

TEIL III

Italien und darüber hinaus: die Rezeption der Kreuzigung und die kunstpolitische Relevanz der Tafel

Nachdem die Pariser Tafel über ihre Motivik dem Königshof der Anjous zugeordnet wurde, gilt es im folgenden, dem fünften Kapitel, ihre Rezeptionsgeschichte zu analysieren. Auch sie bestätigt die vorgeschlagene Zuordnung. Daran anknüpfend erfolgt eine vergleichende Untersuchung der Darstellungstraditionen von Kreuzigung und Apokalypse, welche für die Fragen nach dem Bildgebrauch und der originären Lokalisation der Tafel erkenntnisbringend sein kann. Zudem bietet eine solche Betrachtung die Möglichkeit, nach Rolle und Bedeutung der in Neapel-Stadt und im höfischen Umfeld entstandenen Kunst für die künstlerischen Entwicklungen in Unteritalien zu fragen.

Das sechste Kapitel widmet sich anschließend folgenden Fragen: Welche Bestimmung hat das Bild in dem ihm zugewiesenen Kontext erfüllt? Und wo hat es sich dieser entsprechend befunden? Hierfür ist es notwendig zu verstehen wie König Robert seinen Hof und sich selbst verstanden hat, welche Strategien er zur Erlangung gewisser Vorstellungen verfolgte und welche Rolle dabei der künstlerischen Produktion im Allgemeinen sowie der Louvre-Kreuzigung im Speziellen zukam. Da die kunstpolitische Relevanz der Tafel von der gesamtitalienischen Situation in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts determiniert worden scheint, wird der geographische Untersuchungsraum erweitert, nationale Bezüge, also jene zu den nord- und mittelitalienischen Herrschern, werden von Bedeutung sein. Ferner ist der Anjou-Hof in Neapel im Hinblick auf sein Verhältnis zu den Mächten und Vorgängen außerhalb der Apenninen-Halbinsel, seine Beziehungen zur Kurie und dem Königshaus in Frankreich sowie die Bedrohungen durch Heinrich VII., dessen Sohn Johann von Böhmen sowie durch Ludwig IV. zu untersuchen.

5 Kreuzigungsdarstellungen in Stadt und Königreich Neapel sowie die Verbreitung giottesker Motive in Unteritalien

Dominique Thiébaud hat auf einige der Nachfolger der neapolitanischen Kreuzigungstafel hingewiesen und somit ein Phänomen angesprochen, das zunächst an Beispielen aus Neapel-Stadt und anschließend an Beispielen aus dem Königreich Neapel zu veranschaulichen ist.⁴⁷⁰ Dabei wird die These vertreten, dass die zeitnahe Aufnahme einzelner Motive in der höfischen Buchmalerei die Herkunft der Kreuzigung aus dem königlichen Umfeld

bestätigt. Außerdem unterstreicht die Tatsache den Status der Kreuzigung als autoritatives Werk, was durch die wenig später entstandenen süditalienischen Wandbildern, deren motivische Entstehung zumindest in Teilen auf die Tafelkreuzigung zurückzuführen ist, bekräftigt wird. Letztere sind über das Königreich Neapel verteilt, wobei eine Konzentration ihres Vorkommens für die Amalfiküste zu verzeichnen ist. Die verzögerte Nachfolge dokumentiert das Phänomen der Verbreitung *giottesker*⁴⁷¹ Motive in einem größeren Umkreis und führt zum Vergleich mit der Rezeptionsgeschichte des Bildthemas der Apokalypse, die in ähnlicher Weise vonstattenging. Dass gleich zwei mehrfach analog und künstlerisch prominent verhandelte christliche Motive im höfischen Umfeld Neapels entstanden und sich von dort aus verbreiteten, erfordert eine Untersuchung der Bilder auf ihre Relevanz hin und auf ihre Rolle als Referenz für weitere Entwicklungen.

Das primäre Interesse dieses Kapitels liegt also auf der Frage, in welcher Weise Stil, Motive, theologischer Gehalt und nicht zuletzt der Geist der Pariser Kreuzigung aufgegriffen beziehungsweise transformiert wurden. Schließlich dient eine solche Analyse ebenfalls dazu, die Neu- und Einzigartigkeit der Tafel abermals hervorzuheben. Die Bilder werden deshalb zunächst einer komparatistischen Bildbetrachtung unterzogen und in einem zweiten Schritt auf ihre Beziehung zum Hof in Neapel befragt: Handelt es sich bei den Standorten der Werke um Orte, an denen Vertreter des Königshauses präsent waren? Wer waren die Künstler, die diese Bilder schufen? Sind die Nachfolgekreuzigungen Kopien nach Autoritäten? Und inwiefern lassen Ähnlichkeiten sowie Unterschiede auf Herkunft und Gebrauch der Bildwerke schließen?

5.1 Städtische Tafel- und Buchmalerei: zeitgleiche Entstehung und frühe Nachfolge

Den oder die Maler der Pariser Kreuzigungstafel haben alle Vorgänge auf Golgatha interessiert, von denen die Evangelisten berichten. Das heißt, die in der biblischen Erzählung genannten Themen, sind auch im Bild zu finden. Darüber hinaus lag ein besonderes Augenmerk auf den Motiven Blut und Mutterschmerz sowie auf der innerbildlichen Kommunikation, ausgedrückt vor allem mittels der Gestik der Figuren. Letztere ist ein wichtiges Element auch in der zweiten neapolitanischen Kreuzigungstafel des Louvre: Bei diesem Bild handelt es sich ebenfalls um eine volkreiche Darstellung der Kreuzigung Jesu, allerdings in einem wesentlich kleineren Format (Abb. 45).⁴⁷² Sie datiert in das zweite Drittel des 14. Jahrhunderts und ist der Nachfolge Giottos zuzuordnen.

470 Thiébauts Aufzählung wird durch vorliegende Studie um mehrere Beispiele erweitert; Kat. Ausst. Paris 2013, 178-183.

471 Vgl. zu dem Begriff die Einleitung dieser Schrift.

472 Siehe zur Kreuzigung Anm. 128. Der Datierung der Pappeltafel um 1345 wird zugestimmt; Kat. Ausst. Paris 2013, 194-199. Siehe für alle folgenden Angaben ebenda. Heute hat die Tafel einen abgerundeten Bildabschluss, der ursprüngliche, spitze Giebelabschluss wurde entfernt. Die Tatsache, dass Malschicht und Goldgrund an den Seiten schräg enden, bestätigt diese Annahme. Das obere Bilddrittel ist zum Großteil beschädigt, es ist nur noch die Figur des Dismas' vorhanden, und die vorbereitende Malschicht sowie der Holzträger sind zu sehen.

Die Anzahl der Bildfiguren, es handelt sich um gut 50, die dichtgedrängt um die Kreuze sowie um circa 20 weitere, die im Bildvordergrund stehen, ist deutlich erhöht, wobei die Mehrzahl aufgrund der unterschiedlichen Trägerformate verstärkt evident ist.⁴⁷³ Angeordnet sind sie in horizontalen Registern auf einem in Vorsprüngen ansteigenden Berg.⁴⁷⁴ Wie in der großen Kreuzigung mit dem freistehenden Kreuz gibt es, so auch schon Thiébaud, eine vertikale, die Komposition bestimmende Achse. Sie reicht vom (nicht mehr vorhandenen) Kreuz Jesu über die Gruppe der Trauernden (Johannes und Maria in deren Mitte) und dem sitzenden Soldaten in der Mitte, der um das Gewand Jesu würfelt, bis zur Rückenfigur im Bildvordergrund.

Während die Gruppe der Trauernden im kleinen Bild in der Mitte weiter oben und damit im Vergleich zu unserer Tafel auch weiter entfernt vom Betrachter angesiedelt ist, hat der gute Hauptmann die Bildseite gewechselt und ist in den Vordergrund gerückt. Er macht mit seinem erhobenen Arm und der verweisenden Geste auf das Kreuzigungsgeschehen aufmerksam. Mehrere Kinderpärchen, zum Beispiel in der unteren linken Bildecke und im Übergangsregister zwischen der oberen Menschenmasse und der Gruppe im Vordergrund, sprechen gestikulierend über die verschiedenen Ereignisse um sie herum. Sie tauchen als wiederkehrendes, verbindendes Element zwischen den Registern beziehungsweise den unterschiedlichen Personengruppen auf. Ihre Gestik zeigt eine Vermittlerfunktion für den außerbildlichen Betrachter an, hinweisend und im Sinne einer Anregung kommentierend.⁴⁷⁵ Der Bildeinstieg erfolgt am äußersten unteren Bildrand mittels eines Soldatenpaares, das miteinander diskutiert. Das Ver- und Hinweisen wurde im kleinen Bild also an mehreren Stellen auf ausgewählte Paardarstellungen übertragen.

Der mehrfachen Darstellung von Kinderpärchen liegt ein humoristischer Zug zugrunde, der in der anderen Louvre-Kreuzigung beispielsweise im Fuß des Johannes, der unter dem Gewand hervorschaut, oder der Tatsache, dass die zwei Pferdeköpfe hinter dem Kreuz Jesu in einem aufgehen zu scheinen, zum Ausdruck kommt. Diese Momente zeugen von einer besonderen Erzählfreude, die zum Teil auch von einer Freude am Erklären motiviert ist. Gemeint sind beispielsweise die beiden Soldaten im Bildvordergrund des kleinen Bildes, die ihre Schilde so halten, dass dem Betrachter klar wird, wie die rückseitigen Armhalter daran angebracht sind. Auch der Moment des Lanzenstichs, der aufgrund der Beschädigung nicht zu sehen ist, ist durch eine bemerkenswerte motivische Lösung betont: Der Soldat, der dem blinden Longinus beim Ausführen des Stiches hilft, ist die beinahe bildgenaue Doppelung von dessen Person und greift in ungewöhnlicher Weise durch die Armbeuge des Hilfsbedürftigen, um dessen Hand zu führen.

Thiébaud hat darauf aufmerksam gemacht, dass zwar keine der ikonographischen Besonderheiten der großen Tafel in der kleinen aufgegriffen wurde, für die Kreuzigungstradition des 14. Jahrhunderts typische Motive wie das Zerkratzen des Gesichtes jedoch zu

473 Die Figuren der Kreuzigung R.F. 1999-11 sind im Verhältnis zum Format größer als jene der Kreuzigung M.I. 358 und haben mehr Raum. Auf dem kleinen Bild erkennt man von einigen lediglich das Gesicht.

474 Thiébaud sprach, die Gekreuzigten miteinbeziehend, von „quatre registres horizontaux bien distincts“.

475 Diese Deutung verfolgte auch Thiébaud. Kinder in Passionszzenen müssen nicht immer als bössartig konnotiert sein; vgl. dazu Neff 1990.

sehen sind.⁴⁷⁶ Neu ist das Motiv der Leiter, von welcher aufgrund der Bildbeschädigung allerdings nur der untere Teil zu sehen ist.⁴⁷⁷ Evident ist, dass die Vielfalt an Menschentypen, unterschieden nach Alter, Gesichtsform, Bekleidung, sowie an Farben auf der kleinen Tafel breiter, die der Punzierung bei den Heiligenscheinen geringer ist, aber von den jeweiligen Malern dieselbe Ambition hinsichtlich der ornamentalen Verzierung von Kleidung, Rüstung und Helmen verfolgt wurde. Die Körperauffassung in den beiden Darstellungen ähnelt sich, zum Beispiel bei Longinus und dessen hängendem Unterbauch, kann aber auch unterschiedlich sein, wie im Fall der Figur von Dismas.⁴⁷⁸ Bei den Pferden ist dieselbe Grundvorstellung hinsichtlich des Körperbaus auszumachen. An den Tieren, die in Rückenansicht, im Profil und mit teilweise stark gewundenen Körpern aufgenommen sind sowie an der Positionierung der Figuren vor- und hintereinander zur Schaffung von Tiefenraum zeigt sich das perspektivische Gestaltungsvermögen der Künstler.

Doch was ist historisch belegt hinsichtlich der kleinen Kreuzigungstafel im Louvre? Und inwieweit ist es möglich von deren Motivik und Format auf eine ursprüngliche Bestimmung zu schließen?⁴⁷⁹ Abgesehen davon, dass das Bild ursprünglich mit einem Spitzgiebel endete und mehr als einen Meter hoch war, ist kein weiteres materielles Indiz zur Klärung festzumachen. Unklar bleibt somit auch, ob das Werk eine Einzeltafel oder Teil eines Polyptychons war. Lediglich das kleine Format und die detailreiche Erzählfreude im Bild, die eine auf Nahsicht angelegte ausgiebige Betrachtung verlangt, erlauben die Annahme, dass das Werk für einen privaten Kontext bestimmt war. Der Gedanke an das Studium von Büchern erscheint im Hinblick auf eine solche Art der Malerei nicht abwegig, weshalb eine Aufbewahrung in einem *studiolo* möglich ist. Aber auch eine kleine Privatkapelle ist vorstellbar. Die einzig gesicherten Notizen zur Tafel betreffen ihre Sammlungsgeschichte:⁴⁸⁰ Zu einem unbekanntem Zeitpunkt kam sie in den Besitz des römischen Bankiers Marchese Giampietro Camapana und nach dessen Bankrott wurde sie 1862 für die Museen Napoléones III. angekauft, ein Jahr später kam das Bild in den Louvre.⁴⁸¹

Das Interesse am Detail und an einer aus der Nähe stattfindenden Betrachtung haben die zwei Kreuzigungsbilder aus dem Louvre mit der Stuttgarter Apokalypse (Abb. 43 u. 44) gemeinsam. Diese Charakteristika lassen an Miniaturmalerei denken, ebenso wie die dünne, rahmende Linie auf den Apokalypsetafeln. Die Bilder bestechen durch Effekte von Monumentalität in den kleinen Motiven. Aufgrund der Größe unserer Tafel ist das

476 Sie nannte das freistehende Kreuz, die Kleidung der Schächer sowie deren von hinten um den Querbalken angelegten Hände als nicht wiederkehrende Motive.

477 Wahrscheinlich war oben auf der Leiter ein Soldat damit beschäftigt, die Beine des Schergen zu brechen.

478 Thiébaud sprach von einer Dynamik der zahlreichen Figuren auf der kleinen Tafel, die in der großen Pariser Tafel nicht vorkomme, weil die Figuren dort vielmehr steif-aufgeschossen und in ihren Bewegungen weniger flexibel seien. Nach Boskovits ist aufgrund der Figurenauffassung von ein- und demselben Maler für die zwei Bilder auszugehen sowie von der Tatsache, dass die kleine Kreuzigung die ältere Darstellung ist; vgl. Kat. Ausst. Florenz 2000, 192-196. Der rotgekleidete Soldat im oberen Register, der in der Hüfte locker eingeknickt ist, ist ein Beispiel dafür, dass dem nicht zuzustimmen ist.

479 Die Forschung konzentrierte sich, mit Ausnahme von Thiébaud, bisher auf die Zuschreibungsfrage.

480 Siehe dazu sowie für eine erweiterte Bibliographie: Kat. Ausst. Paris 2013, 194.

481 Zu Campana und seiner Sammlung: Sarti 2001. Die Kreuzigung ist dort unter der Nummer 150 und als der Epoche Gherardo Starninas zugehörig gelistet.

dargestellte Thema durchaus aus der Ferne erkennbar, doch ist ein Herantreten vonnöten, um die zahlreichen dekorativen Elemente, die Vielzahl an unterschiedlichen Gesichtern und die komplexe Darstellung begreifen zu können. Zugleich ist den vielen Figuren der Darstellungen eine ruhige, monumentale Standhaftigkeit inne, die an die Figurenauffassung der bildraumfüllenden Heiligen des London-New York Diptychons (Abb. 41 u. 42), ebenfalls aus dem höfischen Umfeld Neapels, erinnert.⁴⁸² Die zärtliche Intimität, wie in der geschlossenen Gruppe um Maria in der kleinen Kreuzigung, ist dem Schmerzensmann verwandt. Während sich die beiden Louvre-Bilder also in einzelnen motivischen, teils auch in stilistischen Momenten begegnen, verbindet eine ähnliche emotionale Ausgangshaltung das Diptychon und die kleine Tafel. Anklänge an die Miniaturmalerei in den Kreuzigungen und der Apokalypse lassen an einen gemeinsamen künstlerischen Ursprung denken, beziehungsweise daran, dass im Neapel der 1330er und 1340er Jahre die aus einem Medium kommenden spezifischen Eigenschaften in anderen Medien und/oder unterschiedlichen Formaten zur Anwendung gelangten.⁴⁸³

Die in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Handschrift BM fr. 9561 ist aufgrund mehrerer Aspekte außergewöhnlich.⁴⁸⁴ Einer davon ist der, dass die Kreuzigung Jesu in dem Buch zweimal dargestellt ist. Reiner Hauss herr hat die Gattung *Bible moralisée* grundlegend erklärt: „Der Zyklus zum Text der Bibel wird ergänzt durch Darstellungen zum Inhalt des jeweiligen Kommentars. Anordnungsprinzip ist dabei die Abfolge des Bibeltextes, die, in Auswahl natürlich, von Gen 1 bis zum Ende der Apc reicht – nur die Evangelien sind zu einer Evangelienharmonie vereinheitlicht.“⁴⁸⁵ Das heißt, die *Bible moralisée* geht über eine rein typologische Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament hinaus, erläutert und vertieft. Text und Kommentar sind illustriert. Dass der Buchtyp in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts am Hof in Paris aufkam, spricht für eine Zuordnung der Bibel fr. 9561 an den französischen Hof der Anjou in Neapel. Das in Französisch verfasste Buch reicht von der Genesis bis zum dritten Kapitel der Richter. In diesem Teil enthält es 144 Miniaturen in zwei Reihen angeordnet, jeweils zwischen der Bibelstelle oben und der moralischen Auslegung unten. Es folgen neutestamentliche Passagen, der zweite Teil, beginnend mit der Vertreibung von Joachim aus dem Tempel bis zur Passion. Sie werden von 76 ganzseitigen Miniaturen begleitet, die am unteren Rand in einem schmalen Streifen beschrieben werden. Die Illustrationen der im Kern nur für den Oktateuch „moralisierte“ Bibel sind durch die Unterschiedlichkeit ihrer ausführenden Hände geprägt.⁴⁸⁶ Die Bildgestaltung ist innovativ, da die Darstellungen nicht mehr in Vignetten, sondern in rechteckigen Registern mit breiten, ornamentalen Rahmen eingebettet sind. Hierin ist eine Parallele zur zeitgenössischen Wandmalerei Neapels zu erkennen.

482 Siehe zum Diptychon Anm. 119. Darauf wies auch Boskovits hin; Kat. Ausst. Florenz 2000, 192-196.

483 Später zu datierende Werke der Buchmalerei bezeugen die Fortsetzung des Phänomens.

484 Siehe zu der Handschrift Anm. 118.

485 Hauss herr 1972, 358f. Siehe für folgenden Abschnitt ebd. und Hauss herr 1973. Yves Christe und Laurence Brugger konzentrierten sich in ihren Studien zur Bibel auf den Vergleich mit anderen Büchern dieser Gattung: Christe/Brugger 1999 sowie Christe/Brugger 2003.

486 Vgl. dazu Meiss 1967, 27; Avril in Kat. Ausst. Avignon 1983, 202; Avril 1984, 78; Lowden 2007; Besseyre in Kat. Ausst. Rom 2009, 298 sowie Lowden in Kat. Anjou Bible 2010, 1-25.

Die Kreuzigungsdarstellung auf fol. 178v (Abb. 40), gerahmt und über einem vierzeiligen Textfeld positioniert, ist nach derselben Grundstruktur aufgebaut wie die große Louvre-Tafel: Im unteren Bildteil sind die verschiedenen Personen, zu Pferd oder Fuß, um die Kreuze von Jesus und den Verbrechern angeordnet, die Gekreuzigten nehmen den oberen Bildraum ein. Während das Ereignis auf der Tafel allerdings ruhiger abläuft, sind die wenigen Soldaten auf der Buchseite in weit ausholenden und heftig gestikulierenden Bewegungen aufgenommen, ihre agile Figurenauffassung spiegelt die aufgewühlte Stimmung wieder. Sogar die Pferde sind von der Spannung der Situation ergriffen.

Die Miniatur erweitert das Spektrum an Vorstellungen vom Geschehen auf Golgatha. Zum einen fehlen einige der im biblischen Bericht genannten Akteure, zum anderen stößt der außerbildliche Betrachter hier anstatt auf trauernde Heilige, mit denen er sich für gewöhnlich identifizieren kann, auf eine Gruppe erregt diskutierender Personen: Johannes und die Marien versuchen die Soldaten davon zu überzeugen, die Beine von Jesus nicht zu zerschlagen, worauf die in der anderen Bildseite gezeigte Szene vom Zerschlagen der Schächerbeine schließen lässt, auf welche die Muttergottes verweist. Die Miniatur lebt von einer deutlichen Gestik.

In einigen Punkten beruft sich die Kreuzigung in der *Bible moralisée* jedoch eindeutig auf die Tafelkreuzigung, zum Beispiel bei der differenziert ornamentalen Gestaltung, der großzügigen Verwendung von Gold in den Dekorationen und bei mehreren Bildmotiven. So tragen die Schächer nicht nur dieselben langen, an den Seiten geschlitzten Hemden über den Hosen, ihre Hände sind ebenfalls von hinten an den Querbalken genagelt. Auch die orientalische Kopfbedeckung des guten Hauptmanns und eines Spielers auf der Tafel taucht in der Miniatur wieder auf. Außerdem lassen Merkwürdigkeiten in der Darstellung an die beiden Tafelkreuzigungen denken: Ein Pferd steht auf dem Gewand Marias, und bei den Pferden um das Kreuz Jesu ist nicht ersichtlich, wie deren Körper genau aufgenommen sind und auf welchem Pferd Longinus eigentlich sitzt. Der oder die Buchmaler haben die Grundkomposition der großen Kreuzigung aufgegriffen und vereinzelt Motive daraus verwendet, den unteren Bildteil allerdings völlig anders disponiert.

