangen, was unsre Taten verdienen; dieser aber hat nichts Unrechtes getan. Und er sprach: Jesus, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst! Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.“ Siehe für die Einsicht des Hauptmanns oben bzw. Mt 27,54; Mk 15,39; Lk 23,47.

451 Summa theologiae, I, q. 12, a. 6c. Übersetzung ebenda: „Das Bewusstsein des einen Menschen wird eine größere Kraft beziehungsweise Fähigkeit, Gott zu sehen, als das eines anderen. [...] Umso mehr das Bewusstsein am Licht der Herrlichkeit teilnimmt, desto vollendeter wird es Gott sehen. Er nimmt aber mehr am Licht der Herrlichkeit teil, der mehr Liebe hat, da, wo mehr Liebe ist, da ist mehr Verlangen, und das Verlangen macht den Verlangenden irgendwie dazu fähig und darauf vorbereitet, das Ersehnte zu empfangen.“

Dem Aquinaten zufolge ist das Verhalten des Einzelnen ausschlaggebend für seine jeweils persönliche Erfahrung der Gotteserkenntnis. Je mehr Liebe eine Person hat, umso mehr Glorienlicht wird ihr zuteil, was in christlichem Sinne bedeutet, dass ein gottgefälliges, tugendhaftes Leben mit einer vollständigeren Erkenntnis der Göttlichkeit belohnt wird. Entsprechend wird einem Ungläubigen beziehungsweise einem weniger tugendhaften Leben durch Verminderung der Vollständigkeit dieses Ziels Rechnung getragen, künstlerisch ausgedrückt in der Darstellung von Licht, das heißt entweder im Strahlenkranz oder im Nimbus: Verdienste und Nicht-Verdienste des Menschen,⁴⁵² die gegeneinander abgewogen werden, bestimmen die Gestaltung der Bildfiguren.

Da es sich beim Pariser Bild um eine Darstellung der Kreuzigung Jesu handelt und nicht wie im Fall der ersten Stuttgarter Tafel um eine Thronanbetung, die als direkte Gottesschau identifiziert die Unterscheidung zwischen Strahlenkranz und Nimbus erklärt, ist die Frage zu stellen, inwiefern die Distinktion der Heiligkeit bei einer Kreuzigung überhaupt als theologische Aussage verstanden werden kann. Dabei gilt zu bedenken, dass die Auferstehung Jesu, die nur durch den Opfertod des Gottessohnes möglich ist, den christlichen Glauben begründet, weshalb dieser Tod konstitutiv für das Selbstverständnis des Christentums ist. Ein weiteres Bildelement dient hier der Klärung.

Für die 1330er Jahre ist das Motiv der Seeleneinholung bei einer Kreuzigung auf Holz relativ ungewöhnlich.⁴⁵³ Dieses hat wohl orientalische Vorbilder, war der karolingischen und ottonischen Kunst nicht bekannt und taucht erst in späteren szenenreichen Kreuzigungsbildern auf.⁴⁵⁴ Vor allem in der Kunst nördlich der Alpen fand die, mit den Worten von Mitchell B. Merback gesprochen, „gemalte Antithese“ ihren Niederschlag.⁴⁵⁵ In Neapel lassen sich zwei Wandmalereien finden, die Engel und Teufel bei der Mitnahme der Seelen der Verstorbenen zeigen und vor das Louvre-Bild datieren: die Kreuzigung im Nonnenchor von Santa Maria Donnaregina (Abb. 30) und die Beweinung im Nonnenchor von Santa Chiara (Abb. 39). Zwar ist letztere nur fragmentarisch erhalten, und es ist lediglich ein Schächer bis zur Hüfte zu sehen, doch ist auf dessen Kopfhöhe ein kleines Wesen erkennbar, seine Seele.