Die zweite Kreuzigungsdarstellung in der Bibel, fol. 177v,⁴⁸⁷ nimmt das ganze Blatt ein, kommt ohne Textbeigabe aus und wird von einer roten Bordüre mit blauer, ornamentaler Linie gerahmt, die beidseitig von einer grünen Linie begleitet wird. Ihr liegt eine Vorstellung vom Geschehen auf Golgatha zugrunde wie sie von Giotto's Tafelbildern bekannt ist, das heißt eine nach Geschlecht getrennte Anordnung der Figuren zu Seiten von Jesu Kreuz. Dieses steht wie im Tafelbild frei. Auch die Disposition mit den Personen im unteren Bildteil sowie den Gekreuzigten vor Goldgrund im oberen Bildteil ist aufgegriffen. Anstelle von Pferden gibt es jetzt Stephaon mit dem Essigschwamm und einen Teufel, der die Seele des bösen Schächers mit sich zerrt. Bemerkenswert ist die Kleidung der beiden Verbrecher. Sie tragen zwar keine Obergewänder, dafür aber Hosen, die am Bund auffällig eingerollt sind. Außerdem sind ihre Arme nach hinten über die Querbalken gedreht und an den Handgelenken mit einem über die Brust verlaufenden Seil gefesselt, ähnlich wie beim guten Schächer auf der kleinen Tafelkreuzigung.

487 Abbildung unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200010r/f360.image.r=fr> (abgerufen am 10.10.2020).

Beide Miniaturen der *Bible moralisée* reagieren auf ihr Medium beziehungsweise auf die medienspezifischen Eigenheiten: Während die Pferde im Bildvordergrund auf fol. 178v mit den hinteren Hufen auf die Bordüre treten, sticht in fol. 177v der Längsbalken von Jesu Kreuz durch die obere Rahmung. Die räumliche Anordnung und die Sprengung des Bildraumes werden erprobt. Darüber hinaus ist das Motiv Blut in beiden Bildern dominant eingesetzt. Es läuft in dicken Strömen entlang der Kreuzbalken herab und die gebrochenen Beine der Schächer sind stark blutverschmiert. Unterschiedlich ist die Stimmung in den zwei Miniaturen. Fol. 177v hat nichts von der aufgeregten Lebendigkeit und stürmischen Kraft von fol. 178v, besticht vielmehr durch eine ruhige, gesetzte Stimmung, in der jeder Beteiligte seine ihm zugewiesene Aufgabe erfüllt.

Die Forschung hat sich zur unterschiedlichen Qualität in der Handschrift fr. 9561 folgendermaßen geäußert:⁴⁸⁸ Millard Meiss nannte den Maler von fol. 178v „one of the most interesting Italian illuminators of the fourteenth century“, Bologna „il primo maestro della Bibbia“ und Marianne Besseyre „Maitre principal“.⁴⁸⁹ Meiss stellte auch eine Verbindung mit der von ihm fälschlicherweise als „Barresi“ bezeichneten Kapelle in San Lorenzo her⁴⁹⁰, während sich die ihm folgenden Kunsthistoriker auf die Nähe der Miniaturen zu den Wandmalereien in der Pipino-Kapelle in San Pietro a Majella konzentrierten.⁴⁹¹ Bologna und Leone de Castris identifizierten den besseren der Bibelmalers als den Maler der Pipino-Kapelle sowie als den Maestro di Giovanni Barrile. Eine mögliche Autorschaft durch letzteren ist auch von Besseyre diskutiert worden. Sie distanzierte sich von Thiébauts Vergleich von fol. 178v mit dem großen Louvre-Bild sowie von deren Ablehnung des Meisters als Maler der Tafel. Für vorliegenden Beitrag ist das Thema der Händescheidung in der *Bible moralisée* wegen der Beziehung zur zeitgenössischen Wandmalerei wichtig. Die angesprochenen Bezüge zwischen neapolitanischer Tafel- und Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts werden so um ein Beispiel erweitert. Besseyre erwähnte den in den Miniaturen nachgewiesenen Farbauftrag direkt auf Blattgold, was von einem Künstler zeuge, der die „grande peinture“ ebenso wie die Miniaturmalerei beherrsche.

Der Kreis zu den anderen neapolitanischen Werken schließt sich über die Herkunft der Bibel. Bernard Berenson hat bereits 1930 auf die Anjous als Auftraggeber des Buches verwiesen,⁴⁹² was im Folgenden zwar niemals dokumentarisch belegt, jedoch akzeptiert worden ist. Wer aus dem Hause die Handschrift beauftragt hat, ist ungeklärt, wobei Besseyres These von einer Auftragsvergabe zur Zeit Roberts und einer Fertigstellung zu Beginn der frühen 1350er Jahre überzeugt.⁴⁹³ Auch weil der Auftrag für genau diese Art von Buch, biblische Szenen kombiniert mit moralischer Auslegung, durch König Robert passend

488 Die Qualität volleren Miniaturen nach Avril 1984, 78: ff. 132v, 134, 135v, 139v, 142v, 144v, 178v, 179, 180v, 181, 182v, 183, 184v, 186, 187v, 188, 189v.

489 Meiss 1967, 27; Bologna 1969, 316; Kat. Ausst. Paris 2013, 210. Avril betonte dessen klare künstlerische Überlegenheit: Avril 1984, 78. Auch die jüngere Forschung stimmte dem zu: Perriccioli Saggese 2005, 241f; Besseyre in Kat. Ausst. Rom 2009, 298f.

490 Meiss 1967, 28. Zu den Kapellen in San Lorenzo siehe Rullo 2014.

491 Bologna 1969, 314–320; Leone de Castris 1986, 415f; Perriccioli Saggese 2005, 241f; Besseyre in Kat. Ausst. Rom 2009, 299. Zur Pipino-Kapelle: Wilkins 2012.

492 Berenson 1930, 107.

493 Kat. Ausst. Paris 2013, 212. Meiss datierte das Buch in die Jahre zwischen 1365–1375, weil er darin den Einfluss des

scheint. Später muss die Handschrift über Ludwig I. in die Hände von dessen Sohn Ludwig II. gelangt sein, was erklärt, weshalb sich die *Bible moralisée* zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Besitz der Jolanthe von Aragón, Ludwigs' II. Frau, befand.⁴⁹⁴ Ein Großteil der Szenen in den für Jolanthe geschaffenen *Grandes Heures de Rohan* sind auf die Miniaturen in fr. 9561 zurückzuführen und belegen die Präsenz des neapolitanischen Manuskripts in Paris in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁴⁹⁵

Die Kreuzigungsdarstellung im Römischen Missale Ms. 138 der Bibliothèque municipale Ceccano in Avignon (fol. 150v, Abb. 89) ist ein weiterer städtischer Nachfolger unserer Tafel.⁴⁹⁶ Eingefasst von einem breiten roten Rahmen mit blauer Bordüre und farblich abgesetzten Eckfeldern samt eingefügter Wappen ist die dem Geschehen beiwohnende Menschenmenge auch hier zu den Seiten des mittleren, freigestellten Kreuzes angeordnet.⁴⁹⁷

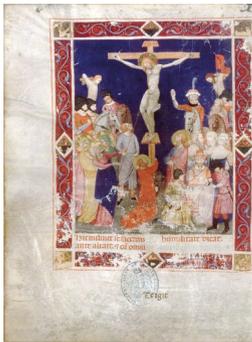


Abb. 89

Die Grundkomposition folgt somit erneut der traditionellen, aus Mittelitalien kommenden Anordnung. Zugleich ist die Idee einer erhöhten Reihe von Soldaten zu Pferd hinter einer Reihe von stehenden Figuren im Vordergrund, wie von der großen Tafelkreuzigung bekannt, umgesetzt. Von dieser lassen sich auch die Armhaltung der in Ohnmacht sinkenden Maria, deren an der Brust aufgerissenes Hemd und die stützenden Begleiter ableiten. Allein Johannes entspricht nicht dem Vorbild, hat er doch die Seiten gewechselt und befindet sich nun zur Linken Jesu. Das außergewöhnliche Motiv der gescheitelten, über die Schultern nach vorne fallenden Haare der Magdalena ist ebenfalls übernommen.

Andreas di Cione erkannte: Meiss 1956, 142f. Auch Hauss herr sprach sich für eine späte Datierung, um 1370, aus: Hauss herr 1972, S. 366. Degenhart und Schmitt sahen keinen „Grund mit der Datierung der Pariser Bibel erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts zu rücken“, was sie mit sienesischen Einflüssen, durch Martini ab 1317-1320 in Neapel präsent, in einem Teil des Buches begründeten: Degenhart/Schmitt 1968, 56. Die Nähe zu den Bildern in der Pipino-Kapelle sprächen für eine Datierung um 1350: Bologna 1969, 314-320.

494 Meiss 1956, 142f; Avril in Kat. Ausst. Avignon 1983, 202.

495 Fol. 27 der *Grandes Heures* zeigt einen großen Kalvarienberg, der hinsichtlich seiner Disposition als auch einzelner Motive deutlich auf fol. 178v rückzuführen ist. In der Miniatur ist am linken unteren Bildrand ein Textfeld eingefügt, mit welchem der Künstler „auf eine eher leere Stelle in seiner fast genauso figurenreichen Vorlage“ [fol. 178v in der BM 9561] reagiert hat; König 2006, 44. Auch Illustrationen außerhalb der Textfelder in den *Grandes Heures* entstammen der Bibel.

496 Avignon, Bibliothèque municipale Ceccano, Inv. Nr. Ms 138, Pergament, 0,347x0,256 m; Kat. Ausst. Paris 2013, 214f. Von Beginn an wurde das Missale dem neapolitanischen Kunstraum zugeschrieben, wobei es nach Erbach von Fürstenaus Attribution an Orminia auch Zuschreibungen an den zweiten Meister der *Bible moralisée* (Meiss) sowie an den Maler der Bilder in San Pietro a Majella (Clercq, Bologna, Leone de Castris, Perricciolo Saggese) gab. Nach wie vor schwankt die Forschung zwischen diesen drei Künstlern bzw. deren Werkstatt oder Nachfolge. Manzari hat den Maestro della Resurrezione Cini und den Maestro della Crocifissione di Avignone vorgeschlagen. In der Pariser Ausstellung wurde eine Zuschreibung an die Werkstatt Orminias sowie an den Maestro della Crocifissione di Avignone vertreten. Das Missale hat 374 Folios, die Blätter 1-332v entstanden zwischen 1360-1365 in Neapel, die Blätter 333-374v nach 1378 in Avignon. Bis auf de Clercq und Léonelli, die sich für eine Entstehung des ersten Teils kurz nach 1350 bzw. zwischen 1340-1368 aussprachen, ist sich die Forschung hinsichtlich einer Datierung in die 1360er Jahre einig; Clercq 1969, S. 48 u. Léonelli in Kat. Ausst. Fontevraud-L'Abbaye, S. 309. Bräm verwies auf einen Eintrag auf fol. 341v, demzufolge die späteren Blätter nach dem achten Amtsjahr von Gregor XI. geschaffen wurden; Bräm 2007, Bd. 1, 417.

497 Clercq 1969, 46: „En dessous on lit la rubrique initiale du canon.“

Was die Schächer angeht, bildet die Miniatur mit der kleinen Louvre-Kreuzigung und fol. 177v eine Gruppe, da in den drei Darstellungen die Arme der Verbrecher in ähnlicher Weise nach hinten über die Querbalken verdreht wurden. Die Geste, das Gewand an einem Zipfel seitlich ziehend nach oben zu halten, wie es Stephanon im Missale und die Frau am linken Bildrand der großen Kreuzigung tun, ist ein Motiv, das so bereits in der Berliner Kreuzigung von Giotto zu finden ist (Abb. 18). Der Goldgrund auf fol. 150v musste einem blauen Hintergrund weichen und trotz der Übernahmen aus den Tafelkreuzigungen ist die Kreuzigung im Missale von einem Geist geprägt, der jenem von fol. 177v nahekommt: „L’héritage giottesque désormais bien intégré [...] ne suffit pas plus à caractériser le milieu artistique napolitain du milieu du XIV^e siècle.“⁴⁹⁸

5.2 Spätere Rezeption im Königreich Neapel

Zeichnet sich die unmittelbare, städtische Nachfolge der Pariser Kreuzigung durch ihre fast durchweg hohe künstlerische Qualität sowie einen meist höfisch-eleganten Stil aus, ist für die später zu datierende Rezeption ein geringeres Niveau zu konstatieren. Dennoch sind die folgenden Werke wichtige Belege für die Verbreitung bildnerischer Lösungen in Unteritalien, so dass von einem Phänomen gesprochen werden kann. Dem bereits von Thiébaud erwähnten Beispiel für eine Nachfolge unseres Bildes außerhalb von Neapel-Stadt, dem Wandbild in Amalfi,⁴⁹⁹ stellt vorliegende Arbeit zwei weitere Wandmalereien zur Seite. Nach wie vor lauten die Fragen: Was hat die Maler bei der Konzeption ihrer Kreuzigungsdarstellungen interessiert? Und gibt es neben der visuellen Relation auch eine historische Verbindung zur großen Louvre-Tafel?

In den Jahren zwischen 1266 und 1268 ließ der Amalfitaner Erzbischof Filippo Augustariccio einen Kreuzgang, den Paradieskreuzgang, am damaligen Dom zu Amalfi errichten.⁵⁰⁰ Dieser sollte dem Adel und den wichtigen Familien der Stadt als Friedhof dienen.⁵⁰¹ An der Ostseite des Ganges, der Seite zur alten Kirche, wurde eine Kapelle

498 Kat. Ausst. Paris 2013, 214. Der Kalender von Ms. 138 folgt dem zeitgenössischen der Kurie, ergänzt durch franziskanische Feiertage sowie 22 für Neapel typische Heiligenfeste. Die Wappen des 1368 verstorbenen, neapolitanischen Kanonikers Nicola Giovanni Ricardi de Ricardinis sprechen dafür, dass das Buch für diesen gemacht wurde. Bernardo de Bosqueto, Kardinal in Neapel von 1365-1368, nahm es wahrscheinlich im Zuge seiner Ernennung zum Kardinal von Avignon dorthin mit; Labande 1894, 78-81. De Clercq vermutete, dass Louis von Tarent der Auftraggeber war und die Handschrift nach dessen Tod (1362) in den Besitz des Kanonikers gelangte: Clercq 1969, 48. Ricardi de Ricardinis gilt als Auftraggeber. Siehe dazu auch Manzari 2008, 300-302. Nach de Bosquetos Tod (1371) kam der Codex in den Besitz der Stiftskirche Saint-Didier und von dort in die Bibliothèque Calvet.

499 Kat. Ausst. Paris 2013, 178.

500 Camera 1876 Ed. 1972, Bd. 1, 28. Zwischen dem heutigen Dom und dem Kreuzgang befindet sich die sog. chiesa del Crocifisso. Sie hat ihre Ursprünge im 6. Jahrhundert, wurde im 13. Jahrhundert erneuert und ist aktuell Sitz des Museums. Die dreischiffige Hauptbasilika errichtete man neben dem älteren Bau wohl zum Ende des 10. Jahrhunderts, „[...] una accanto all'altra come due corpi affiancati che comunicavano per mezzo di una galleria intermedia“. Der Anbau des Kreuzgangs erfolgte an der Seite zur Kreuzifixbasilika. Im Barock nutzte man die Kirchen getrennt. Seit Restaurierungen in den 1990er Jahren sind die mittelalterlichen Strukturen der Kirche wieder sichtbar. Herzstück des Doms ist die Krypta, in barocker Gestalt, mit dem Kopf und den Gebeinen des heiligen Andreas. Zur Baugeschichte: Pirri 1941. Folgende Angaben stammen, wenn nicht anders angegeben, von dort. Zitat von ebd., 37.

501 Die Kapellen des Kreuzgangs wurden mit der Zeit vernachlässigt, der Friedhof bereits im 16. Jahrhundert nicht mehr als solcher genutzt.

errichtet, in welcher die hier relevante Kreuzigung zu sehen ist (Abb. 90).⁵⁰² Da die Kapelle einen unregelmäßigen Aufriss⁵⁰³ hat, nimmt das Bild im unteren Teil die gesamte Wandbreite ein und verjüngt sich im oberen Teil in einem spitzbogigen Abschluss, der so breit wie ein Gewölbejoch ist.⁵⁰⁴ Ein breiter weißer Rahmen, abgesetzt mit Rot und dünnen blauen Innenlinien, umläuft die Darstellung.

Im Amalfitaner Kreuzgang ist das Geschehen auf Golgatha auf drei horizontalen Registern ausgerichtet. Die Soldaten zu Fuß, die trauernden Freunde und Verwandten von Jesus sowie die älteren Weisen haben sich im unteren Bereich versammelt. Johannes befindet sich, gemäß der Vorstellung einer Frauen- und Männerseite, zur Linken von Jesu Kreuz, Maria Magdalena kniet rechts davon.⁵⁰⁵ Wie auf der Tafelkreuzigung dominiert das Kreuz des Gottessohnes, die Hände von Dismas und Gestas sind von hinten an die Querbalken befestigt. Zudem tragen die Schächer dieselben langärmeligen, seitlich geschlitzten Obergewänder über knielangen Hosen. Dass sowohl die Seeleneinholung mit Engel und



Abb. 90

Teufel, ein frontal aufgenommener, nimbierter Hauptmann als auch ein Weiser, der auf Jesus zeigt, dargestellt sind, bestätigt die Annahme, dass der Maler dieses Wandbildes die neapolitanische Tafelkreuzigung kannte. Für seine Gruppe der Trauernden hat sich der Künstler hingegen an fol. 177v der *Bible moralisée* orientiert: Maria, seitlich in Ohnmacht sinkend, hat ihren linken Arm um die Schulter ihrer Begleiterin gelegt, welche versucht, sie am Gewand ziehend festzuhalten. Dabei wird sie von hinten von einer der anderen Marien gestützt. Die Kreuzigung im Römischen Missale war möglicherweise Pate für die Magdalena am Kreuz.

Neben den eindeutigen Motivübernahmen ist die Darstellung im Paradieskreuzgang von einer minderen künstlerischen Qualität bestimmt. Im unteren Bereich herrscht Isokephalie, bis auf Magdalena und Maria gibt es keine Varietät in der Personenanordnung, und die Figuren sind auf einer Ebene voreinander gestapelt, um Masse anzuzeigen. Ihre Körper sind wenig differenziert gezeichnet, wobei in vielen Fällen auch der schlechte Erhaltungszustand das Urteil beeinflusst.

502 Amalfi, Sant'Andrea, Chiostrò del Paradiso, Wandmalerei; Vitolo 2008b, 81-95. Siehe zur Zuschreibungs- und Datierungsdebatte den Fließtext im Folgenden.

503 Der Aufriss ist unregelmäßig, weil der Kreuzgang direkt an den Dom angebaut wurde und im 18. Jahrhundert Änderungen zugunsten des neu angrenzenden Bischofspalastes erfolgten, die dazu führten, dass die Längsseite der Kapelle zur Kirche hin zur Hälfte eingerückt wurde. Die Seite zum Kreuzgang, also die gegenüberliegende Längsseite, öffnet sich mit einer Doppelarkade, deren Mitte durch eine kannelierte Säule mit einem schlichten Blattkapitell markiert ist, zum Innenhof.

504 Während auf dem unveränderten, freien Wandstück sowie im Kreuzgratgewölbe Fragmente von Malereien des 16. Jahrhunderts zu sehen sind, ist seit mindestens 1941 auf der nördlichen Wand die Kreuzigung sichtbar. Camera erwähnte keine Kreuzigung bei seiner Beschreibung der Kapellenausmalung: Camera 1876 Ed. 1972, Bd. 1, 28-30. Bei Pirri liest man, dass diese erst kürzlich durch die Arbeit der Soprintendenza zum Vorschein gekommen sei.

505 Es ist unklar, wo sich Magdalenas Arme und Händen befinden.

Amalfi, circa 73 Kilometer südöstlich von Neapel liegend, war, trotz rückläufiger Bevölkerungsentwicklung seit dem frühen 13. Jahrhundert, ein wichtiger Bezugspunkt für Neapel und Roberts Hof.⁵⁰⁶ Neben den weiten Wegstrecken, entweder über die Monti Lattari oder im Osten über Nocera Inferiore und Cava de' Tirreni beziehungsweise im Westen über Castellammare di Stabia und Vico Equense, gab es auch die Möglichkeit übers Meer nach Amalfi zu reisen. So kam es in beide Richtungen zu Ansiedlungen aus dem jeweils anderen Ort, und Verbindungen, ob wirtschaftlicher, verwaltungstechnischer oder künstlerischer Art sorgten für eine kontinuierliche Begegnung zwischen den Einwohnern der Residenzstadt und jenen der Küste.⁵⁰⁷

Die Forschung bestätigte das mit einer Zuschreibung des Amalfitaner Wandbildes an Roberto d'Oderisio,⁵⁰⁸ beziehungsweise an dessen Schule oder Nachfolge.⁵⁰⁹ Antonio Braca ging davon aus, dass es sich um einen Künstler handelte, der in der Kultur Robertos Inspiration gefunden habe und verwies auf die vielen Interpreten, hauptsächlich namenlose, die dessen Kunst im Königreich verbreiteten.⁵¹⁰ Paola Vitolo, welche die Amalfi-Kreuzigung Robertos Werkkatalog korrekterweise abgesprochen hat, konnte schlüssig darlegen, dass die Karriere des Künstlers erst ab Mitte des 14. Jahrhunderts begann.⁵¹¹ Sie unterschied dessen Oeuvre in eine erste Phase (1350er u. 1360er Jahre), gotteske Kultur mit florentinisch-sienesischen Berührungen, und in eine zweite Phase (1370er u. 1380er Jahre), in der seine Kunst erstarrte. In der Darstellung der Trauernden in Amalfi sah Vitolo ein Bemühen, den Figuren in früheren Bildern Robertos gleichzukommen, weshalb sie die durch Roberto inspirierte Malerei in Amalfi nicht vor 1360 ansetzte. Aus diesem Grund und da eine Datierung des Wandbildes wenig später als die neapolitanischen Vergleichskreuzigungen plausibel ist, wird hier für eine Entstehungszeit ab Mitte der 1360er Jahre plädiert.

Circa viereinhalb Kilometer nördlich der Amalfiküste befindet sich die Gemeinde Cava de' Tirreni. Östlich davon beginnen die Monti Lattari, in welche die Benediktinerabtei Santissima Trinità, im Tal des Selano, eingebettet ist. Dorthin nämlich, unterhalb die Grotte Arsicia, hatte sich Alferio Pappacarbone, Abkömmling einer Adelsfamilie aus Salerno und in Cluny ausgebildet, im Jahre 1011 zurückgezogen, um sich der Askese hinzugeben.⁵¹² Sein gottgefälliges, heiliges Leben zog viele Schüler an, was bald den Bau eines kleinen Klosters, deren Kirche Alferio der Heiligsten Dreifaltigkeit weihte, nach sich zog. Schnell erlangte das Monasterium Bekanntheit. Besonders die Zeit unter dem dritten Abt, Pietro Pappacarbone (1079-1123), stellte eine Blütezeit in der Klostersgeschichte dar. Dieser, Neffe des Gründers,

506 Eine wichtige Bezugsperson in Amalfi war der Franziskaner Landolfo Caracciolo. Im Juli 1331, Landolfo war Bischof von Castellammare di Stabia, ließ Robert Güter eines abgelegenen Monasteriums transferieren, um Amalfi aufzuwerten und eines Bischofs würdig zu machen. Wenige Monate später wurde Caracciolo dort Bischof. Siehe zum folgenden Abschnitt: Kelly 2003, 65f u. 154.

507 Allgemein zum Austausch zwischen Neapel und den Städten im Königreich: Gaglione 2012.

508 Bologna 1969, 263. Laut Leone de Castris war Roberto zunächst nur ein mäfiger Wandmaler, was in Amalfi sichtbar sei: Leone de Castris 1986, 376.

509 Mancini 1984, 160-167.

510 Braca 2003, 271-273. Für die künstlerischen Bezüge allgemein vgl. Braca 2004, 17-22.

511 Vitolo straffte Bolognas Rekonstruktion von Robertos Karriere von den 1330er bis in die 1380er Jahre: Sie sah in der Ausmalung der *Incoronata* zu Beginn der 1380er Jahre kein Alterswerk, sondern den Gipfel seiner Laufbahn. Dem entspricht die Ernennung zum *familiare* durch Karl III. von Durazzo im Jahre 1382; Vitolo 2008b, 81-95.

512 Vgl. Badia di Cava 1926, 4-8; Leone 1980; Leone 1985. Alferio wurde 1050 in der Grotte, die der Abtei eingegliedert ist, bestattet. Wenn nicht anders angegeben, siehe ebd. für die weiteren Angaben.

war nicht nur für die Ausweitung von SS. Trinità verantwortlich, sondern zudem für eine Reform aller Klöster im südlichen Italien, was schließlich zu einem weitläufigen, monastischen Verband unter der Ordensregel von Cluny führte. Für vorliegenden Beitrag sind allerdings zwei spätere Zeitpunkte in der Geschichte des Monasteriums von Bedeutung.

Leone II. leitete die Abtei in den Jahren zwischen 1268-1295 und ließ, nachdem er vom Konzil in Lyon (1274) zurückgekehrt war, eine Kapelle in der Krypta errichten und dem heiligen Germanus von Auxerre weihen. Dieser heute 7,25 x 5 Meter große, tonnengewölbte Raum entspricht nicht seiner ursprünglichen Form, und neben zwei Altären sind nur noch wenige Fragmente der Wandmalereien in situ erhalten: „La chiesa di s. Germano non è una costruzione a se stante: essa è una porzione di un corridoio lungo m 26,50 (esterno 28,80), illuminato da sei finestre e con accesso da sei porte.“⁵¹³ Bei Restaurierungsarbeiten durch die Soprintendenza Salerno/Avellino wurden einige der Wandbilder abgenommen und ins Depot gebracht.⁵¹⁴ Die im Folgenden relevante Kreuzigung gehört zu diesen Bildern, und die Autorin erfuhr nur mittels eines Fotos im Archiv des *Polo museale della Campania*, dem *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo* zugehörig, im Castel Sant’Elmo in Neapel von deren Existenz.⁵¹⁵

Die Kapelle San Germano ist in zwei Phasen ausgemalt worden. Andrea da Salerno (ca. 1490-1530) zeichnete für die Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikts sowie für das Jüngste Gericht verantwortlich,⁵¹⁶ während die beiden abgenommenen Wandbilder giotteske Prägung aufweisen und sicherlich vor das frühe 16. Jahrhundert datieren. Damit sind wir beim zweiten, für die vorliegende Forschung relevanten Zeitpunkt in der Geschichte der Benediktinerabtei: Eines dieser spitzbogigen Bilderfelder zeigt Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus von Bari, das andere die besagte Kreuzigung Jesu und der zwei Schächer. Fotografien im oben erwähnten Archiv in Neapel belegen, dass sie die Innenseiten eines Arkadenbogens geschmückt haben. Im Scheitel des anderen der beiden Arkadenbögen in der südlichen Kapellenwand, die erst in einem zweiten Schritt nach Errichtung der Wand eingeschlagen wurden, sind heute noch der Erlöser und die Evangelisten in Medaillons zu sehen.⁵¹⁷ Die Forschung erwähnt außerdem Szenen aus dem Leben des heiligen Germanus von Auxerre.⁵¹⁸

Der Erhaltungszustand der Kreuzigungsdarstellung ist mäßig, vor allem der Farbverlust ist signifikant, da die hohe Luftfeuchtigkeit in der Krypta diesen begünstigt

513 Leone 1980, 403. Die Beschreibung Leones bestätigte sich bei einer Begehung der Krypta durch die Autorin im September 2015.

514 Damit sollten Schäden durch Feuchtigkeit verhindert werden. Don Leone Ugo Morinelli, der mir den Eintritt in das Depot ermöglichte, konnte nicht mehr zu den begonnenen Arbeiten sagen. Ihm zufolge werden weitere Wandbilder aus der Kapelle an anderer Stelle in der Abtei aufbewahrt.

515 Cava de’ Tirreni, Santissima Trinità, Krypta, Cappella di San Germano, heute im Depot. Es ist keine publizierte Aufnahme der Kreuzigung bekannt und es war leider nicht möglich, das Publikationsrecht für die Abbildung zu erwerben. Erwähnt werden die Bilder der Kapelle in Guidobaldi 1869, 41; Badia di Cava 1872, 13; Guillaume 1877, 178; Badia di Cava 1926, 36; Bologna 1969, 338, Anm. 156; Pane 1985, 126. Zur Kreuzigung: Morisani 1947, 96.

516 Badia di Cava 1872, 13; Pane 1985, 126. Zu Andrea da Salerno und dessen künstlerischem Umfeld: Kat. Ausst. Padula 1986. Ebd., 154 zu Cava de’ Tirreni.

517 Badia di Cava 1926, 35. Zudem gab es eine Darstellung der Jungfrau mit Kind, die einen Ring an die heilige Katharina weitergibt und einen knienden Heiligen. Guillaume, der die heilige Katharina nicht erwähnte, zählte außerdem einen heiligen Benedikt auf: Guillaume 1877, 177.

518 Guillaume 1877, 178; Morisani 1947, 96.

hat.⁵¹⁹ Zwei querlaufende Linien etwas unterhalb der Bildmitte lassen vermuten, dass das Wandbild in *secco* oder *mezzofresco* ausgeführt wurde, die Linien demnach die *pontate* anzeigen.⁵²⁰ Aufgrund des ursprünglichen Standorts mit der Biegung des Bogens wurde die Malerei nicht am Stück, sondern geteilt abgenommen. Weiterer Farbverlust aufgrund der Abnahme ist anzunehmen. Trotz fehlender Farbschichten sind die drei Gekreuzigten sowie Maria, Magdalena und Johannes im unteren Bildteil zu erkennen. Mindestens drei Engel umkreisen den Gottessohn, ein weiterer trägt die Seele von Dismas fort, während in der rechten Bildhälfte ein Teufel die Seele von Gestas an sich reißt. Die nimbierten Heiligen sind jeweils einem Kreuz zugeordnet, Maria dem des guten Schächers, Johannes dem des bösen und Magdalena dem von Jesus. Sie kniet davor und umfasst es mit den Armen. Der Ort ist durch einen kleinen Baum im Hintergrund samt Adams Schädel unter einer Hügelspalte markiert.

Im Gegensatz zu den bisherigen Kreuzigungen zeigt die Darstellung in der Abtei von Cava de' Tirreni also keinen volkreichen Kalvarienberg, sondern konzentriert sich auf den Tod Jesu und der beiden Schächer, auf die Trauernden und die Seeleneinholung. Gerade letzte verbindet das Bild mit der Pariser Kreuzigungstafel, wobei es möglich ist, dass das Amalfitaner Wandbild als Mittler bei dieser Motivübertragung gedient hat. Auch das Motiv der knienden Magdalena, die aus Verzweiflung das Kreuz umarmt, verstärkt eine solche Annahme. Es ist jedoch primär die Darstellung der Schächer, die eine Kenntnis der neapolitanischen Werke oder zumindest des Wandbildes in Amalfi voraussetzt: Dismas und Gestas tragen knielange Hosen sowie Obergewänder, die zur Seite wehen wie es vom Louvre-Bild und von fol. 178v der *Bible moralisée* bekannt ist. Außerdem sind ihre Hände von hinten an die Querbalken befestigt.

Bereits 1869 hat Domenico de' Guidobaldi die Wandmalereien in Cava de' Tirreni mit der Malerei Neapels des 13. und 14. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.⁵²¹ Dabei bezog er sich beispielsweise auf die Rahmung der Bilder „a scacchi“ wie sie auch in Santa Chiara und anderen neapolitanischen Kirchen vorkommt. Nach einer ikonographischen Bestimmung der Darstellungen, die de' Guidobaldi zu einem historischen Abriss der Situation von Kirche und Monarchie sowie der Kunst Neapels im süditalienischen 14. Jahrhundert ausholen ließ, äußerte er sich zur Zuschreibung, wobei er lediglich zu bedenken gab, dass sich die Benediktiner sicherlich nicht mit einem mittelmäßigen Maler zufriedengegeben hätten. Während der Großteil der Forschung die Kunst in der Kapelle des heiligen Germanus allgemein als Malerei des Trecento beziehungsweise als Malerei giottesker Natur bezeichnete,⁵²² hat Ottavio Morisani auf ein konkretes Vergleichswerk, das Triptychon in der Minutolo-Kapelle im Dom zu Neapel,⁵²³ hingewiesen: „lo schema e l'abbandono della Maddalena piangente a piè del legno e l'esporsi di Giovanni e di Maria

519 Hier ist an die Lage der Abtei im Selano-Tal zu erinnern.

520 An dieser Stelle danke ich Katharine Stahlbuhk, auf Wandmalerei spezialisierte Restauratorin, für ihre Beurteilung des Bildes.

521 Guidobaldi 1869, 3-42.

522 Badia di Cava 1872, 13; Guillaume 1877, 177; Badia di Cava 1926, 35; Pane 1985, 124.

523 Neapel, Dom, Cappella Minutolo, Tafel, Paolo di Giovanni Fei; Kat. Ausst. Siena 2005, 12, Fig. 5. Das Triptychon mit Heiligen auf den Seitenflügeln (rechts Ludwig von Toulouse u. Johannes der Täufer, links Pellegrino u. Anastasia) wurde von Kardinal Enrico Minutolo, der sich von September 1407 bis Januar 1408 im Gefolge von Gregor XII.

hanno l'istessi tono del trittico Minutolo, ma qui si che il linguaggio appare stanco e sfinito! Si trascina nel già fatto e non trova la forza di dare un proprio accento.⁵²⁴ Die Einschätzung, das Wandbild in Cava sei unter Einfluss des Minutolo-Triptychons entstanden, spricht für dessen Entstehung nach 1412, dem Zeitpunkt, als die Tafel von Siena nach Neapel gelangte.

Bologna und Sabatini bezogen sich für eine Einordnung des Wandbildes auf die Buchmalerei Neapels und deren Bezüge zur „avanzata cultura giottesca“.⁵²⁵ Erster sprach von einer Nähe zu den Bildern in San Pietro a Majella und der *Bible moralisée*, zweiter verwies auf den Austausch der drei offiziellen und großen *scriptoria* – eine beim Dom, eine am königlichen Hof und eine in der Benediktinerabtei –,⁵²⁶ der die Buchmalerei im Königreich Neapels der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bestimmt habe. Neben der Verbindung über das Wandbild in Amalfi, das möglicherweise eine Vermittlerrolle bei der Verbreitung der aus Neapel-Stadt kommenden Motive innehatte, ist demnach auch der direkte Transfer von Ideen aus Neapel nach Cava vorstellbar. Eine zeitnahe Rezeption der neapolitanischen Kreuzigung in Amalfi und Cava ist deshalb nicht abwegig,⁵²⁷ zumal auch Verbindungen personalpolitischer Natur den regen Austausch zwischen der Residenzstadt und der Benediktinerabtei bestärkt haben dürften.

Filippo de Haya, Abt in Cava de' Tirreni von 1317 bis 1331, ist ein Beispiel für die engen Beziehungen, die Robert von Anjou mittels der Bischöfe und Kloostervorsteher zu den verschiedenen religiösen Zentren im Königreich pflegte.⁵²⁸ Filippo leitete nicht nur eine der wichtigsten Monasterien Süditaliens, er fungierte zudem als Berater des Königs.⁵²⁹ Während seiner Amtszeit war Tino di Camaino für die Abtei tätig. Dessen Schaffen ist Beleg dafür, dass vom König gerufene Künstler nicht selten von anderen Mitgliedern aus dem höfischen Kreis beauftragt wurden.⁵³⁰ Zwar sind Tinos Arbeiten vor Ort nur fragmentarisch erhalten, doch lässt sich deren einstige Bedeutung bis heute nachvollziehen.⁵³¹ Für diese Schrift ist der von de Haya beauftragte Altar vor allem aus ikonographischer Sicht interessant, da die beiden Fragmente der Kreuzigung, die Gruppe der Trauernden und die Gruppe der

in Siena aufhielt, bei Paolo di Giovanni Fei in Auftrag gegeben. Als Minutolo 1412 verstarb, brachte man das Bild nach Neapel in seine Kapelle. Auf der Mitteltafel ist Jesus am Kreuz vor einer Aureole, in welcher Gottvater sitzt, gezeigt. Dieser hält das Kreuz des Sohnes. Über der Mandorla ist ein Pelikan mit seinen Kindern, Engel flankieren sie. Magdalena kniet das Kreuz umgreifend vor diesem, Maria und Johannes stehen zu Jesu Rechter bzw. Linker etwas abgerückt vom Kreuz. Zur Trecento-Ausstattung in der Minutolo-Kapelle siehe auch Paone 2012.

524 Morisani 1947, 96.

525 Bologna 1969, 338, Anm. 156; Sabatini 1975, 73.

526 Es gab wohl weitere Skriptorien, eine vielleicht der Universität zugehörig; Sabatini 1975, 73.

527 Die verlorengangene Inschrift, die Guillaume erwähnte und von der auch im Führer von 1926 die Rede ist, dient keiner näheren Bestimmung der Kreuzigungsdarstellung. Nach Guillaume befand sie sich unterhalb des Kalvarienbergs, laut der Beschreibung von 1926 unterhalb einer Trinitätsdarstellung, über deren Verbleib ebenfalls nichts bekannt ist. Vgl. dazu Guillaume 1877, 178; Badia di Cava 1926, 35.

528 Kelly 2003, 66, 71 u. 91.

529 Die festgefahrene Forschungsmeinung, die Anjous hätten sich nur den Franziskanern zugewandt, wird auch durch die enge Verbindung Roberts zu den Benediktinern in Cava entkräftet.

530 Bezüglich Tinos Arbeiten in Cava: Aceto 2001.

531 Aceto rekonstruierte anhand der Marmorreliefs szenischen Inhalts, Halbfiguren im Relief, freistehenden Büsten und Ganzkörperfiguren einen zweiseitigen Altar, flankiert von Heiligen und bekrönt von Halbfiguren. Ihm zufolge gab es eine Predella, deren Aussehen er auf Basis einer Predella von 1514/1515 visualisierte, welche die ursprüngliche Predella aus dem 14. Jahrhundert aufgegriffen habe und bei der Modernisierung des Chores Teil eines zweigeschossigen Polyptychons wurde. Die Vorderseite des skulpturalen Altars habe eine Kreuzigung und die Rückseite eine thronende Madonna mit Kind gezeigt. Aceto bezeichnete diesen als einen Altar in der Art von Duccios *Maestà*.

Soldaten (Abb. 13), an die zeitgenössische Malerei erinnern.⁵³² Somit ist neben Morisanis Verweis auf die Kunst des Paolo di Giovanni Fei eine zweite Verbindung zwischen Werken aus Neapel sienesischen Ursprungs und Cava nachweisbar, was die Vermittlung von Ideen direkt und über Zwischenstationen belegt.

Verlässt man die Amalfiküste und begibt sich an das nördliche Ende der Halbinsel von Sorrent, kommt man in die Küstenstadt Vico Equense am Fuß der Monti Lattari. Massaquano, 330 Meter über dem Meeresspiegel liegend, ist der älteste, dieser Gemeinde zugehörige Ort und für uns relevant, weil sich dort eine kleine, einschiffige Kapelle befindet,⁵³³ deren Ausmalung ein weiterer Beleg für die Diffusion der Kunst aus Neapel-Stadt in Unteritalien ist: Bartolomeo Cioffo, Sprössling einer Adelsfamilie aus Vico, war es, welcher im Jahre 1385 mit Erlaubnis des Bischofs von Vico Equense, Fra Ludovico, einen Bau stiftete und der heiligen Lucia weihte.⁵³⁴ Ein Dokument aus dem Jahr 1648 berichtet, dass das Gebäude neben dem Haus des Priesters Cioffo errichtet wurde, der das Amt des Kaplans bis an sein Lebensende innehatte. Der Name des Architekten oder eine Beauftragung zur Ausmalung der Kapelle sind nicht erwähnt, weshalb weder bestätigt noch ausgeschlossen werden kann, dass Cioffo auch diese veranlasst hat.⁵³⁵

Im Jahre 1877 wurden die Wandmalereien durch den Kaplan Gennaro Cioffi im Zuge einer Modernisierungsmaßnahme „a suo modo“ übertüncht.⁵³⁶ Berichte bischöflicher Besuche in Santa Lucia belegen, dass die Ausmalung bis zu diesem Datum noch zu sehen war. Der geringe, nicht übertünchte Teil der Wand wurde mit einer Leinwand mit dem Bild der heiligen Lucia überhangen. Da die Wandmalereien mit der Zeit an immer mehr Stellen unter der Übermalung zum Vorschein kamen, fiel schließlich die Entscheidung zur Freilegung der Bilder.⁵³⁷ Im Jahre 1991 wurde mit den Restaurierungsarbeiten begonnen.⁵³⁸

Obwohl das Kreuzigungsbild zum Großteil verloren ging, ist die Affinität des Fragments zu der aus Neapel-Stadt kommenden Darstellung frappant (Abb. 91).⁵³⁹ Gezeigt ist sowohl die Kreuzigung von Jesus als auch jene der beiden Schächer. Ein Engel oberhalb des Kreuzes

532 Vgl. beispielsweise die Motive, dass eine Heilige (Magdalena?) ihr Hemd auf Brusthöhe aufreißt und Johannes sowie eine der Marien die ohnmächtig gewordene Muttergottes stützen.

533 Die Kapelle ist 4,50 Meter breit, 6,50 Meter lang und ca. 7 Meter hoch. Links grenzt die Sakristei an. In der Verbindungswand ist ein Zugang sichtbar, der zum angrenzenden Haus führte; Autiero/Maietta 1996. Wenn nicht anders angegeben, siehe für das Folgende dort.

534 Capasso 1854 Ed. 1971, 188.

535 Autiero erwähnte die Präsenz von Terrakotta, regelmäßig über die Oberfläche verteilt, die vermuten ließe, dass das Gebäude nicht für eine Ausmalung konzipiert und diese erst später ausgeführt wurde, wahrscheinlich um das Vorhandene aufzuwerten; Autiero 2002 (2003), 151.

536 Autiero/Maietta 1996, 17. Cioffi ließ zudem einen Altar sowie eine Orgel errichten, einen neuen Fußboden verlegen und einen Marmorrahmen mit Sockel auf der Mittelwand anbringen.

537 Ebd., 29-32, 39, 49-51. Siehe zur Restaurierung Iafusco 1992; Pagano 1996; Autiero 2002 (2003), 153.

538 Zunächst legte man die Darstellung auf der Altarwand frei. Von ihr ist am meisten zu sehen (Marientod und -krönung). Sie weist den besten Zustand auf. 1995 restaurierte man die linke Wand mit den Szenen aus dem Leben der heiligen Lucia. Von den ursprünglichen acht Bildfeldern konnte nur eines nahezu vollständig und fünf zu geringen Teilen gerettet werden. Von den acht Szenen der Passion Christi auf der gegenüberliegenden Seite konnten ausreichend große Bereiche freigelegt werden, um sie bestimmen zu können. Auf den Seitenwänden sind teilweise Inschriften auf den Rahmen zu erkennen. Im Zuge der Restaurierung entdeckte man im Boden vor der Mittelwand Knochen, 1998 weitere Hohlräume im Bodenbereich nah am Haus von Cioffo. Es ist anzunehmen, dass die Kapelle als Grabkapelle gedacht war.

539 Massaquano, Santa Lucia, Wandmalerei, nach 1385; Autiero 2002 (2003). Wie Bologna und Leone de Castris sprach sich Autiero für eine Einordnung in den Kreis der Nachfolger Roberto d'Oderisio aus.

von Dismas, welcher dessen Seele in den Händen hält, belegt die Motivübernahme der Seeleneinholung. Die von hinten über die Querbalken befestigten Hände der Schwächer erinnern ebenfalls an die große Pariser Tafel.⁵⁴⁰ Das seitlich geschlitzte Hemd von Dismas, das zur Seite weht, entspricht dem in der Kreuzigung von Amalfi. Die beiden Engel um den Gottessohn, einer mit Schale, um das Blut aufzufangen, der andere im Begriff seine Kleidung am Kragen aufzureißen, sowie der Heiland lassen an die Malerei Giottos denken.