Vor dem originalen Goldgrund tritt die Seeleneinholung auf der neapolitanischen Tafel deutlich hervor, zumal der obere Bildbereich im Vergleich zur vielfigurigen Darstellung unten reduzierter gestaltet ist. Vier Engel, die Hände verzweifelnd ringend und mit Patene oder Kelch in der Hand,⁴⁵⁶ kreisen um Jesu Kreuz, während zwei weitere Engel das Kreuz von Dismas und ein Teufel jenes von Gestas flankieren. Als Pendant zum letztgenannten sticht der Engel am linken Bildrand auf einen zweiten, fliehenden Teufel ein.⁴⁵⁷ Zugleich tritt er mit dem rechten Bein nach diesem. Auf Kopfhöhe von Dismas nimmt der Engel die Seele des guten Schächers in Empfang, während der Teufel jene des uneinsichtigen Gestas an sich gerissen hat, um sie in die Hölle zu bringen.

452 König Robert verweist im vierten Kapitel seines Traktats auf jene Philosophen, welche die Vorstellung etablierten, Verdienste und Nicht-Verdienste im irdischen Leben bestimmten Lohn und Strafe im Jenseits; vgl. Dykmans 1970, 73-75.

453 Merback merkte an, dass kleine, nackte Figuren – die Seelen – vornehmlich in Szenen des Jüngsten Gerichts als Warnung für den Gläubigen zu finden sind; vgl. Merback 1999, 231-233.

454 Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 128.

455 Vgl. Merback 1999, 218-265.

456 Die Fehlstelle erlaubt keine eindeutige Bestimmung.

457 Die Waffe des Engels muss im Zuge der Goldabnahme verlorengegangen sein.

Die Seeleneinholung soll an die Konsequenzen des eigenen Handelns erinnern, denn beide Verbrecher wurden im Partikulargericht auf Grundlage ihrer Taten gerichtet, so dass ihren Seelen im Moment nach dem Tod das entsprechende Schicksal wiederfährt.⁴⁵⁸ Die Referenz auf dieses Gericht, das nur den Einzelnen sowie allein dessen Seele und nicht den Körper betrifft, ist bei einer Kreuzigung außergewöhnlich, zumal sie im Louvre-Bild mit dem Engel, der den Teufel niedersticht, zudem motivisch erweitert ist. Dies ist so nur noch im Wandbild in Santa Maria Donnaregina (Abb. 30) der Fall, wo der Engelskampf, bei dem mindestens drei Teufel beteiligt sind, das Kreuz von Gestas flankierend, stattfindet. In der Stuttgarter Apokalypse (Abb. 43 u. 44) sowie in der Apokalypse in Donnaregina über dem Eingang zur Loffredo-Kapelle (Abb. 82) sind mehrere kämpfende Engel dargestellt. Einige von ihnen stechen, wie der kämpfende Engel in der Tafelkreuzigung, mit einer Waffe auf den Gegner ein. Ideell motiviert durch die Vorstellung von einem Partikulargericht mit anschließender Seeleneinholung fügt sich der Engelskampf im Louvre also in eine künstlerische Tradition ein. Er kann als Beleg dafür angesehen werden, dass sich in Neapel Kreuzigungs- und Apokalypsetradition wechselseitig beeinflussten. Außerdem entspricht der Engelskampf der Idee des Kreuzes, welches im Louvre-Bild durch die Freistellung betont und einerseits Ausdruck für die christliche Idee der Erlösung durch die Passion ist sowie andererseits den Sieg des Guten über das Böse ausdrückt.⁴⁵⁹

Außergewöhnlich ist allerdings nicht nur die an die Gerichtsbarkeit mahnende Seeleneinholung, außergewöhnlich sind auch die Kleidung der Schächer. Deren Gewänder erinnern an Büßerkleider und greifen so das Thema der Verurteilung zusätzlich auf, da sie die Verurteilten im doppelten Sinne als solche kennzeichnen, bedeutete es doch zusätzliche Schmach, jemanden in Unterkleidung zu zeigen. Dass die zwei Verbrecher anders gekleidet sind als der ebenfalls zum Tode verurteilte Jesus, der nahezu immer ein Lententuch trägt, ist nicht unüblich und zielt auf eine Unterscheidung zum Gottessohn hin.⁴⁶⁰ Als Bildmotiv sind die langärmligen, an den Seiten hoch geschlitzten Gewänder, die den Männern bis zu den Schenkeln reichen und einen spitzen Ausschnitt haben, in der Zeit vor der neapolitanischen Kreuzigung in der Unterkirche von Assisi zu finden, dort trägt Dismas ein solches Kleid (Abb. 31).⁴⁶¹ Doch wie ist die Unterscheidung zwischen Strahlenkranz und Nimbus nun in Verbindung mit der Seeleneinholung vor dem Hintergrund der Kreuzigung Jesu als Reflexion der Kontroverse um die *visio beatifica Dei* zu verstehen?

In der Debatte um die Anschauung Gottes *facies ad faciem* wurde zwar nicht explizit darüber diskutiert, dass das Christentum von zwei Gerichten ausgeht, die Beschäftigung mit

458 Die Bibel kennt neben dem die gesamte Menschheit am Ende der Zeit beurteilenden Gericht auch ein Urteil über den Menschen als Individuum, welches nach dem Sterben und somit vor dem Weltgericht aufgerufen und vollzogen wird. Dieses, so Peter Dinzlbacher, war „biblisch weniger deutlich präsent“, wurde aber dennoch Bestandteil der Hochtheologie. Thomas von Aquin löst die Spannung eines zweimaligen Gerichts über eine Seele auf, indem er erklärt, dass dem unmittelbaren Urteil Gottes nach dem Tode ein zweites Urteil zwar in derselben Sache jedoch unter anderem Gesichtswinkel folge. Während die verurteilten Seelen nach dem Tod „sozusagen angezogen von der Gravitation des Himmels oder der Hölle“ ihrem Bestimmungsort zustrebten, erfülle erst das Weltgericht mit der Vereinigung mit dem Leib „die volle Zumessung von Strafe oder Belohnung“. Gott richtet den Einzelnen also nicht zweimal, das Jüngste Gericht ist vielmehr als Vervollständigung des Einzelgerichts zu verstehen; Dinzlbacher 2001. Zitate stammen von ebenda.

459 Vgl. dazu Thiébauts ähnliche Interpretation in Kat. Ausst. Paris 2013, 180.

460 Siehe zu Neapel als „Rechtsraum“ Anm. 101.

461 Schwierig ist die Beurteilung des Gewandes im Fragment der Beweinungsszene in Santa Chiara.

dem Seelenschicksal unmittelbar nach dem Tod implizierte aber zwangsläufig das Abwägen der Verdienste und Nicht-Verdienste jedes Einzelnen. Jesu Tod war in diesem Sinne der zeitliche Marker, nach dem sich die Gestaltung der Bildfiguren hinsichtlich ihrer Heiligkeit ausrichtete: Der Opfertod des Gottessohnes findet vor dem Jüngsten Gericht und damit vor der Vereinigung von Körper und Seele statt. Dismas kann in diesem Moment bereits einen Strahlenkranz tragen, weil das Glorienlicht, das, nach der thomistischen Lehre, Art und Grad von Gottesschau und Gotteserkenntnis prägt, eben nicht von dieser Vereinigung abhängig ist. Erinnerung sei an das Traktat König Roberts, in dem dessen Überzeugung genau dieser Gedanken mehrfach schriftlich festgehalten ist:

„Preterea, perfectio glorie essentialis non datur secundum capacitatem naturalium, set magis secundum capacitatem et gradum caritatis et meriti. Cum igitur anima separata tantum habet de caritate et tantum habuit de merito, quantum habebit corpori coniuncta, tantum sibi respondebit de premio.“⁴⁶²