Abb. 91

Bis auf den *terminus post quem* durch das Stiftungsdokument von 1385 gibt es keine stichhaltigen Anhaltspunkte für eine Datierung der Ausmalung. Francesco Autiero und Ida Maietta haben zwei Künstler in der kleinen Kapelle identifiziert: Einen Maler, der sich im fortgeschrittenen, giottesken Umfeld Neapels bewegt haben muss und einen an dessen Seite, den sie an den Engeln der Marienkrönung und den Figuren in der Szene der Fußwaschung ausmachten.⁵⁴¹ An anderer Stelle sprach sich Autiero für die stilistische Einbettung der Wandmalereien in den Kreis der Nachfolger des Roberto d'Oderisio aus, betonte jedoch, dass die avignonesischen Einflüsse, die in jener Zeit in Neapel präsent waren, keine Rolle spielten: „Sembra insomma che quel pittore o quei pittori siano stati orientati, meglio spinti, dalla committenza verso stilemi formali storicamente consolidati che miravano ad escludere le componenti francesizzanti che in quel momento a Napoli *tenean lo campo*, quasi come a voler ignorare, forse proprio per non farne parte, nell'isolamento del borgo lontano, il *romore* del dilaniato regno e della sua capitale contesa.“⁵⁴²

Herkunft und Stellung des Kapellengründers, Bartolomeo Cioffo, erlauben die Annahme, dass dieser zu Neapel und zum Hof Verbindungen gepflegt haben könnte, so dass künstlerische Einflüsse möglicherweise über ihn nach Vico vermittelt wurden. Die Relevanz der Familie Cioffo in Massaquano belegt beispielsweise ein Dokument von 1330, demzufolge 29 von 46 für die Ausstattung der Kirche San Giovanni Battista detta all'olmo zuständige Personen dieser Familie angehörten; fünf von ihnen „judex“, vier „presbyter“ und einer „magister“.⁵⁴³ Ein Grabstein von 1389 bezeugt zudem die Bestattung des „judex“ Corradi de Cioffo in dieser Kirche. Das ist deshalb interessant, weil San Giovanni Battista und Santa Lucia, mit der Familie Cioffo verbundene religiöse Gründungen in lokaler und zeitlicher Nähe, wichtiger Ausdruck für die Bedeutung von Massaquano im 14. Jahrhundert sind.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Nachfolge unserer Kreuzigungstafel in zwei Phasen erfolgte: In einer ersten Zeit, in den Jahren zwischen 1345-1365, tauchten einzelne Motive aus dem Bild in der neapolitanischen Buchmalerei sowie auf einer der Miniaturmalerei verwandten Darstellung auf Holz auf. Diese Werke heben sich von den Beispielen der später einsetzenden, zweiten Rezeption durch ihren höfisch-eleganten Duktus ab. Aus der Zeit nach 1365 konnten drei Wandmalereien vorgestellt werden,

540 Auch Vitolo verwies auf die Bezüge zur Kunst Neapels; Aceto/Vitolo 2017, Bd. 1, 297f.

541 Autiero/Maietta 1996, 41f.

542 Autiero 2002 (2003), 156.

543 Gaetano Parascandolo publizierte eine Liste der *personaggi illustri di Vico*, in welcher der Name Cioffo mehrfach erwähnt ist; Parascandolo 1903, 51-55.

deren Urheber sich ebenfalls mehr oder weniger stark auf das große Louvre-Bild bezogen haben, und die in der näheren Umgebung Neapels, in für den Anjou-Hof relevanten Orten, ausgeführt wurden. Auch sie sind Zeugen für die Verbreitung einer in Neapel-Stadt etablierten Motivik und Bildsprache, die sich Giotto stilistisch sowie motivisch verpflichtet fühlte, zugleich aber auf Grundlage religionspolitischer und frömmigkeitsgeschichtlicher Aspekte Neues entwickelte. Damit ist den im höfischen Kontext entstandenen Bildern eine Verbindlichkeit zu attestieren, deren Wiedererkennungswert es ermöglichte, sich über Jahrzehnte hinweg an den angiovinischen Herrschaftsraum anzuknüpfen.

5.3 Die süditalienische Darstellungstradition der Apokalypse

Die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte bestätigt die These einer Entstehung der Kreuzigungstafel im höfischen Kontext Neapels und ermöglicht es in einer erweiterten Perspektive, die Entwicklung der Trecentomalerei in Unteritalien zu studieren. Dies zumal Annegrit Schmitt in ihrem grundlegenden Text zur Stuttgarter Apokalypse (Abb. 43 u. 44) eine ähnliche Nachfolge konstatieren konnte.⁵⁴⁴

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, ist in diesem Kontext zuerst zu diskutieren.⁵⁴⁵ Die Äußerung, Dante habe den Entwurf für die Apokalypse-Darstellung geliefert, ist dabei kritisch zu betrachten, war der Dichter dem Monarchen doch Zeit seines Lebens nicht wohlgesinnt⁵⁴⁶ und zum Zeitpunkt von Giottos Aufenthalt in Neapel bereits tot. Außerdem erwähnte Petrarca, der in seinem *Itinerarium syriacum* (1358) auf die von Giotto in Castel Nuovo geschaffenen Bilder hinwies, weder eine Apokalypse noch andere Wandmalereien in Santa Chiara.⁵⁴⁷

Miklós Boskovits überlegte, ob die Stuttgarter Tafeln Modell für eine von Giotto gemalte Apokalypse oder eine Replik darauf waren, eventuell in leicht veränderter Form.⁵⁴⁸ Er wiederholte die Annahme, bei den beiden Tafeln handle es sich um die von Vasari beschriebene Apokalypse,⁵⁴⁹ um ausgehend von dessen Formulierung „in alcune cappelle“ auf eine Wandbemalung zu schließen. Boskovits favorisierte deshalb die Modell-These. Schmitt vermutete eine Verwechslung der Tafeln mit der von Vasari erwähnten Apokalypse. Möglicherweise habe „eine lokale Guidentradition“, die auch dem Historiographen als Grundlage diene, Giotto deshalb mit den zwei Bildern verbunden, weil seine Person als Vertreter der Trecento-Malerei noch im 16. Jahrhundert bekannt war.

544 Im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, Bezug nehmend auf ihren Text: Schmitt 1970.

545 Siehe dazu Giuntina 1568, Vol. II, 108.

546 Bekannt ist Dantes spitze Bemerkung über den predigenden König im VIII. Gesang des *Paradiso* (Zeilen 139-148): *Divina Commedia* 2009, 235f.

547 Vgl. dessen *Itinerarium in Cavalieri* 2007, 112-169, zu Neapel 140f.

548 Boskovits in *Kat. Ausst. Florenz* 2000, 192-196.

549 Schmitt 1970, 494f.

Neapels älteste der Anjou-Zeit zugehörige, erhaltene Illustrierung der Offenbarung des Johannes' befindet sich in der Klarissenkirche Santa Maria Donnaregina (Abb. 82).⁵⁵⁰ An der Südwand des Presbyteriums über dem Eingang zur Loffredo-Kapelle sind ungefähr 20 Szenen aus der Apokalypse und in deren Mitte ein thronender Christus in der Mandorla, umgeben von einer Engelsschar, zu sehen. Zur Linken des Thronenden im Bildvordergrund sitzt der Evangelist Johannes mit einem geöffneten Buch auf den Knien, in das er schreibt. Hat die Forschung das Fragment lange als Teil der Ausstattungskampagne der Hauptkirche, als Pendant zu den endzeitlichen Elementen der Westwand des Nonnenchores (Apokalyptische Madonna u. Jüngstes Gericht) angesehen, gilt es heute als der Kapellenausmalung (Kreuzigung, Verkündigung, thronende Madonna mit Heiligen, Heilige Peter u. Paul sowie Szenen aus dem Leben Johannes' des Evangelisten u. Franziskus') zugehörig.⁵⁵¹ Angenommen wird, dass die Bilder außer- als auch innerhalb der Loffredo-Kapelle einer Ausmalungsphase entstammen.⁵⁵²

Wie in der Stuttgarter Apokalypse spielen sich die Endzeitvisionen in Donnaregina auf über die Bildfläche verteilten, schwebenden Inseln vor einem blauen Hintergrund ab.⁵⁵³ Während die Szenen auf den Tafeln jedoch in hellen und dunklen Ockertönen mit Weißhöhlungen tatsächlich farbreduziert ausgeführt worden sind, erheben die Wandmalereien lediglich auf den ersten Blick den Anschein, monochrom zu sein. Es ist nämlich anzunehmen, dass das heutige Erscheinungsbild zum Großteil konservatorische Gründe hat.⁵⁵⁴ Das schließt jedoch nicht aus, dass eine gewisse Farbreduktion auch ursprünglich vorhanden war, wohl aber keineswegs so explizit und konsequent wie auf den Tafeln, zumal an einzelnen Stellen, beispielsweise bei den Gewändern, die ursprüngliche polychrome Malerei zu erkennen ist.

Es gibt mehrere ikonographische Übereinstimmungen zwischen den zwei Werken. Creutzburg hat deshalb die Überlegung aufgeworfen, König Robert, der, wie sie belegen kann, maßgeblich an der Konzeption der Stuttgarter Apokalypse beteiligt war, könnte auch die Komposition und Motivauswahl in Donnaregina beeinflusst haben, durchaus nach 1323.⁵⁵⁵ Schmitt hingegen wies auf Differenzen in der Gestaltung hin, die zeilenartige Anordnung der Tafeln unterscheidet sich von der zentral auf den Thronenden ausgerichteten Komposition auf der Wand, sah aber in der Wandmalerei dennoch den Vorläufer für die Stuttgarter Bilder.⁵⁵⁶ Dafür, dass die beiden Kunstwerke demselben, Generationen übergreifenden Interesse für die Themen Endzeit und Visionserwartung, wie es am Hof in Neapel gepflegt wurde, entsprungen sind, argumentierte auch Tomei.⁵⁵⁷

550 Siehe zu der Apokalypse Anm. 418.

551 Dies entspreche der Tradition der Kapellendekoration; Elliott/Warr 2004, 1-12.

552 Später als die Wandmalereien im Nonnenchor, die aus den Jahren zwischen 1313-1318 stammen.

553 Das Himmelblau ist wahrscheinlich eine der wenigen noch originalen Farben. Die einzelnen *giornate* sind gut zu erkennen, was bedeutet, dass das Blau wohl auf den frischen Putz aufgetragen wurde. Ich danke Katharine Stahlbuhk für die Hilfe bei der Einschätzung des Erhalts der Malereien in Donnaregina.

554 Bertaux sprach von einer *a secco* aufgetragenen Malerei, was die Restaurierung von 1981-1986 bestätigte. Eine monochrome Erscheinung ist also aufgrund von Farbverlust möglich. Hinzukommen die Brandschäden von 1390 und eine destruktive Restaurierung im 19. Jahrhundert; Elliott/Warr 2004, 4-6.

555 Creutzburg 2008, 65, Anm. 21.

556 Schmitt 1970, 484.

557 Tomei 2013.

Die Hamilton-Bibel, heute im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt und in die Jahre 1343-1345, um 1350 oder auf 1355 datiert,⁵⁵⁸ stellt die treueste Kopie der Stuttgarter Tafeln dar, sowohl ikonographisch als auch stilistisch.⁵⁵⁹ Sie wurde im Auftrag Königin Johannas entweder für Guillaume II Roger de Beaufort, Bruder von Clemens VI., oder den Papst selbst geschaffen und von Cristoforo Orimina illuminiert. Auch was die Anzahl der übernommenen Szenen angeht, 24 Miniaturen sind der Apokalypse gewidmet, übertrifft die nach ihrem Aufenthalt in der Sammlung der Herzöge Hamilton benannte Handschrift alle anderen Nachfolger der Stuttgarter Bilder. Der auf den fol. 455-464v ausgebreitete Visionszyklus ist der Vorlage so sehr verpflichtet (s. beispielsweise fol. 456 mit der Thronanbetung, Abb. 92), dass es gar zu Zusammenfügungen von Szenen kam, die nicht mit dem Textverlauf übereinstimmen. Anfang und Ende der Apokalypse bilden ganzseitige Tableaus ohne Text, während kleinere Miniaturen weitere Seiten illustrieren und jeweils einen Kapitelbeginn markieren. Jedes Blatt ist mit ornamental-floralen Bordüren verziert.



Abb. 92

Die in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrte Handschrift cod. 1191, um 1335-1345 oder um 1360 ausgeführt,⁵⁶⁰ erreicht nicht die Qualität der Hamilton-Bibel und zeigt lediglich eine „Auswahl abkürzender Kopien aus der Stuttgarter Apokalypse“.⁵⁶¹ Mehrere Künstler verschiedener Generationen, darunter eventuell auch Orimina, zeichneten für die Illuminierung dieses Codex' verantwortlich. Bräm verwies auf eine Miniatur zu Beginn der auf fol. 450-455v ausgeführten Endzeitdarstellungen, die innerhalb einer Schriftspalte abbricht, was dafür spreche, dass aus unterschiedlichen Vorlagen kopiert wurde.⁵⁶² Die Wiener Apokalypse, Rivière Ciavaldini zählte elf Miniaturen,⁵⁶³ ist im Vergleich zu jener der Hamilton-Bibel gröber gestaltet und wurde Bräm zufolge wesentlich nach den zwei Bildtafeln in Stuttgart konzipiert, im Gegensatz zur Berliner Version aber mit zahlreichen Veränderungen oder Vereinfachungen, was beispielsweise bei der deutlich schematischeren Thronanbetung auf fol. 451v (Abb. 93) gut zu erkennen ist.

Die Holkham-Hall-Bibel, in der British Library in London aufbewahrt (Ms. Add. 47672) und zuweilen auch nach ihrem angeblichen Besitzer, Anti-Papst Clemens VII., bezeichnet, ist die dritte prächtige Bilderbibel aus Neapel, die über einen ausführlichen Apokalypse-Zyklus (fol. 468r-473r) verfügt.⁵⁶⁴ Bräm hat sie in die Jahre zwischen 1310-1320, Fleck um 1330-1334/1336 datiert. Im Vergleich zu den beiden anderen Büchern ist die Londoner

558 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 78 E 3, Deckfarben auf Pergament, 37,5x26,5 cm. Schmitt datierte die Bibel um 1350, Bräm um 1355, Fleck auf 1343-1345; Schmitt 1970, 480; Bräm 2007, Bd. 1, 95-102 u. 403f; Fleck 2010, 68.

559 Vgl. Schmitt 1970, 480f.

560 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. cod. 1191, Pergament, 360x250 mm. Schmitt datierte die Handschrift um 1360, Bräm um 1335-1345, Fleck ca. 1345 oder ca. 1360; Schmitt 1970, 482; Bräm 2007, Bd. 1, 95-120 u. 406; Fleck 2010, 68.

561 Schmitt 1970, 482.

562 Siehe für Bräms folgende Angaben: Bräm 2007, Bd. 1, 95-120 u. 406.

563 Rivière Ciavaldini 2000, 192.

564 London, British Library, Inv. Nr. Ms. Add. 47672, Pergament u. modernes Papier, 360x240 mm. Schmitt erwähnte diese nicht. Siehe zur Bibel: Bräm 2007, Bd. 1, 95-102 u. 406f; Fleck 2002 sowie Fleck 2010, zur Apokalypse bes. 54-68.



Abb. 93

Handschrift übersichtlicher und von den über 40 Szenen auf den Stuttgarter Tafeln sind, nach Fleck, 23 in der Clemens-Bibel aufgegriffen. Teilweise kommen Motive doppelt vor, wobei diese dann in Komposition und Detail variieren (Abb. 80 u. 81). Fleck hat außerdem die zum Teil frappierende Nähe einzelner Miniaturen zur Darstellung in Donnaregina und Ähnlichkeiten kompositioneller Anordnung mit der Wiener Bibel aufzeigen können.

Ausgehend von den Stuttgarter Tafeln und der Wandmalerei in Donnaregina ist also auch für das Motiv Apokalypse wie für das neapolitanische Kreuzigungsmotiv eine Rezeption in der höfischen Buchmalerei nachweisbar. Doch wie steht es um eine Nachfolge über die Stadtgrenzen hinaus? Lassen sich bildnerische Lösungen aus der Stuttgarter Apokalypse auch im Königreich Neapel finden?⁵⁶⁵

Die Kirche Santa Caterina d'Alessandria in Galatina (heute Provinz Lecce, damals Terra d'Otranto) und die darin ausgeführten Wandmalereien, darunter Szenen aus der Apokalypse, sind untrennbar mit der Familie Balzo Orsini verbunden.⁵⁶⁶ Deren Verbindung zu Neapel und dem dortigen Hof ist bekannt: Ugo del Balzo d'Orange war in Diensten von Karl I. von Anjou nach Salento gekommen, wo ihm die Grafschaft Soletto und das Territorium Galatina zugesprochen wurden. In Galatina ließ sein Sohn Raimondo del Balzo eine Kirche auf eine bestehende Kapelle bauen, welche Raimondello del Balzo Orsini, Neffe des Raimondo sowie Sohn von Niccolò Orsini und Maria del Balzo, dem die Grafschaft 1381 übertragen worden war, zwischen 1383-1385 und 1391 vergrößerte. Raimondello hatte im Jahre 1385 Maria d'Enghein, die 17-jährig die Grafschaft Lecce geerbt hatte, geheiratet und verstarb überraschend im Jahre 1406. Nun zeichnete die verwitwete Maria, die auch die

565 Dass die neapolitanische Buchkunst des 14. Jahrhunderts über die Landesgrenzen hinweg Einfluss hatte, wurde im Rahmen der Rezeption der Kreuzigung mit dem Hinweis auf die *Grandes Heures de Rohan* belegt. Aufgrund der Einschränkung auf den süditalienischen Untersuchungsraum muss es bei den folgenden Angaben bleiben: In den Jahren zwischen 1428-1435 und 1482-1485/1490 illustrierten Jean Bapteur, unterstützt durch Péronet Lamy, und später Jean Colombe eine Prunkhandschrift für Amadeus VIII., den ersten Herzog von Savoyen. Diese sog. Apokalypse der Herzöge von Savoyen befindet sich heute in Madrid im Escorial (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, ms. E. Vitr. V) und weist nicht nur aufgrund seiner Textura nach Italien. An den von Colombe geschaffenen Miniaturen wird deutlich, dass dem Illuminator die in Neapel entstandene Malerei als Vorlage gedient hat; Erbach-Fürstenau 1905. Rivière Ciavaldini zufolge stellte die Stuttgarter Apokalypse, vor allem die zweite Tafel, den wichtigsten Bezugspunkt für Colombe dar; Rivière Ciavaldini 2007, ebd. zur neapolitanischen Apokalypsentradition u. speziell zur Apokalypse der Herzöge von Savoyen, 141-124 u. 211-245.

566 Galatina, Santa Caterina d'Alessandria, Wandmalerei; Russo 2005. Zanchi datierte die Ausmalung in die Jahre 1437-1443; Zanchi 2008. Laut Zimdars ist sich die Forschung bezüglich des Zeitpunkts der Ausmalung weitgehend einig, ca. 1419-1435 bzw. 1446. Sie nannte Francesco d'Arezzo und Caterino Veneziano als ausführende Maler; Zimdars 1988, 95. Marsicola sprach sich für die von A. M. Matteucci 1966 festgelegte Datierung der Ausmalung in den Jahren 1419-35 aus; Presta 1984, 43-50. Schmitts Datierung des Zyklus in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts ist sicher zu früh angesetzt; Schmitt 1970, 482. Siehe zur Geschichte der Kirche Russo 2005, 13-21 u. Presta 1984.

Ausmalung in Santa Caterina d'Alessandria beauftragte, für das Schicksal der Grafschaft verantwortlich.⁵⁶⁷ Sie lebte wegen der Kämpfe mit Ladislaus, König von Neapel, und weil sie dessen Rivalen Ludwig II. von Anjou die Treue geschworen hatte, in der Umgebung von Taranto. Doch nach Monaten vergeblicher Belagerung kam es zu einem überraschenden Angebot von Seiten Ladislaus', so dass die beiden am 23. April 1407 Hochzeit feierten und Maria Königin von Neapel wurde.

Die Apokalypse stellt den umfangreichsten Zyklus in der Kirche von Galatina dar.⁵⁶⁸ Diese entfaltet sich auf verschiedenen Registern im ersten Mittelschiffsjoch und auf den angrenzenden Wänden des Seitenschiffes sowie auf der Innenseite der Hauptfassade. Der oder die Maler⁵⁶⁹ hatten sich nicht nur penibel an die biblische Textgrundlage gehalten, sondern ebenso an bildnerische Referenzen. Laut Marisa Milella sprechen die genauen Details in der Komposition, das Abheben der Profile vor dem dunklen Grund und die überraschende Analogie bestimmter Szenen dafür, dass die Stuttgarter Tafeln als Vorlage dienten (Abb. 94).⁵⁷⁰ Allerdings erfolgt hier weit mehr als nur eine Referenz auf bereits vorhandene Bildfindungen, denn schließlich führt der Medienwechsel zu einer Monumentalisierung des Dargestellten, was einen entscheidenden Unterschied zu den möglichen Vorbildern in Neapel schafft.



Abb. 94

Für Schmitt ist die streng süditalienische Nachfolge der Stuttgarter Apokalypse, fest im Geltungsbereich der Anjous verankert, zentral für deren kunsthistorische Beurteilung. Der Gruppe von prächtigen, kostbaren Handschriften aus den 1340er bis 1360er Jahren – Hamilton-Bibel und Wiener-Bibel –, die sich an den beiden Tafeln orientierten, folgten die Wandmalereien in Santa Caterina d'Alessandria in Galatina. Diese erreichen zwar nicht mehr die künstlerische Qualität der anderen Werke, bezeugen aber das Phänomen der Diffusion von Bildlösungen aus Neapel-Stadt in das Königreich. Hinzuzufügen ist die Holkham-Hall-Bibel als weiterer Nachfolger in der höfischen Buchmalerei. Schmitt machte eine ältere Tradition aus, das Wandbild in Santa Maria Donnaregina, auf die die Anjou-Bibel und die Stuttgarter Apokalypse zurückzuführen seien. Letztere habe die jüngere, oben vorgestellte Tradition ausgelöst. Das heißt, die Tradition des Motivs war nicht nur einem, singular dastehenden Prototypen verpflichtet, sondern hat sich aus mehreren Umsetzungen verschiedener Gattungen entwickelt. Schmitt gelangte somit zur These, dass die Stuttgarter Tafeln am Anjou-Hof „bald nach 1330“ entstanden sein müssen.