Das Zitat, das hier beispielhaft ausgewählt wurde, macht deutlich, dass sich Robert in der Kontroverse um den Zeitpunkt der Gottesschau auch Gedanken über deren Intensität und vor allem die Faktoren, welche die „perfectio glorie essentialis“ definieren, machte: Die Intensität beziehungsweise Vollkommenheit der Schau hängt von den „capacitatem et gradum caritatis et meriti“ ab. Das bedeutet, dieselbe Eigenverantwortung, die das Partikulargericht auf den Plan ruft, bestimmt dementsprechend auch das, was der Gläubige bei der Anschauung Gottes erfährt. Für die bildliche Darstellung war deshalb ein Motiv gefragt, das symbolisch die Erfahrung dieses Erlebnisses in seinen unterschiedlichen Abstufungen auszudrücken vermochte – Strahlenkranz und Nimbus, die aus Licht entstandenen Motive.

Das thomistische Erklärungsmodell vom Glorienlicht erhält in der Pariser Kreuzigung mit dem Motiv der Seeleneinholung eine bildmotivische Hervorhebung: Der angiovinischen Überzeugung von der unmittelbar nach dem Tod stattfindenden *visio beatifica Dei* entsprechend, erfolgt bei der Kreuzigung Jesu die Unterscheidung zwischen den tugendhaften Heiligen, deren Gottesschau vollkommen ist und den weniger tugendhaften Männern, sprich Longinus und der Hauptmann, die eben nur zum Teil Gott verstehen und ihm ähnlich werden können. Der Tod des Gottessohnes markiert im christlichen Heilsplan eine Wende, ist er doch ein göttlicher Gnadenakt zur Vergebung der Sünden der Menschheit. Dementsprechend kann er auslösen und bewirken, was Longinus, Dismas und dem guten Hauptmann auf Golgota widerfährt.⁴⁶³

462 Zit. nach Dykmans 1970, 10. Es handelt sich um das neunte Argument im ersten Kapitel: „Die Perfektion der wesentlichen Glorie/Herrlichkeit wird nicht nach den natürlichen Fähigkeiten gegeben, sondern vielmehr in Bezug auf die Fähigkeit und den Grad der Karitas und des Verdienstes gespendet. Wenn die Seele also tatsächlich [vom Körper] getrennt sein wird, wird sie dieselbe Belohnung erhalten wie wenn sie mit dem Körper vereint wäre und in derselben Weise wird ihr der Lohn erwidert werden.“

463 Dadurch erklärt sich, weshalb Maria Magdalena von der Distinktion, wie sie in der neapolitanischen Kreuzigung erfolgte, ausgenommen wurde, obwohl sie als Sünderin bekannt war. Ihre Buße setzte vor dem Opfertod Jesu ein, das heißt sie bedurfte diesen nicht als Anstoß zur Umkehr.

Dem vor dem Bild betenden Gläubigen war das gottgefällige Leben der Muttergottes, der anderen Marien und des Lieblingsjüngers Johannes bekannt, so dass diese Figuren, vor allem unter Berücksichtigung der Seeleneinholung und den Vertretern einer weniger vollständigen Gottesschau und Gotteserkenntnis, als Vorbild dienten:

„Iterum, cum quantitas beatitudinis sit secundum quantitatem luminis glorie, sicut idem numero et equale lumen glorie habet anima beata separata, sicut habitura est corpori coniuncta, habebit idem et equale premium per omnia, quod consistit in beatitudine essentiali, anima separata sicut et coniuncta.“⁴⁶⁴

Auch in diesem Argument geht Robert über das Thema der Vereinigung von Seele und Körper hinaus und betont die Notwendigkeit des Glorienlichtes für die Glückseligkeit. Ferner stellt er klar, dass das Maß der Glückseligkeit dem Einfall des Glorienlichtes entspricht. Da Thomas von Aquin erläuterte, dass der Einfall des Glorienlichtes wiederum von der Tugendhaftigkeit des Einzelnen abhängt, äußert sich der Monarch mit diesem Argument indirekt erneut zur Eigenverantwortung des Gläubigen für sein Seelenschicksal. Der gute Hauptmann, Longinus und Dismas sind die „ersten Früchte“⁴⁶⁵ von Jesu Opfertod und stehen in einer besonderen Relation zueinander sowie zum Bildbetrachter, da dieser durch sie an die Geschehnisse auf Golgota, die Bedeutung des Opfertodes und die Kraft des Göttlichen im menschgewordenen Sohn Gottes erinnert wird. Darüber hinaus ermahnen sie die Gläubigen das zu bedenken, was sie nach dem irdischen Leben erwartet und ihr Tun danach auszurichten.⁴⁶⁶