567 Russo datierte die Beauftragung zur Ausmalung in das Jahr 1406.

568 Presta 1984, 95-108; Zimdars 1988, S. 96-114 u. Milella in Russo 2005, 65-101.

569 Clemente Marsicola identifizierte einen Maestro dell'Apocalisse; Marsicola in Presta 1984, 43-50: Die anderen die Ausmalung bestimmenden Maler seien der Maestro giottesco di Galatina, der Maestro dei Casamenti und Francesco di Arezzo gewesen.

570 Erbach-Fürstenau Verweis auf die Allegorie der Kirche und die sieben Sakramente in Galatina, die eine Wiederholung der Bilder aus der Neapolitaner Kirche Santa Maria Incoronata darstellen, bestätigt die Nähe zu aus Neapel stammenden Vorbildern; Erbach-Fürstenau 1937, 83.

Die Rezeption der großen Pariser Kreuzigungstafel deckt sich mit Schmitts Rekonstruktion der Apokalypsentradition in der zweifachen Nachfolge, zunächst in der Buchbeziehungswise Tafel- und dann in der Wandmalerei, sowie in der Tatsache, dass sich die Folgewerke auf mehrere ältere Vorlagen bezogen haben. In beiden Fällen handelt es sich um eine auf das Königreich beschränkte Nachfolge mit Ausläufern über die Landesgrenzen hinaus, was dem transportablen Medium Buch zuzuschreiben ist. Schmitts Forschung wird durch vorliegende Studie also gleichermaßen bestätigt und erweitert.

Allerdings unterscheiden sich die Rezeptionsgeschichten auch: Da alle der Stuttgarter Apokalypse nachfolgenden Kunstwerke aus dem Herrschaftsbereich der königlichen Familie stammen, hat Schmitt auf „ein für die Anjou geschaffenes ikonographisches Programm mit der Absicht seiner systematischen Verbreitung“ geschlossen.⁵⁷¹ Die Apokalypse in Donnaregina sei an Maria von Ungarn geknüpft, die zwei Tafeln aus Stuttgart gehören zu Robert von Anjou, dessen Enkelin Johanna habe die Hamilton-Bibel beauftragt und die Wandmalereien in Galatina ließen sich mit Ludwig von Tarent verbinden.⁵⁷² An diesem Punkt trennt sich vorliegende Forschung von Schmitt, da für die Nachfolge der Kreuzigung nicht nur königliche Familienmitglieder auszumachen sind. Die Kunstwerke lassen sich über unterschiedliche Beziehungen der Auftraggeber zum Hof sowie das künstlerische Interesse, Motive und Stil aufzugreifen, erklären, wodurch die den präskriptiven Charakter des Bildes bestätigen. Es ist deshalb naheliegend, im Folgenden einen Blick auf die Rolle der Kunst aus Neapel-Stadt für die künstlerischen Entwicklungen in Unteritalien zu werfen.

5.4 Kunst aus Neapel-Stadt als Referenz

Neben Kreuzigung und Apokalypse belegen weitere Bildthemen⁵⁷³ sowie einzelne Motive die Rezeption der in Neapel-Stadt entstandenen Kunst des frühen 14. Jahrhunderts innerhalb des Königreichs. Dabei ist die Entstehung auch dieser Bildlösungen mit dem Anjou-Hof in Verbindung zu bringen, was den Wiedererkennungswert, über den die Anbindung an das angiovinische Herrscherhaus erfolgte, attestiert. Schmitt hat zum Beispiel auf die kämpfenden Engel verwiesen, ein Motiv, das aus der Apokalypsentradition kommend später in Darstellungen des Jüngsten Gerichts, im *Speculum historiale* des Filippo de Haya sowie in den Wandmalereien der Incoronata auftaucht.⁵⁷⁴ Das Niederstechen des Teufels durch den Engel seitlich von Dismas' Kreuz auf der Pariser Tafel könnte ebenfalls dieser Tradition entsprungen sein. Die Orientierung am höfischen Kunstschaffen sollte folglich als zusam-

571 Schmitt 1970, 483.

572 Schmitt bezog in die Aufzählung auch die Teppichfolge in Angers ein, die im Auftrag von Ludwig von Anjou in Paris entstand. Der Bezug zu den Anjous in Neapel ist in Ludwig personalisiert, der als designierter Nachfolger Johannas galt, dessen Machtantritt jedoch aufgrund ihres Thronverlusts nicht erfolgte; ebd., 496.

573 Das Motiv *Dormitio Virginis* gilt als „tema mariano di particolare interesse e diffusione in ambito italo-meridionale in epoca medioevale“. Manuela de Giorgi äußerte, dass „l'avvio della dinastia angioina segna, però, un netto punto di svolta, o meglio, di rottura, con tutto ciò che rimanda a modelli passati, inaugurando una stagione aperta alla cultura artistica dell'Italia centrale. E le *Dormitiones* trecentesche campane lo esprimono chiaramente.“; De Giorgi 2006.

574 Schmitt 1970, 484.

mengehörendes, raumgreifendes und wenigstens ein Jahrhundert umfassendes Phänomen süditalienischer Kunstentwicklung forschungsgeschichtlich eingeordnet werden.

Lieselotte Stamm hat die relevanten Begrifflichkeiten für eine kunstgeographische Auseinandersetzung differenziert.⁵⁷⁵ In der Kontinuität des „heraldischen Stils“, den sie als „Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein“ bezeichnete, sah sie „kein geographisches, [...] sondern ein sozialgeschichtliches Phänomen“ und plädierte dafür, den Begriff „Kunstlandschaft [...] daher durch den der Kommunikationslandschaft“ zu ersetzen. Im Rahmen vorliegender Studie kann letzterer problemlos bei jenen der neapolitanischen Kreuzigung folgenden Beispielen angewandt werden, für welche ein direkter Bezug zum Anjou-Hof und damit zu dem Vorbild gebenden Werk festgestellt werden konnte. Kommunikation ist bezüglich der *Bible moralisée* und dem Römischen Missale, in denen Rückgriffe auf beide Louvre-Kreuzigungen vorkommen, im wahrsten Sinne des Wortes zu verstehen, handelt es sich bei diesen Handschriften doch um Aufträge von Mitgliedern der königlichen Familie oder Personen, die mit dem Herrscherhaus verbunden waren. Die Vorstellung, dass sie im Gespräch mit anderen Auftraggebern und/oder den Künstlern auf bereits bekannte Bildlösungen referierten, ist sehr wahrscheinlich. Die Hamilton-Bibel mit der Motivübernahme aus der älteren Apokalypse (Stuttgarter Tafeln) und beauftragt durch Johanna I. von Anjou zeigt, dass eine solche Kommunikation auch Generationen übergreifen konnte.

Der Terminus „Kommunikationslandschaft“ schließt aber auch jene Objekte ein, die nicht in unmittelbarer räumlicher Nähe zum Beispiel gebenden Werk entstanden sind. Ein Beispiel dafür ist die Verbindung der Abtei in Cava de' Tirreni zu den Anjous über Filippo de Haya. Dessen enge Zusammenarbeit mit dem Hof macht einen Austausch im Hinblick auf künstlerische Entscheidungen und Entwicklungen wahrscheinlich. Wenn die Rezeption der Kunst aus Neapel-Stadt bei den Benediktinern an der Amalfiküste zeitlich auch später erfolgte, bestätigt sie doch die persönliche Bindung als fruchtttragende Konstante. Die Wandmalereien in Santa Caterina d'Alessandria in Galatina, einem Ort, der dank der Familie Balzo Orsini seit der Regierung Karls I. von Anjou in ständiger Verbindung mit Neapel stand, untermauern die Ansicht.

Neben Familienmitgliedern sowie religiösen Amts- und Würdenträgern war es der Adel, der auf das Bezug nahm, was in Neapel-Stadt passierte und so künstlerische Innovationen und bildnerische Lösungen in Unteritalien verbreitete. Kommunikation ist in den Fällen der Rezeption in Amalfi und Massaquano, die Wirkungsorte des süditalienischen Adels waren,⁵⁷⁶ als Orientierung zu verstehen. Die verzögerte Rezeption markiert die Nachfolge der Kunst aus Neapel-Stadt an der Amalfiküste sowie an der sorrentinischen Halbküste. Antonio Braca betonte in seinem Buch über die wechselseitige Beziehung zwischen Neapel und der Amalfi-Küste deshalb auch die „fenomeni sociali“ als entscheidendes Vehikel für die

575 Im Folgenden Bezug nehmend auf Stamms Essay, alle Zitate sind von dort: Stamm 1981. Vgl. zum Raum als Forschungsgegenstand und einer topographisch ausgerichteten Methodik: Bavaj 2006.

576 Dem können die Orte Scala und Ravello hinzugefügt werden, wo das Motiv *Dormitio Virgnis* ebenfalls im Auftrag von Adligen ausgeführt wurde; vgl. De Giorgi 2006.

Diffusion von Ideen und Modellen.⁵⁷⁷ Neben den Adligen, deren doppelte Residenz einem regelmäßigen und reziproken Austausch zugutekam, sowie den Orden spielten, so Braca, die Bischöfe eine marginale Rolle in diesem Prozess.

Für die Bildmotive Kreuzigung und Apokalypse ist zu konstatieren, dass sich deren Rezeption auf die städtische Buchproduktion und die nähere Umgebung konzentrierte. Die Apokalypse in Galatina stellt eine spätere Ausnahme dar und der Transfer künstlerischer Ideen aus Unteritalien hinaus – *Grandes Heuers de Rohan* und Apokalypse der Herzöge von Savoyen – lässt sich über die Mobilität des Mediums Buch sowie den Wirkungskreis der Beteiligten erklären: „Eine Stiltradition als sozialgeschichtliches Phänomen verstanden kann keine klar erkennbaren Grenzen einer Kunstlandschaft ergeben, denn ihre Ausbreitung ist von der Kommunikationsbreite ihrer Trägerschaft bzw. ihrer Hersteller abhängig.“⁵⁷⁸ Dass die in Neapel-Stadt entstandene Kunst aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts eine differenzierte Rezeption erlebte, lässt nach dem Status der Werke und jenem der Stadt fragen: Handelt es sich bei Neapel im frühen Trecento um ein Zentrum künstlerischer Produktion?⁵⁷⁹

Nicolas Bock hat sich der Frage nach der Relevanz Neapels gewidmet und die Stadt um 1300 sowie gut hundert Jahre später, dem Zeitpunkt, als die Aragonesen die Führung im Königreich übernahmen, untersucht.⁵⁸⁰ Sein aus der Soziologie kommender Ansatz brachte ihn zur Definition der Stadt als „world city‘ in its time“. Bock zufolge greifen die von Enrico Castelnuovo und Carlo Ginzburg aufgestellten Kriterien, eine Stadt nach dem Wettbewerb der einzelnen Akteure untereinander sowie ihrer Exportleistung zu beurteilen und dementsprechend als Kunstzentrum oder Peripherie zu klassifizieren,⁵⁸¹ zu kurz. Da zu wenig differenziert, seien sie nicht auf die unterschiedlichen regionalen Begebenheiten Italiens anwendbar. Der, auch von Thomas DaCosta Kaufmann angeführte,⁵⁸² ökonomische Aspekt zur Beurteilung der Ausstrahlungskraft künstlerischer Produktion biete, so Bock weiter, keinerlei tieferen Einblick in die historische Situation und beurteile Wirtschaften mit weniger Kunstproduktion als künstlerisch unterlegen. Das sei deshalb fahrlässig, weil der Aspekt „Kunstverlust“, der für jede Region unterschiedlich stark zu verzeichnen ist, nicht berücksichtigt werde. Die Abgrenzung von den Unzulänglichkeiten bisheriger methodischer Ansätze führe schließlich zur Soziologie, in deren „differentiation between the economics of production and the establishment of cultural standards“ Bock die richtige Herangehensweise für die Kunstgeschichte identifizierte: „It is not the production of art which is important but its consumption.“⁵⁸³ In die Beurteilung von Städten und ihrer Bedeutung

577 Braca 2004, 17-20.

578 Stamm 1981, 38.

579 Auf Stamms Ansatz einer sozialgeschichtlich argumentierenden Kunstgeographie aufbauend will diese Arbeit keine Lokaltradition festsetzen oder in einer gemeinsamen Stilrichtung nicht *den* regionalen Stil ausmachen, sondern ein Phänomen in seinem Ursprung und seiner Ausbreitung beleuchten. Dies ist auch der Kritik einer Konzentration auf den Anjou-Hof entgegenzusetzen, dessen Kunst hier eben nicht als in Abgrenzung zu anderen Entwicklungen betrachtet wird.

580 Im Folgenden Bezug nehmend auf Bock 2008a. Als Zitate gekennzeichnete Passagen stammen von dort. Ein zweiter Aufsatz von Bock aus 2008 behandelt dieselbe Thematik: Bock 2008b.

581 Sie gelten als Pioniere der kunstgeographischen Forschung: Castelnuovo/Ginzburg 1979.

582 DaCosta Kaufmann 2004, 107-186.

583 Bock basierte seine Studie auf der von Immanuel Wallerstein in den späten 1970er Jahren entwickelten *World System Theory*.

als Kunstzentren sind gesellschaftliche Realitäten einzubeziehen, was die Auswertung von Tatsachen verändere. So sei beispielsweise der Ruf nach Künstlern kein Zeichen für eine minderwertige Kunstproduktion vor Ort, wie noch Castelnovo und Ginzburg urteilten, sondern Beleg eines avantgardistischen Interesses international agierender Auftraggeber.

Auch in vorliegendem Beitrag wurde die Rezeption der in Neapel-Stadt entstandenen Kunstwerke, unter Anwendung von Stamms Begriff „Kommunikationslandschaft“, mit der sozialhistorischen Realität erklärt. Überall dorthin, wo sich die sozialen Beziehungen der Anjous erstreckten, war der Transfer künstlerischer Modelle, eines bestimmten Geschmacks und neuer Standards, auch zeitlich verzögert, möglich. Das wird an Beispielen deutlich wie den Wandmalereien in Cava de' Terreni und Galatina: „The interrelationship of cultural centres is of great importance for the creation of revolutionary new art and its spread to their periphery.“⁵⁸⁴ DaCosta Kaufmann ist deshalb darin zuzustimmen, die Wichtigkeit des geographischen Faktors zu betonen, den er bei der Bewertung künstlerischer Erscheinungen mit der chronologischen Dimension gleichsetzte.⁵⁸⁵

Neapel sei, so Bock, gemäß ökonomischer Kriterien als Zentrum zu beurteilen, welches zwar das Königreich und die unter seinem politischen Einfluss stehende Sphäre geprägt, auf internationaler Ebene jedoch lediglich einen peripheren Rang eingenommen habe.⁵⁸⁶ Ihm ist Recht zu geben, dass dieses Modell keinen tieferen Einblick in die historische Situation liefert, denn die Zuweisung Neapels und damit Unteritaliens an den Rand künstlerischer Bedeutsamkeit hat sich als unrichtig herausgestellt. Immerhin sind die hier untersuchten neapolitanischen Kunstwerke höchst komplex, lokalspezifisch und innovativ. Bocks Aussage, auf die Miniaturmalerei ab 1324 bezogen, dem Zeitpunkt von Roberts Rückkehr aus Avignon, es habe kein wirklicher Export aus Neapel stattgefunden,⁵⁸⁷ lässt sich bis zu einem gewissen Grad mit dieser Komplexität und der Anbindung an bestimmte historische Situationen erklären. Zudem ist seine Feststellung dahingehend zu präzisieren, dass es zwar keinen bewusst verfolgten Export gegeben hat, eine Nachfolge zu den Bildern jedoch stattfand. Gerade die Rezeption widerspricht der Beurteilung von Neapel als Peripherie italienischer Kunstgeschichte. Die Situation in Süditalien war durch den Status Königreich sowie die Tatsache geprägt, dass mit dem Wechsel von der französischen zur spanischen Herrschaft gravierende Veränderungen einhergingen, die sich auch auf die künstlerischen Entwicklungen auswirkten.⁵⁸⁸

Nach Castelnovo und Ginzburg muss ein Zentrum innovativ sein und seine Produktion muss sich ausbreiten. Beides trifft für Neapel-Stadt im 14. Jahrhundert zu. Bocks Verweis darauf, dass sich das Resultat der Ausstrahlung allerdings als lediglich provinziell

584 Bock 2008a, 575.

585 DaCosta Kaufmann/Pilliod 2005.

586 International präziserte er mit „although still Italian“; Bock 2008a, 588. Für eine Forschung, die sich auf Neapels Rolle im internationalen Vergleich konzentrierte, siehe Vitolo P. 2016.

587 Bock 2008a, 577: „Naples became an autonomous centre of manuscript illumination of international importance. But no real export seems to have taken place. There was no impact outside the city, and no periphery existed. The importance of Naples is, however, defined by international competition, for instance, with the distant French court.“

588 Nach mehreren kämpferischen Auseinandersetzungen zog Alfons V. von Aragon am 26. Februar 1443 in Neapel ein und etablierte dort seine Herrschaft.

herausstellte, führt in der Frage nach dem Verhältnis der Kunst in Unteritalien zu jener aus Neapel-Stadt nicht weiter. Interessanter erscheint ein Aspekt, den DaCosta Kaufmann der Debatte hinzugefügt hat:⁵⁸⁹ Die Kultur spiele für die Definition eines Zentrums eine entscheidende Rolle und zwar in dem Sinne, dass sie eine entgegenwirkende Kraft zur politischen und wirtschaftlichen Konzentration sei. Kunst und Kultur setzte er gleich.

In seinem ebenfalls die Zentrumsfrage tangierenden Beitrag operierte Valentino Pace mit einem Begriffspaar, das für eine Beschäftigung mit dem Verhältnis der Trecento-Kunst Unteritaliens zu jener in Neapel-Stadt ebenfalls zu prüfen ist.⁵⁹⁰ Unter Anwendung der Konzepte *Nähe* und *Ferne* hat Pace vor allem interessiert, ob und bis zu welchem Grad, trotz stark kohäsiver Elemente, in den Kunstwerken des Königreichs auch regionale Charakteristika zum Ausdruck gebracht sind. Er konzentrierte sich zur Erarbeitung dieser Frage auf ausgewählte Beispiele aus verschiedenen Gattungen und unterschiedlichen Regionen. Bei seiner komparatistischen Betrachtung stehen die Begriffe *Nähe* und *Ferne* für räumliche Verhältnismäßigkeiten, beschreiben aber auch, was die Maler in den Darstellungen interessierte, welcher Geist in den Bildern zum Ausdruck kommt und in welcher Form sie sich zum entsprechenden Referenzwerk verhalten.

Antonio Bracas Beitrag zur Diskussion um Zentrum und Peripherie bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Neapel-Stadt und der Amalfi-Küste.⁵⁹¹ Ihm zufolge markiert die Ankunft erstranger Künstler wie Cavallini, Giotto und Tino di Camaino einen ersten Schritt in Richtung einer Angleichung süditalienischer Formensprache in Süditalien. Dies bedeute allerdings nicht, dass sich ab dem Moment alle Gebiete im Königreich ausschließlich auf Neapel zentrierten. Wie bereits Bologna angeführt habe, gab es ebenso Orte wie Salerno, die im Mittelalter eine gewisse Autonomie entwickelt hatten, was sich auch in den künstlerischen Erscheinungen manifestierte. Dahingegen, so Braca weiter, sei für die Amalfi-Küste auf dem Gebiet der Kunst eine „perfetta sintonia“ mit dem nahegelegenen Neapel festzustellen.

Abschließend ist darauf zu verweisen, dass sich der vorliegende Beitrag von den vorgestellten Forschungsansätzen in zweierlei Hinsicht unterscheidet: In der Anlage ist die Arbeit eine monographische, das heißt, hier wird eine Bewertung der Trecento-Kunst Unteritaliens von einer Fallstudie ausgehend vorgeschlagen. Darüber hinaus wurde der Status der in Neapel-Stadt entstandenen Werke bislang über deren Nachfolger erklärt, sprich es wurde nicht vom politischen und kulturellen Zentrum aus argumentiert, sondern rückweisend auf dessen Einflussbereich geschlossen. Im folgenden Kapitel liegt die Konzentration deshalb auf dem Hof Roberts und der konkreten Frage nach der Rolle von Kunstwerken in seiner Regierung. Hierfür bedarf es eines erweiterten Blicks auf seine Person sowie Überlegungen dazu, nach welchem Selbstverständnis und welchen Ansprüchen der Angiovine sein Königreich führte. Das wiederum verlangt eine Auseinandersetzung mit der religionspolitischen Realität auf der Apenninen-Halbinsel und auch darüber hinaus.

589 DaCosta Kaufmann 2004, 155.

590 Pace 2001.

591 Braca 2003 u. Braca 2004, bes. 17-22.

6 *Ecclesia Neapolitana*

Der für das Kapitel gewählte Titel *Ecclesia Neapolitana* soll die Idee von einer sakralen Autorität, angesiedelt in Neapel und verkörpert in Robert von Anjou sowie seinem Hof, zum Ausdruck bringen. Die turbulente politische Lage im 14. Jahrhundert, auf der Apenninen-Halbinsel sowie auf europäischer Ebene, und die Unstimmigkeiten innerhalb der christlichen Gemeinschaft, die Verlagerung des Papststizes nach Frankreich sowie diverse theologische Diskurse, die bis zur Verfolgung einzelner Gruppen führten, weckten den Wunsch nach einem Ort der Referenz, dessen Wertevorstellungen und Glaubenssätze klar formuliert waren: „La città partenopea ha tutti i numeri per diventare l’antenna peninsulare della cristianità d’Occidente naturalizzata francese; ma la partita è ancora agli inizi e come prima manovra il sovrano elabora dei volani propagandistici fatti di immagini e di miti fondativi che attualizzano l’aspetto dell’*Ecclesia Neapolitana*.“⁵⁹²

Claudia D’Alberto hat das Mosaik der Madonna del Principio (Abb. 95)⁵⁹³ in der Apsis der gleichnamigen Kapelle der Neapolitaner Kirche Santa Restituta untersucht.⁵⁹⁴ Dieses zeigt eine thronende Muttergottes, die Jesus auf dem Schoß hält sowie von den Heiligen Restituta und Januarius flankiert wird. Der ursprünglich größere Bau hat paläochristlichen Ursprung, ist in den heutigen Dom integriert und von dessen linkem Seitenschiff aus zugänglich. Besagte Kapelle wird mit dem Oratorium des Heiligen Asprenas, dem ersten Bischof Neapels, der Konstantinischen Kathedrale identifiziert. Laut einer Inschrift unterhalb des Mosaiks ist es im Jahre 1313 bei „Lellus de Urbe“, der im Gefolge von Pietro Cavallini nach Neapel gekommen war, in Auftrag gegeben worden. Die Darstellung markiert die Geburt des paläochristlichen Kults der *Madonna del Principio* in Neapel und Italien und referiert durch seine Technik auf Rom als liturgisches Modell sowie auf den konstantinischen Ursprung von Santa Restituta.⁵⁹⁵ Die Beauftragung war zwar durch das Kapitel erfolgt, verantwortlich für das Bildprogramm zeichneten allerdings König Robert und Bischof Humbert d’Ormont.⁵⁹⁶ Deren enge Zusammenarbeit belege, dass der Bau der neuen Kathedrale



Abb. 95

592 D’Alberto 2012, 143.

593 Neapel, San Gennaro, Santa Restituta, Cappella della Madonna del Principio, Mosaik; ebenda. Bolognas Zuschreibung an Lello da Orvieto wird größtenteils akzeptiert. Boskovits schrieb das Mosaik Cavallini zu, was Tomei ablehnte, der es in das Jahr 1322 datierte.

594 Wenn nicht anders angegeben, siehe für die folgenden Angaben ebenda.

595 Quelle ist die *Chronicon Sanctae Mariae del Principio*, ein 1311-1317 entstandener und verlorengegangener Text für den liturgischen Gebrauch des Klerus der Kathedrale; Cronaca di Partenope 2011, 67f. Die Kopie der Chronik aus dem 16. Jahrhundert im Archiv der Kathedrale ist nicht mehr einsehbar. 1936 konnte Gennaro Maria Monti einige Textstellen daraus publizieren.

596 Humbert d’Ormont kam im Gefolge von Karl I. nach Italien, erfüllte jedoch erst unter Karl II. wichtige Aufgaben. Eine

samt den Eingriffen in die Vorgängerbauten ein gemeinsames Projekt zwischen Monarchie und Kurie gewesen ist. Für den Angiovinen bedeutete die Konzeption des Mosaiks den ersten Schritt zur Umgestaltung der Stadt durch Einspeisung der eigenen Identität in die lokalen Strukturen.⁵⁹⁷ Damit war nicht nur ein Bezug zwischen der französischen Monarchie in Neapel zur kirchlichen Autorität des Papstes hergestellt, sondern auch einer zur lokalen Kirchentradition, der Gründung der Kirche durch den ersten christlichen Kaiser: Roberts Eingriff in den Neapolitaner Dom ist als Beleg für sein Selbstverständnis und seine Auffassung von Führung zu werten, weshalb sich der Begriff *Ecclesia Neapolitana*, mit dem der Dom von Neapel in Dokumenten bezeichnet wird, für die oben vorgestellte These anbietet.⁵⁹⁸

Am 20. April 1314 verstarb Papst Clemens V. in Roquemaure und für die folgenden zwei Jahre blieb der Stuhl Petri unbesetzt.⁵⁹⁹ Die in Konkurrenz stehenden Kurienmitglieder hatten die Wahl eines kirchlichen Oberhauptes zu einem langwierigen Prozess gemacht.⁶⁰⁰ Erst am 7. August 1316 konnte Jacques Duèse als Johannes XXII. in Lyon zum Papst berufen und am 5. September gekrönt werden. Im Oktober desselben Jahres nahm der päpstliche Hof seine Arbeit in Avignon auf.⁶⁰¹ Ob die Stadt bereits zu diesem Zeitpunkt bewusst als dauerhafter Aufenthaltsort für die Kurie gewählt worden war, wird in der Forschung kontrovers diskutiert.⁶⁰² Fakt ist, dass der provenzalische Papsthof innerhalb kurzer Zeit zu einem wichtigen kulturellen Zentrum avancierte und sich von einer mittelalterlich-geistlichen zu einer modern-weltlichen, von einer universellen zu einer französischen Institution wandelte.⁶⁰³ Die günstige geographische Lage Avignons kam der raschen Entwicklung sowie dem Aufbau von Kontakten diplomatischer, geschäftlicher und

Bulle vom 17. März 1308 bestätigt seine Wahl zum Bischof von Neapel. Während seines Episkopats wurde die neue Kathedrale fertiggestellt und geweiht. Er verstarb 1320.

597 Der Baubeginn von Santa Chiara, der Hauptstiftung des royalen Paares, datiert früher (1310), ist aber ein Neubau, kein Versuch, sich in vorhandene Strukturen einzufügen, und folglich anders zu bewerten.

598 Im Folgenden dazu die Überlegungen zur Forschung von Ernst Kantorowicz: Kantorowicz 1957.

599 Wenn nicht anders angegeben, siehe für den folgenden Abschnitt Zanke 2013, 46-60.

600 Siehe zu den scheinbar unversöhnlichen Positionen innerhalb des Kardinalkollegs – sieben Italiener, zehn Gascogner und sechs Provenzale –, das sich weder auf einen Kandidaten noch auf einen Ort für das Konklave einigen konnte und sogar gewaltsam gegeneinander vorging, sowie zum Einfluss der französischen Krone bereits auf die vorherige Papstwahl Guillemain 1994, S. 234-237.

601 Clemens V. hatte sich mehrere Male in der am östlichen Ufer der Rhône gelegenen Stadt aufgehalten und Johannes XXII. war ebendort von 1310-1313 Bischof gewesen, so dass der päpstliche Hof bereits direkt nach seiner Ankunft über die notwendige Infrastruktur verfügen konnte.

602 Während Zanke hinsichtlich der Dauerhaftigkeit des Aufenthaltsortes vorsichtiger formulierte, erwähnte Guillemain Johannes' Überzeugung, dass ein ständiges Umziehen dem Papsttum schade und Avignon ihn vor einer Einmischung durch die französische Krone bewahre; Zanke 2013, 56-60 u. Guillemain 1994, 237-239. Die Tatsache, dass der neue Pontifex die Stadt gut kannte, scheint eine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Einige Unternehmungen von Johannes – er sorgte für den Aufbau einer neuen Bibliothek sowie die Einrichtung von Werkstätten für Kopisten und Buchmaler, ließ den Bischofspalast restaurieren – sprechen durchaus für Bleibeabsichten. Mit dem Neubau und der Ausstattung des Papstpalastes durch Benedikt XII. und Clemens VI. erfolgte die prunkvolle Installierung der päpstlichen Residenz.

603 Siehe zur Kunstproduktion am Papsthof: Tomei 1996. Weitere Beiträge bieten einen Überblick über das kulturelle, intellektuelle und wissenschaftliche Geschehen in Avignon: Hamesse 2006.

religiöser Art zugute. Mit dem königlichen Hof in Neapel konnten die Angehörigen des Papsthofes über den Wasserweg ohne größere Schwierigkeiten Verbindung halten. Zudem siedelten sich vermehrt Italiener im Zuge der Verlegung der Kurie in Südfrankreich an, während die französische Kultur mit den Angiovinen in Unteritalien zur Ausbreitung gelangte. Neapel und Avignon entwickelten sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts zu Orten des Transits, Internationalität sowie Austausch- und Wandlungsprozesse prägten ihren Charakter. Für die religionspolitische Realität bedeutete die Umsiedlung der Kurie allerdings einen gravierenden Einschnitt, der es vermochte, die Christenheit in ihren Grundfesten zu erschüttern.⁶⁰⁴

Während von kirchlicher Seite bereits in der frühen Regierungszeit Roberts Bemühungen erfolgten, den Anjou-König vom Führer der Guelfen zu jenem der gesamten Apenninen-Halbinsel zu machen,⁶⁰⁵ hatte dieser selbst erst in der zweiten Hälfte seiner Regentschaft eine verstärkt national-italienische Politik betrieben.⁶⁰⁶ Zeitgenössische Stimmen sprachen sich für eine Trennung Italiens⁶⁰⁷ vom Kaiserreich und die Benennung eines italienischen Königs aus, baten beim Papst um Robert als den gekrönten König eines vereinten Italiens. In den *Regia Carmina* wird der Besungene gar als Alternative zum Papst gesehen.⁶⁰⁸

Die dem vorliegenden Beitrag zugrundeliegende These lautet demnach wie folgt: Da mit der Verlagerung des Papsthofes nach Avignon ein christliches Zentrum in Italien fehlte und den Anjous als Stellvertretern „ein[es] vom Papsttum nachhaltig geförderte[n] Konzept[s] sakralen Königtums in Italien“⁶⁰⁹ christlich motivierte Ansprüche vertraut waren, ist es vorstellbar, dass im Zuge der oben genannten Vorstöße ferner die Vakanz einer religiösen und sakralen Autorität durch die Person Roberts und seines Hofes aufgehoben werden sollte.⁶¹⁰ Dass die Beziehung zwischen Königshaus und Papst ab

604 Gegen das Verständnis, der Papst sei die Kirche, sein Aufenthaltsort also irrelevant, kam bereits kurz nach 1300 Ablehnung auf; Kantorowicz 1957, 204, Anm. 32. Zudem lehnten die italienischen Kardinäle einen französischstämmigen Papst ab.

605 Der neu gewählte Papst Johannes XXII. verfolgte nach kämpferischen Vorstößen durch die Ghibellinen in der Lombardei und Romagna das dringende Anliegen einer politischen Neuordnung des Landes mit Hilfe papsttreuer Kräfte; Quagliani 1994, 328-330. Der allmähliche Verlust von Roberts hegemonialer Stellung lag an der zunehmenden Macht der Signorien in Norditalien; ebd., 333-335. Dazu sowie zum Konflikt mit den römisch-deutschen Königen (Italienzug Heinrichs VII. 1310-1313, Italienzug Ludwigs von Bayern 1327-1330) auch Jaspert 2002, 281-286. Romolo Caggese bündelte die Hoffnungen, die Johannes im Kampf gegen das in Italien eindringende Kaisertum und die aufständischen Ghibellinen in König Robert setzte; Caggese 1922-1930, Bd. 2, 22-48. Giovanni Tabacco widerlegte den angeblich starken Einfluss der französischen Dominikaner auf die Italienpolitik von Papst und König sowie deren angebliche Bestrebung einer politischen Einigung Italiens unter Roberts Führung; Tabacco 1949.

606 Émile Léonard nannte das „i grandi disegni avignonesi del re del papa“. Mit der Unterstützung von Papst, französischer Krone und römisch-deutschem Kaiser sollten die Visconti entmachtet, die Macht der Anjous über die Apenninen-Halbinsel ausgeweitet und Sizilien zurückgewonnen werden; Léonard 1967, 284-286. Siehe dazu ebenso Barbero 1983, 135. Auch Kelly, welche sich hinsichtlich der dem König zugesprochenen „Italienisierungs“-Maßnahmen des Hofes und einem angeblichen Interesse an der Führung von Gesamtitalien generell skeptisch zeigte, gab an, dass Robert zumindest zwischen 1332-1333 national handelte, um ausländischen Mächten sowie dem Papst entgegenzutreten. Robert verbündete sich mit Guelfen und Ghibellinen aus ganz Italien und wurde zum führenden Mitglied einer so nie dagewesenen Union; Kelly 2000, 356 sowie Kelly 2003, 204-214.

607 Darunter zum Beispiel auch Petrarca; Kelly 2003, 204-206.

608 Ebd., 205f. Zu den um 1336 verfassten *Regia Carmina* siehe Smout 2017.

609 Michalsky 1999, 9.

610 „Die Ansiedlung der Kurie in Südfrankreich und insbesondere die Dauer der Absenz von Rom stieß auf Empörung in der gesamten europäischen Christenheit.“; Zanke 2013, 56. Zanke verwies aber auch auf die spätmittelalterlichen

Mitte der 1320er Jahre abkühlte könnte dabei eine Rolle gespielt haben.⁶¹¹ Robert wollte seinen Herrschaftsanspruch durch eine religiöse Basis untermauern⁶¹² sowie bestimmte Dogmen konsolidieren und verbreiten und zwar in Form von Predigten, Traktaten und Bildprogrammen. Kunst- und Bildpolitik sowie Entscheidungen in Bezug auf die für den Hof tätigen Künstler nahmen einen hohen Stellenwert in seiner Regierungsausübung ein und wurden von ihm für die Etablierung des Hofes und seiner Person als sakrale Instanz genutzt.⁶¹³

Auf die „Italianisierung“ des französischen Hofes auf administrativer und politischer Ebene, die bereits unter Karl II. von Anjou begonnen, vor allem aber durch dessen Sohn vorangetrieben wurde, hat die Forschung längst hingewiesen.⁶¹⁴ Allerdings vertrat Samantha Kelly die Meinung, dass sich bei der Rolle, Besetzung und Entwicklung der „noblesse d’esprit“, sprich den Beratern und Publizisten des Königs, das Gegenteil zeige und der Angiovine vielmehr dazu tendierte, den internationalen Charakter seines Königreichs zu bewahren.⁶¹⁵ Außerdem habe er das Ziel verfolgt, die Verbundenheit zwischen Dynastie und Territorien zu verstärken, um seinen Hof zu einem renommierten und kosmopolitischen Zentrum zu machen. Es widerspricht Kellys Auslegung nicht, erscheint aber lohnenswert, sich erneut explizit der Frage nach einer stärkeren Anbindung an die Stadt Neapel und die regionalen Begebenheiten durch die Anjous zu widmen. In Bezug auf die lokalen Heiligen zum Beispiel, besonders dem Heiligenkult könnte unter Prämisse des oben genannten Vorhabens hohe Priorität zugekommen sein, wurde bislang von einer geringen Wichtigkeit für den französischen Hof ausgegangen. Dabei entspricht es diplomatischem Handeln, sich gerade dort zu assimilieren und Lokales in die neu aufgestellten Ansprüche zu integrieren, wo man eine von außen kommende Macht darstellt. Besonders da die Sizilianische Vesper, die am 30. oder 31. März 1282 als gewalttätiger Aufstand der Einwohner Palermos ausgebrochen war und deren Auswirkungen Robert noch Jahre später erfolglos umzukehren versuchte,⁶¹⁶ dem angiovinischen Königshaus die Wichtigkeit des lokalen Rückhaltes klar

Höfen eigene Mobilität, derentwegen es bereits früher Perioden päpstlicher Abwesenheit in Rom gegeben hatte, sowie auf die glaubhaften Absichtsbekundungen der Päpste in die ewige Stadt zurückkehren zu wollen.

611 Der lange Avignon-Aufenthalt Roberts markiert den Beginn einer zunehmend schwierigen Beziehung. Die Entwicklung war durch die vom Papst eingeleitete Verfolgung der Spiritualen, denen die Anjous wohlgesinnt waren und die sie tatkräftig unterstützten, hervorgerufen worden; Barbero 1994, 112.

612 Ulrike Ritzerfeld hat für Johanna I. von Anjou und deren Ausstattungsprogramm in der Kirche Santa Corona di Spine, bekannt als *Incoronata*, einen ähnlich motivierten Herrschaftsanspruch resümiert: „Das äußerst originelle Bildprogramm verbindet [...] dynastische mit religiösen Aspekten, sakralisiert den Herrschaftsanspruch der Stifterin als Leidenskönigin und legitimiert die umstrittene weibliche Thronfolge.“ Mit Ritzerfeld teilt die Autorin zudem die Ansicht, dass die Anjous ein solches Vorhaben nicht nur mittels Architektur und Skulptur, Schriften und Predigten vorantrieben, sondern ebenso „fein argumentierende und äußerst innovative Tafel- und Wandmalereien im Kirchenraum“ zum Einsatz brachten; Ritzerfeld 2018. Zitate ebd., 283 u. 323.

613 Alessandro Barbero bewertete die Anweisungen an die Botschafter, die im Auftrag des Königs verfassten Briefen, dessen Predigten sowie die Kunst als Vehikel der Propaganda Roberts; Barbero 1994. Die Abgrenzung vorliegender Arbeit zu dieser These erfolgt an entsprechender Stelle.

614 Jaspert erwähnte im Zuge dieser „als ‚Italianisierung‘ bezeichnete[n] Wende der angevinischen Politik nach dem Romzug Heinrichs VII.“ den Ausbau des guten Verhältnisses zu Florenz. Angiovinische Fürsten wurden zu *signori* ernannt, Florentiner Bankiers und Kaufleute dominierten die Wirtschaft im Königreich; Jaspert 2002, 281f. Anstelle von Ausländern installierte Robert zunehmend Italiener, meist Laien und keine Geistlichen, in der Verwaltung und im diplomatischen Dienst; Barbero 1983, 153f.

615 Kelly 2000.

616 Zur Sizilianischen Vesper: Kiesewetter 1999, 76-92. Das Verhältnis der Einwohner zu Karl I. von Anjou müsse nach

gezeigt hatte. Hinzu kommt, dass die französischen Päpste von den Italienern mindestens skeptisch betrachtet, wenn nicht gar missachtet wurden, galten sie doch als Vertreter der französischen Krone und als von deren Politik geleitet, was wiederum ein doppeltes Feingefühl der Franzosen in Unteritalien verlangte. Ferner verhalf eine friedvolle Stabilität auf lokaler Ebene auch der Auseinandersetzung mit Kräften von außerhalb.

Übergreifender Aspekt in den folgenden Diskussionspunkten ist die Identität beziehungsweise Selbst- und Fremdwahrnehmung. Er betrifft alle Ebenen: die Anjous als Familie genauso wie als fremdländische Herrscher mit Anspruch auf politische Führung und sakrale Vorbildrolle auf der Apenninen-Halbinsel, die Stadt Neapel mit ihren lokalen Bezügen und als Ort königlicher Residenz, nicht zuletzt aber ebenso Robert von Anjou und Sancia von Mallorca persönlich. Ihr Selbstverständnis erschöpfte sich nicht darin, Kämpfer Christi zu sein, vielmehr bestimmte die Überzeugung, ein von Haus aus ‚heiliges Königsgeschlecht‘ zu sein, ihr Auftreten und Handeln.⁶¹⁷ Diesem Konzept, der *beata stirps*, zufolge kam ihrer Familie durch Erbfolge ein Heil zu, welches ihre Herrschaft legitimierte. Zudem stützten sie die Legitimation ihrer Dynastie samt erblicher Thronfolge auf die ihren Familien entstammenden Heiligen und argumentierten davon ausgehend für eine Sakralität ihrer Herrscher. Da ein solches Selbstbewusstsein eng mit der Idee von einem sakralen Königtum verbunden ist,⁶¹⁸ unterstützt es die These, Robert habe sich selbst sowie seinen Hof als sakrale Autorität empfunden und als solche propagiert.

Ernst Kantorowicz' Analyse der Frage, in welchem Maße die spätmittelalterlichen Staaten von einem kirchlichen Modell beeinflusst worden waren, liegt den Überlegungen zugrunde.⁶¹⁹ In den Unterkapiteln werden Themen unter der Annahme, der angiovinische König habe kirchliche Riten und klerikales Verhalten zum Zweck der hier aufgestellten These imitiert, untersucht. Seinem längeren Aufenthalt am päpstlichen Hof in Avignon wird deshalb eine wichtige Rolle zugesprochen. Die Entwicklung von Staatswesen und Kirche stützt die Hypothese, denn bereits seit Mitte des 13. Jahrhunderts übertrug man Begriffe, Objekte und Symbole aus dem klerikalen Bereich auf staatliche Strukturen sowie umgekehrt.⁶²⁰ Handelte es sich dabei generell vor allem um Anleihen beim Vokabular und den geistlichen Werten, nutzte der Angiovine bestimmte Ausdrucksformen, die in erster Linie mit der Kirche und ihren Würdenträgern in Verbindung zu bringen sind. Die Übertragung des Konzepts der „Zwei Naturen Christi“ auf ein säkulares Äquivalent scheiterte hingegen am Problem der Zeitlichkeit: Christus ist Mensch und Gott zugleich und somit ewig. Seine Ewigkeit verleiht dem mystischen Körper der Kirche, dem er vorsteht, Zeitlosigkeit. Im Gegensatz dazu ist der einen politischen Körper regierende König sterblich. Die Ewigkeit,

Schicht differenziert werden. Zum potenten Großbürgertum pflegte er durchaus beste Beziehungen, der einheimische Adel stand ihm feindlich gegenüber. In diesem ist auch die treibende Kraft der Revolte zu sehen, der das Volk lediglich als Mittel zum Zweck nutzte. Peter III. von Aragón gelang es wenige Wochen nach dem Aufstand, Sizilien aus dem Königreich Neapel herauszulösen und für sich einzunehmen, was alle angiovinischen Könige im Folgenden vergeblich versuchten zu ändern. Zwischen 1314-1343 unternahm Robert wenigstens neun Rückeroberungsversuche; Jaspert 2002, 278f.

617 Zum Konzept der *beata stirps*: Michalsky 2000, 61-84.

618 Ebd.

619 Kantorowicz 1957, 193-272. Wenn nicht anders angegeben, siehe für das Folgende dort.

620 Vincenz von Beauvais nannte den Staat „corpus rei publicae mysticum“, Gilbert von Tournai träumte vom „corpus mysticum“, einem Königreich geführt von einem als Vikar Christi auftretenden Monarchen.

die Christus von Natur aus gegeben ist, musste sich der mittelalterliche König also auf anderen Wegen aneignen: Neben Gnade, Gerechtigkeit und Gesetz, so Kantorowicz, ist es vor allem die *universitas*, die niemals stirbt und, wenn auch leicht von der Person des Königs trennbar, der Dynastie Dauerhaftigkeit verleiht.