Die Gedanken, die eine solche Figurengruppe bei Gläubigen auszulösen vermochte, betrafen selbstverständlich auch einen König, für den es aufgrund seiner Privilegien und Lebensführung schwer war, ein Leben im Sinne von Jesu Armutsideal zu führen.⁴⁶⁷ Mit der thomistischen Sichtweise und Überzeugung von der Eigenverantwortung für das Seelenschicksal war es Robert jedoch möglich, diesen Zwiespalt aufzulösen. Auf der Autorität des Aquinaten basierend konnte er seine fromme Haltung in der Ausführung von guten Werken demonstrieren:

464 Zit. nach Dykmans 1970, 10f. Es handelt sich um das zehnte Argument im ersten Kapitel: „Daher, weil die Quantität der Glückseligkeit von der Quantität des Glorienlichtes abhängt, so wird der glückseligen Seele, getrennt vom Körper, das Glorienlicht von derselben Quantität und Qualität gegeben werden wie sie es haben wird in Vereinigung mit ihrem Körper, sie wird denselben, identischen Lohn für alle Dinge erhalten, welcher in der wesentlichen Glückseligkeit besteht, sowohl wenn die Seele getrennt als auch wenn sie mit ihrem Körper vereint ist.“

465 Die Bezeichnung ist Merback entlehnt, der sie für Dismas nutzte, „whose legend cast him in an archetypal role as the first 'fruit' of redemption, a lifelong sinner converted and saved.“; Merback 1999, 220.

466 Diese Ideen sind in der Gegenüberstellung der Figuren in der Magdalenen-Kapelle in der Unterkirche von San Francesco in Assisi ausgedrückt, wo sich Dismas und Longinus in zwei getrennten Bildfeldern befinden und einander prüfend anschauen (Abb. 31). Merback 1999, 223: „Dismas comes to penitence in a flash of recognition, out of inner goodness; Longinus through the transformative somatic experience of healing. Each of them opens his eyes to Christ and achieves beatitude through his conformity (*conformitas*) with Christ, the first in terms of physical suffering, the second in terms of preaching and martyrdom. Thus, both figures were rewarded by the Church with beatification and the title *sanctus* (Blessed).“

467 Siehe zur Diskrepanz, dass ein Königshaus Armut schwerlich leben und sie demzufolge auch nicht einfordern konnte, die es aufzulösen galt Michalsky 2001.

„Alius est appetitus vel desiderium redundantie plenitudinis, et hic est perfecti respectu sui ornatus, sicut habens habitum caritatis, sicut dives, ut elemosinas distribuat, sine quibus etiam mereretur, licet non forsitan tantum. Quia exercitatio operationis exterioris devotionem interiorem excitat et vigorat, sicut sanctus Thomas ostendit per simile, de exterioribus operationibus, sicut manuum elevationis, genuflectionis, et similium, in oratione, Secunda Secunde, questione 83, articulo 12, vel plura similia. Et talis appetitus se tenet ex parte forme.“⁴⁶⁸

Das 29. Argument im ersten Kapitel von Roberts Traktat verdeutlicht, nach welcher Devise der Monarch seine Frömmigkeit verstand. Mit Verweis auf den heiligen Thomas stellt er klar, dass die innere Haltung, das Frommsein an sich, bereits ausreicht, um Glückseligkeit zu erlangen. Äußere Handlungen, in denen die Frömmigkeit des Gläubigen zum Ausdruck gebracht werden, seien demnach nur als Zusätze zu verstehen, beispielsweise die verschiedenen Erscheinungen religiöser Praxis wie das Almosengeben oder das Händefalten und Knien beim Gebet.