6.1 Vom Papsthof in Avignon zur *Ecclesia Neapolitana*: das Prinzip der Imitation

Dantes Aufforderung an Jacopo Gaetani und Napoleone Orsini ist ein Beispiel zeitgenössischen Bewusstseins für die religions-politischen Umwälzungen im frühen 14. Jahrhundert.⁶²¹ Der Dichter hatte die beiden Kardinäle noch während des langwierigen Prozesses zur Papstwahl des Jacques Duèse eindringlich dazu angehalten, den Papstszitz nach Rom zurückzuverlegen; ein Gesuch, das bekanntlich nicht erfüllt wurde. Doch wie stand es um ein solches Bewusstsein in Neapel? Gibt es Belege, dass die Stadt die gravierenden Veränderungen innerhalb der christlichen Gemeinschaft reflektierte? Oder war das ein Thema, das in erster Linie König Robert und den Hof beschäftigte? Letzteres muss bejaht werden, konsultiert man die *Cronaca di Partenope*, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Vernakularsprache zusammengestellte Geschichte Neapels, von der ersten griechischen Ansiedlung bis zur Lebenszeit des Schreibers, in der keine Angaben zur Umsiedelung des Papsthofes zu finden sind.⁶²² Offenbar hatten die Entwicklungen keine unmittelbare Auswirkung auf das städtische Leben in Neapel oder waren für die zeitgenössische, neapolitanische Geschichtsschreibung nicht wichtig genug, um verzeichnet zu werden.⁶²³ Für den Anjou-Hof jedenfalls hatte der Umzug des Papstes nach Avignon positive Folgen: Das kirchliche Oberhaupt siedelte sich in der Provence in deren Herrschaftsgebiet an, was eine Distanz des Pontifex zu Italien mit sich brachte, welche für Robert einen gewissen Handlungsspielraum sowie die Übernahme von wichtigen kirchlichen Stellvertreterposten auf der Apenninen-Halbinsel bedeutete.⁶²⁴

Hatte sich Dante fordernd in die religions-politischen Ereignisse eingemischt, so äußerte er sich in spöttischer Weise über den von ihm missachteten dritten Angiowinen, den er als „re di tal ch'è da sermone“⁶²⁵ bezeichnete. Doch nicht nur er, auch wichtige Guelfen machten den König für ihre politischen Niederlagen verantwortlich und zeichneten das Bild eines geizigen Herrschers, dem nur an persönlicher Bereicherung liege.⁶²⁶ Dabei

621 Zanke 2013, 48. Zu Dantes Auseinandersetzung mit Avignon und Neapel siehe auch Mercuri 1997.

622 Vgl. *Cronaca di Partenope* 2011, 275-80. Der Anjou-Teil in der *Cronica di Napoli*, eine Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts verfasste Stadtgeschichte, ist gänzlich von der *Cronaca di Partenope* abhängig; De Caprio 2012, 48-62. Ich danke Chiara De Caprio für die Überlassung ihrer Doktorarbeit zur Einsicht. Zur Geschichtsschreibung in Neapel siehe auch Lee 2017, zu Avignons Identität als Standort des Papsthofes die Texte von Paravicini Bagliani und Rollo-Koster in Brill/Fenelli/Wolf 2015.

623 Im Gegensatz dazu äußerte sich der in Florenz schreibende Giovanni Villani in der *Nuova Cronica* ausführlich zur Wahl und Krönung Jacques Duèse zum Papst, wobei er die beiden Ereignisse, die in Lyon stattfanden, fälschlicherweise in Avignon ansiedelte. Vgl. 10. Buch, Kapitel 81 in der von Giuseppe Porta editierten Ausgabe: *Nuova Cronica* 1991, 751-753.

624 Jaspert 2002, 283. Bereits Clemens V. ernannte Robert zum Reichsvikar der Toskana, der Romagna und schließlich ganz Italiens (15. März 1314), was 1317 auch faktisch vollzogen wurde.

625 Paradiso, VIII. Gesang, Zeilen 139-148, zit. nach *Divina Commedia* 2009, 235f.

626 Vgl. für den folgenden Abschnitt Kiesewetter 2005.

ging nicht nur die Meinung der Zeitgenossen hinsichtlich des angiovinischen Herrschers auseinanderging, auch die Geschichtsschreibung urteilte unterschiedlich über ihn und sein Königtum. Andreas Kiesewetter zufolge sei sich der Regierende sehr wahrscheinlich durchaus bewusst gewesen kein großer König zu sein, weshalb er wenigstens als solcher habe erscheinen wollen, und das sowohl vor seinen Mitmenschen als auch vor der Nachwelt.⁶²⁷ Petrarca und die Dichtung, die preisenden und stilisierenden Worte des Schriftstellers über den König, hätten einen großen Anteil daran gehabt, dass dieses Ziel wenigstens zum Teil konzentriert angegangen worden sei.⁶²⁸ An welchen Stellen er ein solches Selbstverständnis König Roberts dokumentiert sah, blieb Kiesewetter zu benennen schuldig. Die Vorstellung, ein König sei nur dann ein guter König, wenn er Siege in Schlachten einfährt, entspricht jedenfalls nicht dem Denken des 14. Jahrhunderts und auch nicht der Selbsteinschätzung eines Monarchen, der mit der Überzeugung regierte, einer *beata stirps* anzugehören.⁶²⁹ Robert verfolgte kein juristisches Konzept oder inszenierte sich nicht zu Zwecken der Propaganda, sondern handelte im tiefen Glauben, mit seinem Hof sowie in seinen Territorien ein sakrales Königtum zu verkörpern. Das betraf sowohl seine Regierung als auch sein Selbstverständnis. Kiesewetters Urteil über Roberts Selbsteinschätzung sowie die Formulierung, dieser habe erscheinen wollen, sind demnach, zumal nicht belegt, nicht nachvollziehbar.

Dem Anspruch, das Vakuum eines christlichen Zentrums in Italien auszugleichen, stellte sich der König in aller Selbstverständlichkeit mit klerikalem Verhalten und Anleihen bei kirchlichen Riten. Die Rolle, das Gegenwicht zum Papst auf der Apenninen-Halbinsel einzunehmen, stimmte mit dem Horizont der Zeit überein, da Könige zwar nicht die Gleichstellung mit den Priestern anstrebten, aufgrund ihrer Würde aber bereits per se mehr als nur Laien waren.⁶³⁰ Zudem ist es Roberts Fähigkeiten und seinem Interesse zuzuschreiben, dass er die Position keinem Bischof oder anderen klerikalen Stellvertretern zusprach, sondern selbst als predigender König⁶³¹ auftrat und sich auf unterschiedliche Weise in theologische Debatten einmischte. Gut möglich ist daher, dass er ebenso Bildprogramme in Auftrag gab, in denen grundlegende Glaubensfragen diskutiert wurden. War das Ideal des frommen Königs im Mittelalter zwar üblich, zeichnete sich der Angiovine doch durch ein starkes religiöses Interesse aus, und seine Aktivitäten zeugen von einem tiefergehenden Anspruch, als sich Religiöses und Sakrales nur zu Propagandazwecken anzueignen.⁶³²

627 Kiesewetter 2005, 176: „[...] il terzo Angioino, infatti, fu probabilmente consapevole di non essere stato un grande re, e perciò voleva almeno apparire tale ai contemporanei ed alla posterità.“

628 Kiesewetter nannte das Urteil Petrarcas über Robert „francamente esagerato“; Kiesewetter 2005, 149. Siehe zur Beziehung der beiden auch Lee 1997 und Mercuri 1997.

629 Michalsky 2000, 61-84.

630 Grundlegend zur Zuschreibung eines übernatürlichen Charakters an Könige sowie der pseudo-magischen Aufladung des Königtums: Bloch 1924. Im Gegensatz zu Kantorowicz, der in seiner Forschung eine juristische Konzeption verfolgte, war Blochs Ansatz ein anthropologischer.

631 Während andere Kulturen Priesterkönige im wahren Sinne des Wortes kannten, kamen im christlichen Abendland im 12. Jahrhundert Gerüchte auf, im Osten lebe ein Mann namens Johannes, der ein mächtiger christlicher Priester und König sei und der sein Volk so umsichtig führe, dass in seinem Reich Friede herrsche und das Leben dort für alle paradisiisch sei; vgl. Knefelkamp 1988.

632 Hier grenzt sich vorliegender Beitrag von Barberos These ab, der Roberts Aktivitäten als Propagandamittel zusammenfasste. Er unterschied Phasen, in denen die angiovinische Propaganda auf die Sache der Guelfen, dann auf Robert als Retter Italiens vor dem Fremden und schließlich auf die Legitimierung der königlichen Nachfolge ausgerichtet gewesen sei; vgl. Barbero 1994.

Aneignung und Imitation leiten zum langen Aufenthalt des angiovinischen Königs-paares am päpstlichen Hof über. Das Auftreten und Handeln des Angiovinen scheint nämlich, ohne dessen Selbstverständnis weniger wichtig nehmen zu wollen, von dem inspiriert worden zu sein, was er in Avignon gesehen und erlebt hatte. Begann sich die Beziehung zwischen Robert und Johannes XXII. bereits während der gemeinsamen Zeit in Frankreich abzukühlen, legte der König insbesondere nach seiner Rückkehr auf die italienische Halbinsel den Fokus auf religiöse Unternehmungen sowie darauf, als geistliche Autorität aufzutreten.⁶³³ Dabei positionierte sich der Monarch in einigen religionspolitischen Diskursen bewusst gegen den Papst. Imitation meint hier deshalb die bewusste Nachahmung in der Wahl der Ausdrucksformen und keinesfalls den Versuch einer exakten Kopie eines inhaltlichen oder personellen Vorbildes.⁶³⁴ Von Identifikation kann nur bedingt gesprochen werden.⁶³⁵ Das Konzept von Nachahmung auf die Tätigkeiten des Angiovinen anzuwenden ist legitim und schlüssig, zumal es, wie Gunter Gebauer und Christoph Wulf referieren, „nicht an die Grenzziehung zwischen Kunst, Wissenschaft und Leben gebunden“ ist sowie „Bezug auf andere Welten und ihre Schöpfer“ nimmt.⁶³⁶ Außerdem handelte es sich nicht um ein antagonistisches Verhalten, sondern um ein Auftreten, das sich gut mit dem angiovinischen Selbstverständnis vereinbaren ließ. Teil des sakralen Königtums, und damit Roberts königliche Pflicht, war es, die Kirche und ihre geistlichen Werte vor den Untertanen zu vertreten und zu schützen. Dem kam er mit Handlungen nach, die dem kirchlichen Bereich entlehnt waren oder religiösen Inhalt diskutierten und bediente sich dafür mitunter künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten. So bedeutete Roberts Imitation mit dem Ziel ein Gegengewicht zum Papst darzustellen, nichts anderes als die Fortsetzung des sakralen Königtums, welches einst von diesem selbst auf der Apenninen-Halbinsel installiert und gefördert worden war.⁶³⁷ Ein historischer Überblick soll der Untermauerung dieser These dienen.

Am 3. August 1309 krönte Clemens V. Robert von Anjou und Sancia von Mallorca in Avignon zu Königen,⁶³⁸ und neun Jahre später, im Mai 1318, begann das Paar eine weitere

633 Barbero sprach von einer Identifikation der Kultur Roberts zum Ende der 1320er Jahre mit der Kultur avignonesischer Prägung; Ders. 1983, 146f. Nach Pasquale spiegeln sich die Auswirkungen dieses zweiten Avignon-Aufenthaltes deutlich im Aufbau einer neuen, definitiven Hauptstadt für das Königreich wieder; Pasquale 2015, 422f. Die neue Hauptstadt des angiovinischen Reiches habe angestrebt, eine Art „anti-Avignone“ beziehungsweise eine ideale Vervollständigung Roms zu werden.

634 Das vom DFG geförderte Netzwerk *Imitation. Mechanismen eines kulturellen Prinzips im Mittelalter* versteht die Imitation „als omnipräsentes Orientierungs-, Verhaltens- und Erziehungsmuster des christlichen Mittelalters“. Die von dem Projekt untersuchten Dimensionen der Nachahmung lassen sich auf Robert übertragen: Seine Anleihen an klerikalem Verhalten waren religionspolitisch und theologisch motiviert, beinhalteten in der Ausrichtung auf ein breites Publikum eine soziale Komponente. Künstlerisch-kreativ waren sie in ihrer Art, Vielfalt und Ausführung. Siehe dazu den Tagungsband des Netzwerks: Büttner/Kynast/Schwedler/Sonntag 2018, besonders die Einführung: Schwedler/Sonntag 2018.

635 Nach Gebauer und Wulf enthält die *Mimesis* „in vielen Begriffsverwendungen [...] eine Identifikation einer Person mit einer anderen“; Gebauer/Wulf 1998, 13f. Für vorliegende Arbeit ist die *Mimesis* in ihren Bezügen zur *politischen Theologie* (nach Kantorowicz) der Zeit relevant; vgl. ebenda, 93-108.

636 Gebauer/Wulf 1998, 10f. In welcher Form und in welchem Ausmaß der Papsthof „Rom in Avignon“ verkörperte, diskutiert Melanie Brunner in ihrem Beitrag zum oben genannten DFG-Projekt: Brunner 2018.

637 Zur Rolle des Papstes bei der Installation der Anjou-Dynastie in Unteritalien: Lee 1997, 141.

638 Reg. Ang. 1308. G. n. 175. fol. 1t, Minieri Riccio 1882, 217f; Acta Aragonesia 1922, Bd. 3, 203f. Zur offensichtlichen Orientierung an einer Kaiserkrönung siehe Büttner 2018, bes. 106-115.

Reise in die südfranzösische Stadt vorzubereiten, in der es sich sicherlich ab 1319 befand. Die Aufzählung von mehr als 230 Personen in den angiovinischen Registern, die sie dabei begleiteten, lässt auf die möglicherweise von Anfang an bestehende Absicht eines längeren Aufenthaltes oder auf ein stattliches, selbstbewusstes Auftreten der Gäste schließen.⁶³⁹ Erst im Jahre 1324 kehrte das königliche Paar nach Neapel zurück.⁶⁴⁰ Doch was ist bekannt aus dieser Zeit, vor allem im Hinblick auf die These der Imitation? Wie entwickelte sich das Verhältnis zwischen König und Pontifex in den besagten Jahren, die für die Länder im Streit um das Primat von Kaiser- oder Papsttum entscheidend waren? Und wie stellte sich die Situation nach der Rückkehr nach Unteritalien dar?

Über Roberts Tätigkeiten am Papsthof, wo sich der Gast Darleen Pryds zufolge in einer vertrauten Umgebung von Gelehrten wiederfand,⁶⁴¹ kann Auskunft gegeben werden.⁶⁴² Bekannt ist, dass der König in Avignon mehrmals vor den päpstlichen Hofstaat trat, um zu predigen. Bei diesen Gelegenheiten mied er strittige Themen, bezog keine Stellung zu brisanten Diskursen und propagierte weder sich noch seine Überzeugungen. Vielmehr nutzte der Monarch den Anlass, seine Ehrerbietung auszudrücken und sich neutral zu positionieren. Nach Pryds bedeutete dies allerdings kein Einverständnis mit der Politik Johannes', sondern spiegelt vielmehr das schwierige Verhältnis zwischen Vasall und Herr wieder. Dass Robert in diesem Kontext predigte, spreche für ein Interesse an dem, was der Angiovine zu sagen hatte sowie für die Wertschätzung von dessen theologischer Kenntnis. Roberts Teilnahme an Kardinalskonsistorien und seine beratende Tätigkeit stimme damit überein. Während das kirchliche Oberhaupt gewöhnlich Kleriker und Akademiker konsultierte, um zu einer Entscheidung in Glaubensfragen zu finden, zog er bei konfliktgeladenen Themen weitere Personen zu Rate, darunter auch den König von Neapel. In die Zeit des königlichen Aufenthaltes in Avignon datiert Roberts Intervention in die Debatte um das evangelische Armutsideal, in der er sich als einziger Laie einmischte.⁶⁴³

Waren die ersten Regierungsjahre Roberts von einem guten Verhältnis zwischen König und Papst geprägt,⁶⁴⁴ löste die royale Einmischung in den sogenannten Armutsstreit

639 Reg. Ang. 1317. A . n. 211. fol. 130-136t, Minieri Riccio 1882, 469-472. Nach Caggese verließ Robert Neapel nicht mit der Absicht fünf Jahre am Papsthof zu verweilen, sondern entschied sich erst aufgrund der politischen Ereignisse dazu dort zu bleiben. Es schien ihm hilfreich im Kampf gegen die verschiedenen anti-päpstlichen Kräfte; Caggese 1922-1930, Bd. 2, 73.

640 Ebd., 70.

641 Vgl., wenn nicht anders angegeben, für den folgenden Teil Pryds 2000, 82-103.

642 Zur Unterbringung von Robert und Sancia in Avignon sind unterschiedliche Angaben in der Literatur zu finden. Pasquale ging von einer Herberge in den an den Papstpalast angrenzenden Gebäuden aus, da die Existenz einer eigenen Residenz der Anjous in der Stadt nicht gesichert ist; Pasquale 2015, 424. Nach Reltgen-Tallon war der neu errichtete Dominikanerkonvent, das nach dem päpstlichen Sitz zweitgrößte Gebäude Avignons, für hochrangige Gäste wie das Königspaar vorgesehen; Reltgen-Tallon 2013, 160. In welchem Maße die königliche Entourage die französische Stadt okkupierte und ob sie die gesamte Aufenthaltszeit vor Ort blieb, ist nicht bekannt.

643 Paris, BN, Ms. lat. 4046, fol. 72v-82. Brettelle datierte Roberts Niederschrift in die Jahre 1320-1322, Horst in den März 1323; Brettelle 1925, 204 u. Horst 1996, 66. Horst kannte eine Handschrift mit dem Traktat in der Universitätsbibliothek Salamanca (ms. 2206, fol. 101vb-119ra). Teile daraus wurden publiziert in G. B. Siragusa, *L'ingegno, il sapere e gl'intendimenti di Roberto d'Angiò*, Palermo 1891.

644 Verdankten die Anjous ihre Installierung in Italien sowie den Erfolg mehrerer Unternehmungen päpstlicher Hilfe, konnte der Pontifex auf deren Treue, inklusive regelmäßiger Zahlungen, bauen; Jaspert 2002, 282f. Johannes' briefliche Aussage (5. September 1316), das ihm auferlegte habe seine Zuneigung zur Königsfamilie erhöht, bestätigt das; Caggese 1922-1930, Bd. 2, 13f.

eine Anspannung ihrer Beziehung aus. Denn während Johannes XXII. das Vorrecht der Franziskaner auf absolute Armut im März 1322 aufgehoben hatte, sprach sich der Angiovine in seiner darauffolgenden Stellungnahme für eine mögliche Besitzlosigkeit Jesu und der Apostel aus.⁶⁴⁵ Die Frage um den Ordensbesitz hatte sich zur Kontroverse um die Frage, ob ein Leben ohne Besitz überhaupt mit dem evangelischen Leben Christi vereinbar sei, entwickelt, und die Franziskaner hatten das kirchliche Oberhaupt aufgrund seiner Äußerungen der Ketzerei bezichtigt. Nachdem die Auseinandersetzung zunehmend hitziger geführt und keine Einigung erreicht wurde, untersagte Johannes im November 1324 die franziskanische Armutsthese.

Die in Avignon verbrachten Jahre weckten bei Robert und seinem Gefolge ein Bewusstsein für die Wirksamkeit von Zeremonien.⁶⁴⁶ Diese dienten als Instrumente der Reproduktion eines an einem anderen Ort existierenden Machtgefüges und waren dem Versuch des päpstlichen Hofes geschuldet, in Südfrankreich eine Art alternatives Rom zu installieren. Egal ob sich der König, im Sinne der These *Ecclesia Neapolitana*, nach seiner Rückkehr daran orientierte, aus Neapel ein besseres Avignon oder ein neues Rom zu machen, ist die Annahme konstitutiv für das Verständnis des Prinzips Imitation. Allerdings bedurfte es für die Realisierung einer *Ecclesia Neapolitana* mehr als die Kenntnis von den Vorgängen am päpstlichen Hof, nämlich ebenso Roberts Selbstverständnis sowie sein Bewusstsein für die Ereignisse der Zeit. Das Verhältnis zwischen Königs- und Papstthron sowie die Situation *post* Avignon bietet hier Aufschluss.

Die Anfänge der Verbindungen zwischen dem als Jacques Duèse geborenen, späteren Papst Johannes XXII. mit dem Haus Anjou datieren in die Zeit vor Roberts Amtszeit und führen zu Ludwig von Anjou.⁶⁴⁷ Von Mai bis August 1297 hielt sich Jacques, Jurist beider Reiche, am Hof des Bischofs von Toulouse, dem zweitältesten Sohn Karls II. von Anjou, als Berater auf und war sogar zugegen, als dieser auf seiner letzten Reise am 19. August desselben Jahres in Brignoles verstarb. Die Ernennung zum Dekan von Le Puy im Januar 1300 verdankte Jacques, neben dem Einfluss König Karls II., mit Sicherheit auch seiner Position am Hof Ludwigs. Im Gegenzug engagierte er sich, der von 1300-1310 das Amt des Bischofs von Fréjus und anschließend jenes des Bischofs von Avignon bekleidete, im Kanonisationsprozess Ludwigs, der, angestoßen von den Anjous, 1308 eröffnet und als erste Amtshandlung von Johannes XXII. im Jahre 1316 wieder aufgenommen wurde.⁶⁴⁸ Am 7. April 1317, im Jahr der Heiligsprechung Ludwigs, ließ er einen Ehrenaltar für Ludwig errichten.⁶⁴⁹ Auch Duèses Karriere in der weltlichen Verwaltung war mit den Anjous verknüpft, denn er war zunächst als delegierter Richter und später als Kanzler von Sizilien im Auftrag Karls II. tätig.⁶⁵⁰ Sein Name tauchte bereits seit September 1297, im Zuge der Überlieferung von Ludwigs Reliquien nach Aix-en-Provence und seiner Tätigkeit als

645 Vgl. zu der Debatte auch Michalsky 2001.

646 So auch Pasquale 2015, 425f.

647 Vgl. zum folgenden Abschnitt, wenn nicht anders angegeben, Brunner 2010.

648 Ausführlich zu seiner Rolle im Kanonisationsprozess Ludwigs: Brunner 2011.

649 Caggese 1922-1930, Bd. 2, 14.

650 Den Posten als Richter gab er zugunsten seiner Tätigkeit als Bischof von Fréjus 1302 auf und Kanzler von Sizilien war er in den Jahren 1307/1308-1309.