Robert verschaffte sich mit dieser Überzeugung die Legitimation für das Leben, das ihm durch seine Bestimmung auferlegt war und nicht dem mittellosen Armutsideal entsprechen konnte. Stiftungen, Unterstützung der Orden und das Auftreten als predigender König waren Ausdruck seiner Tugendhaftigkeit und sollten ihm zugunsten seines Seelenschicksals angerechnet werden. So erhält in seiner Argumentation das Beispiel des reichen Mannes, der Almosen verteilt, obwohl er dies nicht tun muss, um gerechten Lohn zu erfahren, eine doppelte Bedeutung und konkretisiert sich in seiner historischen Person.

Darüber hinaus lässt sich die Vorstellung mit jener zur *visio beatifica Dei* gleichsetzen: Viele Male weist Robert in seinem Traktat darauf hin, dass die Seele bereits allein, noch vor der Vereinigung mit dem Körper, die göttliche Essenz bei der Gottesschau begreifen kann. Die Hinzufügung des Körpers nach der Auferstehung ist nur zusätzlich und kann die intellektuelle Erkenntnis lediglich steigern. Notwendig ist sie aber nicht. Für das intellektuelle Begreifen des göttlichen Wesens, was das Ziel jedes Gläubigen ist und für welches das Glorienlicht die Disposition schafft, bedarf es eines tugendhaften Lebens mit Verdiensten. So entsprechen sich der Lohn einer gelebten Frömmigkeit und die Vollkommenheit der Gottesschau hinsichtlich der Überzeugung, dass ein Hinzufügen das Wesen beider nicht verändert und schon gar nicht bedingt, sondern nur steigert.

Abschließend ist festzuhalten, dass die vorliegende interpretatorische Analyse der Louvre-Tafel ein weiteres Mal die Brisanz des Themas der *visio beatifica Dei* für das angiovinische Königshaus bestätigt hat.⁴⁶⁹ Der Monarch mischte sich schriftlich in die religionspolitische

468 Zit. nach Dykmans 1970, 18f. Es handelt sich um das 29. Argument im ersten Kapitel: „Das zweite [im vorherigen Argument wird das erste Verlangen erklärt] Verlangen betrifft die Redundanz der Fülle und hat oft einen Aspekt der Karitas. Wie im Fall des Reichen, der Almosen verteilt und Verdienst erhält, auch wenn er das nicht gemacht hätte, wenn auch nicht in derselben Art. Weil die äußeren Handlungen die innere Andacht verstärken, wie der Heilige Thomas mit Beispielen äußerer Handlung gezeigt hat, wie das Hände erheben und knien beim Gebet. Und dieses Verlangen betrifft die Form [während das vorherige die Materie betrifft].“

469 Dass die Kontroverse um die glückselige Gottesschau auch das Umfeld Roberts beschäftigte bzw. sein Umfeld deren Relevanz für den Hof erkannt hatte, belegen die Bilder in den *Regia Carmina*. Die Handschrift, um 1336 entstanden und mehrheitlich dem Convevole da Prato zugeschrieben, wurde von der toskanischen Kommune Prato zur Huldigung des König, unter dessen Protektion sie stand, in Auftrag gegeben. Siehe zu den *Regia Carmina*: Smout 2017. Zur *visio* in den Miniaturen ebd., 90 sowie Ganz 2008, 227f.

Kontroverse ein, verhandelte die Thematik mehrfach in seinen Predigten und gab Kunstwerke in Auftrag, die mittels Text, motivischer Details und visueller Strategien, als Stellungnahmen zu den umstrittenen Dogmen zu beruteilen sind; zu diesen zählt neben dem Grabstein der Maria von Kalabrien und der Stuttgarter Apokalypse auch unser neapolitanisches Kreuzigungsbild.