Jurist am königlichen Hof, in den angiovinischen Registern auf; in einem Brief aus dem Jahre 1298 findet sich der Titel *familiaris* für ihn. Nach dem Tod Karls II. am 6. Mai 1309 beendete Duèse seine Laufbahn im Dienst des Königshauses, blieb den Anjous aber durch den Kontakt mit Robert bis an sein Lebensende (4. Dezember 1334) verbunden.

Allerdings kam es schon vor den im Zuge des Armutsstreites aufgekommenen Meinungsverschiedenheiten in den Jahren 1322-1324 zu Spannungen zwischen Johannes und Robert. Der Angiovine akzeptierte im Juli 1318 die *signoria* der von den Ghibellinen bei seiner Einfahrt verlassenen Stadt Genua, und der Papst, der zu jener Zeit einen finanziellen Engpass hatte und nicht auf die Zahlungen der Genuesen verzichten wollte, war nicht gewillt, diese zu bestätigen.⁶⁵¹ Am 25. August drückte er seinen Unmut diesbezüglich in einem Brief aus und fragte den Monarchen explizit danach, wie er die *signoria* ohne ausdrückliche Autorisation überhaupt habe annehmen können.⁶⁵² Dennoch gelten Roberts avignoneseische Jahre, die kurz nach dem Disput begannen, als Jahre der engen Zusammenarbeit zwischen König und Papst im Kampf gegen die Ghibellinen und den Kaiser.⁶⁵³

Erst die Italienzüge Ludwigs des Bayern (1327-1330) und Johanns von Böhmen (1330-1333) verschärften die Situation zwischen Krone und Kurie erneut. War es Roberts Neutralität bei der Einreise von Ludwig in Italien, die beim Papst Unzufriedenheit auslöste,⁶⁵⁴ so stellte die päpstliche Politik im Zuge der Unternehmungen Johanns die Beziehung ein weiteres Mal auf die Probe.⁶⁵⁵ Zwischen dem von den Ghibellinen gerufenen König und dem vom Papst gesandten Kardinal Bertrand du Pouget kam es am 17. April 1331 anstelle eines Konflikts zum Bündnisschluss beider Parteien. In Italien führte das zu dem Glauben, dass der Legat mit Hilfe Johanns und auf Geheiß Johannes' sowie der französischen Krone die *signorie* der Lombardei und der Toskana besetzen wollte. Auf die Gefahr einer Allianz zwischen König Johann, dem Papst und dem König von Frankreich, Philipp VI., zum Zweck einer Unterwerfung Italiens, reagierten Robert und das guelfische Florenz mit einem Zusammenschluss mit Ghibellinen aus verschiedenen Regionen. Die Umwälzung sämtlicher Bündnisse und deren konkurrierende Interessen endeten schließlich im Rückzug Johanns im Oktober 1333, der Flucht des Kardinals Bertrand du Pouget nach Frankreich aus dem gegen ihn rebellierenden Bologna und einer Verschärfung der franco-angiovinischen Rivalität. Vor allem aber hatte das Verhalten Johannes' ein Misstrauen in Robert geweckt, das den Umgang zwischen dem neapolitanischen Königshaus und dem Heiligen Stuhl künftig prägen sollte. Die Spannungen wurden von der Auseinandersetzung um die *visio beatifica Dei* (1331-1333) zusätzlich befeuert.

Nach seiner Rückkehr aus Avignon im Jahre 1324 hatte sich der König mit der Erkenntnis zu arrangieren, dass sowohl die gesamtitalienische Lage als auch das Sizilien-

651 Reg. Ang. n. 213. c 232t vom 10. Juni 1318; ebd., 31f.

652 Am 22. April 1324 ließ Robert die *signoria* um sechs Jahre verlängern; Léonard 1967, 305.

653 Ebd., 302.

654 Nachdem der Papst Ludwig vergeblich aufgefordert hatte, auf die kaiserliche Macht zu verzichten, exkommunizierte er ihn am 23. März 1324. Darauf bezichtigte dieser ihn der Häresie und wurde vom Papst zum „decaduto“ erklärt; Léonard 1967, 311f u. 333. Nach seiner Krönung zum Kaiser, ließ Ludwig Johannes am 18. April 1328 absetzen. Der an dessen Stelle eingesetzte Nikolaus V. trat 1330 zurück.

655 Siehe zum Folgenden: Léonard 1967, 334f; Barbero 1994, 112f; Quaglioni 1994, 331f; Jaspert 2002, 283f.

Problem nicht geklärt waren,⁶⁵⁶ und mit der Frage zu beschäftigen, wie er, unter dem Eindruck dessen, was er in Avignon erlebt hatte, sich und sein Königreich positionieren wollte.⁶⁵⁷ Aus Minieri Riccios *Genealogia* wissen wir, dass der Angiovine nach der Zeit am päpstlichen Hof fast ausschließlich in Neapel oder in seinem Palast in Quisisana in der Nähe von Castellammare di Stabia weilte.⁶⁵⁸ Sein Augenmerk lag auf den Interessen des Festlandes und er hatte kaum Interesse an Aktivitäten im östlichen Mittelmeerraum.⁶⁵⁹ Roberts Predigertätigkeit erreichte in den 1330er Jahren ihren Höhepunkt,⁶⁶⁰ und mit seinem Traktat zur unmittelbaren Gottesschau intervenierte er im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts in eine der großen theologischen Debatten der Zeit. Die oben erläuterten Unstimmigkeiten mit Johannes XXII., die sich in den frühen 1330er Jahren erneut zuspitzten, führten darüber hinaus dazu, dass Robert nicht mehr als verlängerter Arm des Pontifex fungierte, sondern es vielmehr geboten sah, der päpstlichen Politik entgegenzutreten⁶⁶¹ und seinen Hof in Neapel im Sinne einer christlichen Autorität zu etablieren.⁶⁶²

6.2 Robert von Anjou und die Etablierung seines Bildes

Das Mosaik *Santa Maria del Principio* (Abb. 95) in der gleichnamigen Kapelle in Santa Restituta markiert König Roberts ersten Schritt zur Umgestaltung Neapels in seiner Regierungszeit. Sinn der künstlerischen Intervention war es, die Etablierung des eigenen Bildes anzustoßen, wozu als Mittel die Einspeisung der eigenen Identität, ausgedrückt im Bildprogramm, in die lokalen Strukturen gewählt wurde. Tatsächlich erfolgte ähnliches nur wenige Jahre später ein weiteres Mal, als man die von Philipp von Tarent, dem jüngeren Bruder Roberts, im späten 13. Jahrhundert gestiftete Kapelle am Dom zu Neapel im Jahre 1317 dem heiligen Ludwig von Toulouse weihte.⁶⁶³ Bereits im Jahr seiner Heiligsprechung diente der neue Heilige aus der angiovinischen Königsfamilie der Verknüpfung der Anjous mit dem Kirchenbau der Stadt und damit der Verknüpfung des Königshauses mit der städtischen Identität. Nach Neapel war der Ludwigs kult überhaupt erst mit dem französischen Herrscherhaus gekommen,⁶⁶⁴ und der Heilige bot sich „in geradezu modellhafter Weise dafür [an], die zwar konvergenten,

656 Die meisten Kämpfe zur Rückeroberung Siziliens fallen in die Jahre 1313-1327, nur einer datiert in die späte Regierungszeit (1341-1342); Jaspert 2002, 278f.

657 Caggese nannte es ‚Bilanz ziehen und Zukunft hinterfragen‘; Caggese 1922-1930, Bd. 2, 72f.

658 Minieri Riccio 1882, 213-262, 465-496, 653-684 sowie Minieri Riccio 1883, 5-33, 197-226, 381-396.

659 Kelly 2003, 209-214. Der Tod Karls von Kalabrien 1328 zwang ihn, sich der Sicherung der Thronfolge durch seine Enkelin zu widmen; Jaspert 2002, 286 u. Kiesewetter 2005, 154.

660 Robert predigte bereits vor seiner Krönung (18. Juli 1309); Boyer 1995, 113. Dantes spöttische Äußerung von 1321 setzt ebenfalls voraus, dass der Angiovine schon vor diesem Datum gepredigt hat, wobei die meisten der Predigten in die 1330er Jahren datieren und bis 1339 reichen; Pryds 2000, 15.

661 Ähnlich dazu Barbero 1983, 146f.

662 Das von Kelly konstatierte Desinteresse hinsichtlich einer nationalen Führungsrolle und ihre Beschreibung Roberts als einen Herrscher, der sich durch Umsicht und Klugheit, nicht durch Angriff auszeichnete, kann als Bestätigung der *Eccllesia Neapolitana*-These gewertet werden; Kelly 2003, 204-214 u. 239-241.

663 Zu der an prominenter Stelle erbauten Kapelle, die sich als eigenständiger Bau zwischen dem nördlichen Querhausflügel und dem Palast des Erzbischofs befand, siehe Krüger 2001, S. 98-103.

664 Im November 1319 stand Robert der Exhumierung von Ludwigs Körper vor, ließ neben dessen Gehirn weitere Reliquien von Marseille nach Neapel bringen; AF, Bd. 7, 1951, 261f, fol. 109d u. fol. 110a. Dokumentiert ist, dass die

doch von Hause aus durchaus unterschiedlich motivierten Repräsentationsansprüche, die man von Seiten der Königsfamilie und von Seiten des episkopalen Amtsklerus mit dem Projekt des Kathedralneubaus verband, als genuine Projektionsfigur auf sich zu vereinen und gewissermaßen ohne Brüche nach außen hin zu verkörpern.⁶⁶⁵ Der Umwidmung der als königliche Grabstätte angelegten Kapelle folgte eine Gestaltung des Raumes, die in sinnfälligem Zusammenhang mit der Integration des Kultes stand und, nach der Rekonstruktion Krügers, neben einem Zyklus an Wandmalereien mit Szenen aus dem Leben des Heiligen ebenso die Aufstellung der berühmten Ludwigstafel des Simone Martini (Abb. 15) umfasste.⁶⁶⁶

Berief sich das angiovinische Königshaus zur Legitimation seiner Herrschaft auf das Konzept der *beata stirps* und definierte damit seine Familienidentität, scheint es im Heiligenkult die Möglichkeit einer Anbindung an die lokalen Strukturen und Personen erkannt zu haben. Mittels einer Verknüpfung der Identitäten konnte die zeitgenössische Aufmerksamkeit auf das eigene Bild gelenkt und in ein kollektives, kulturelles Gedächtnis eingespeist werden, was letztlich nichts anderem als der Sicherung des eigenen Andenkens diente.⁶⁶⁷ Wird der von den Anjous betriebene Heiligenkult vorrangig als innenpolitisch motiviert verstanden,⁶⁶⁸ zeigt der auf die Ewigkeit ausgerichtete Memoria-Gedanke, dass dem durchaus weitreichendere Bezüge zu unterstellen sind. Die Angehörigen des Hofes bemühten sich um die Förderung der Kulte ihrer Familienheiligen und den persönlich bevorzugten Heiligen,⁶⁶⁹ ebenso wie um die Kulte der städtischen Heiligen, indem sie nach Anknüpfungspunkten mit ihnen suchten. So widersprechen der Behauptung, dem heiligen Januarius sei im 14. Jahrhundert kaum Beachtung zugekommen und es hätte keinerlei Verbindung der Anjous mit dem frühchristlichen Märtyrer und Bischof gegeben,⁶⁷⁰ einige Tatsachen:⁶⁷¹ Als Bischof von Benevent war Januarius zur Zeit der Christenverfolgung durch

Anjous mehrere Reliquiare für Ludwigs Überreste in Auftrag gaben, davon erhalten hat sich aber lediglich ein Armreliquiar (Musée du Louvre); AF, Bd. 7, 1951, 262, fol. 110a; Reg. Ang. 1332 C. fol. 63t, Minieri Riccio 1876, 8f; Reg. Ang. 1329. G. n. 279. fol. 161 und Reg. Ang. 1331. n. 285. fol. 63t und Reg. Ang. 1348. B. fol. 204t, Minieri Riccio 1882, 64; Reg. Ang. 1331. n. 284. fol. 63t, Minieri Riccio 1882, 682.

665 Krüger 2001, 101.

666 Die ersten Erwähnungen dieser Wandbilder aus dem zweiten Viertel oder der Mitte des 14. Jahrhunderts, von denen nur noch Spuren zu sehen sind, stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert.

667 Siehe dazu Michalskys grundlegende Gedanke zur Memoria, eine der Hauptfunktionen angiovinischer Grabmalerei: Michalsky 2000, 17-22.

668 Jaspert 2002, 303.

669 Karl II. pflegte eine besondere Verehrung für Maria Magdalena, was sich in der neapolitanischen Kunst zeigte: Wilkins 2012. Seine Frau, Königin Maria von Ungarn, setzte sich für die Verbreitung des Kults um ihre 1270 verstorbene Tante, Margareta von Ungarn, ein; Kelly 2003, 96.

670 Giovanni Vitolo verwies auf das Schweigen der Dokumente bezüglich des Heiligen vor dem 1389 erstmals bezeugten Blutwunder und die geringe Erwähnung seiner Person in der *Cronaca di Partenope*. In jener Zeit habe man andere Faktoren der Identifikation wie die städtischen Ursprungsmythen gesucht. Januarius habe die Rolle des Stadtpatrons zudem immer teilen müssen, erst 1656 wurde er zum Hauptstadtpatron ernannt; Vitolo 1999, 33-36. Zu Januarius' in der *Cronaca di Partenope*: Cronaca di Partenope 2011, 221-223, Kap. 44 (46B) u. 241f, Kap. 53 (55B). Die Ereignisse datieren in die frühchristliche Zeit bzw. in das 10. Jahrhundert. Zur Identifikation der Anjous mit dem Ursprung der Stadt siehe Kap. 7 der *Cronaca*: Eine griechische Inschrift auf einem Apollo-Tempel, die die Gründung belegt, wurde von Niccolò da Reggio, einem Physiker am Hof Roberts, übersetzt; ebd., 171f.

671 Auch Leone de Castris erkannte im 14. Jahrhundert eine Zeit, in welcher der Kult um den heiligen Januarius wieder belebt wurde; Leone de Castris 1997, 50.

Diokletian im Jahre 305 in Pozzuoli geköpft worden.⁶⁷² Sein in Ampullen aufbewahrtes Blut, von einer gläubigen Christin an der Hinrichtungsstätte gesammelt, soll sich, so der Glaube, in die Nähe des Hauptes des Heiligen gebracht, verflüssigt und dadurch seine Wunderkraft zum Ausdruck gebracht haben. Erstmals schriftlich bezeugt ist das für das Jahr 1389 und gilt seitdem als gutes Omen für die Stadt.⁶⁷³ Dass Karl II. von Anjou genau 1000 Jahre nach Januarius' Tod eine Büste, die der Aufbewahrung des Hauptes des Heiligen dienen sollte, bei französischen Goldschmieden in Auftrag,⁶⁷⁴ zeugt von einer bewussten Angliederung an die lokalen Referenzen.⁶⁷⁵ Caroline Bruzelius hat es gar für möglich gehalten, dass die königlichen Gräber von Beginn an für die Apsis der neu gebauten Kathedrale geplant waren, um die Familie mit dem für Neapel wichtigen Märtyrer in Relation zu setzen.⁶⁷⁶ Und auch Robert schaffte durch die Konzeption des Mosaiks *Santa Maria del Principio* in Santa Restituta, mit der die Kapelle des Heiligen in einer Achse steht, eine Verbindung der Königsfamilie zu Januarius, der im Mosaik die Muttergottes zur Rechten flankiert. Das im Jahre 1333 von Papst Johannes für das Domkapitel gestiftete „ricco, e prezioso panno d'oro“ mit Szenen des Martyriums Januarius' bestätigt,⁶⁷⁷ dass die Verehrung des frühchristlichen Bischofs schon im 14. Jahrhundert über Neapel hinaus bekannt sowie gefördert wurde und schlägt einen Bogen zwischen dem neapolitanischen Klerus, dem im Kathedralbau involvierten Königshaus und der päpstlichen Kurie.

Januarius war allerdings nicht der einzige lokale Heilige, um dessen Kult sich die französische Herrscherfamilie in Neapel verdient machte. Im Namen Roberts, seiner Mutter und beider Brüder, weiterer Hofangehöriger und Mitglieder der neapolitanischen Universität erhielt der Papst im Jahre 1318 eine Anfrage zur Prüfung einer möglichen Heiligsprechung Thomas' von Aquin.⁶⁷⁸ Das führte erneut zu einer engen Zusammenarbeit zwischen Papst, König und Neapels Klerus, da zu den prominenten Figuren aus dem höfischen Kontext, welche die Fortschritte in der Angelegenheit überwachten, auch Erzbischof Humbert d'Ormont zählte. Bekanntlich endete die Kollaboration erfolgreich in der Kanonisation des Aquinaten am 18. Juli 1323: „And just as Robert had preached on the occasion of his brother's canonization, so he preached on behalf of Thomas, in the presence of the pope in Avignon.“⁶⁷⁹ Die Aufmerksamkeit Roberts sowohl Ludwig als auch Thomas gegenüber entsprach seiner Verbundenheit mit allen Orden und die Anbindung der Heiligen an den Hof verlieh ihm Glanz,⁶⁸⁰ was zur Etablierung seines positiven Herrscherbildes beitrug.

Nach kaiserlichem Vorbild, dem *Ordo coronationis* entsprechend, waren Robert und Sancia in Avignon, dem neuen Sitz der päpstlichen Kurie, gekrönt worden.⁶⁸¹ Damit hatten

672 Zur Geschichte des Januarius': Dove 1997.

673 Siehe zum Blutwunder Paliotti 2001, 82-92 sowie Regina 2010/2013.

674 Tutini 1633 Ed. 1856, 146 u. Leone de Castris 1997, 49f.

675 Die stilistisch deutlich französische Büste besticht durch Ästhetik und Realismus. Dass das Wunder der Verflüssigung nur vor dem Antlitz des Heiligen möglich ist, führt zur Frage nach der Wirkung von Kunstwerken.

676 Bruzelius 2011, S. 92.

677 Girolamo Maria 1707, 320-325; Falcone 1713, 498; Leone de Castris 1997, 50. Das Tuch ist nicht erhalten.

678 Kelly 2003, 98f.

679 Ebd.

680 Ambrasi 1969, 448.

681 Pasquale 2015, 421 sowie noch einmal Büttner 2018, bes. 106-115.

sie symbolisch ihren Respekt für die Theorien päpstlicher Theokratie manifestiert.⁶⁸² Seine Rolle im religiösen Leben der Stadt Neapel illustrierte der angiovinische König vor allem mit Besuchen in den verschiedenen Kirchen.⁶⁸³ Nach den Aufzeichnungen Minieri Riccio auf Basis der *Registri Angioini* lassen sich für das Jahr 1335 über 20 solcher zählen.⁶⁸⁴ Begleitet von einem Hofangehörigen, der auf dem Weg im Namen des Monarchen Almosen an die Bedürftigen verteilte, zeigte sich Robert als Beschützer der städtischen Frömmigkeit und als gnädiger Mann. Zugleich bekundete er mit den Besuchen sein Interesse an allen religiösen Gruppen und Vertretern unterschiedlicher Schichten, mit denen er durchaus in persönlichen Kontakt kommen konnte. Einzelne Predigten des Angiovinen können solchen Hospitationen zugeordnet werden.⁶⁸⁵

Der Memoria kam nach mittelalterlichem Verständnis im Zusammenhang mit der Begründung und Festsetzung des eigenen Bildes hohe Bedeutung zu. Neben unmittelbaren Handlungen, mit denen Robert gegenüber Untertanen, Freunden und Feinden seiner Zeit Stellung bezog und sein Profil konstituierte, hatte er sich gleichermaßen um das Andenken über den Tod hinaus zu kümmern. Im Sinne einer dauerhaften, vollständigen „Repräsentation“ der Dynastie musste er deshalb ebenso für die „Memoria“ der Familienmitglieder sorgen.⁶⁸⁶

Unter den angiovinischen Grabmalern nimmt jenes des Königs hinsichtlich der dauerhaften Etablierung seines Ansehens, sprich dessen Memoria, eine besondere Stellung ein.⁶⁸⁷ Wie wichtig diesbezüglich die physische Erscheinung des Herrschers war,⁶⁸⁸ offenbart sich in der mehrfachen Darstellung des Verstorbenen. Das in den Jahren 1343-1346 von Giovanni und Pacio Bertini geschaffene Wandmonument hinter dem Hauptaltar der Neapolitaner Kirche Santa Chiara zeigt Robert, in Geschossen übereinander, viermal:⁶⁸⁹ thronend im Mittelfeld eines Sarkophags, barfuß als *gisant* in Franziskanerhabit,⁶⁹⁰ ein weiteres Mal thronend in Krönungsortnat und zur Rechten der Muttergottes kniend, vom Heiligen Franziskus anempfohlen. Diese verschiedenen Aufnahmen seiner Person dienten der Repräsentation eines Mannes, der seinen Zeitgenossen und Nachfahren als Herrscher sowie als frommer, devoter Gläubiger im Gedächtnis bleiben sollte. Darüber hinaus sollte das Bild eines weisen und tugendhaften Königs etabliert werden: „[...] un'immagine in cui gran parte del mondo italiano poteva riconoscere tutti i suoi valori. Re saggio, poi, sapiente, Roberto rappresenta la tradizione, l'autorità, la moderazione, e con questo valore simbolico rafforza il suo ascendente sul mondo italiano.“⁶⁹¹

682 Vagnoni 2009, 265.

683 Derselbe Gedanke findet sich auch bei Pryds 2000, 119-121.

684 Reg. Ang. 1335, n. 310. fol. 110t u. 111t, Minieri Riccio 1883, 25f.

685 Er predigte z. B. am 4. Oktober 1335, dem Franziskustag, im Franziskanerkonvent San Lorenzo, am 8. November 1335, dem Jahrestag der Überführung von Ludwigs Reliquien, in Santa Chiara; Pryds 2000, 119.

686 Zit. nach Michalsky 2000. Ebenda sowie Enderlein 1997 zu den Anjou-Grabmalern.

687 Bezug nehmend auf Enderlein 1997, 175-188 u. Michalsky 2000, 325-342. Zum Schicksal des Bauwerks siehe D'Ovidio in Aceto/D'Ovidio/Sciocco 2014, 277-314.

688 Zur Wichtigkeit des physischen Körpers von Herrschern und Heiligen im Mittelalter: Kantorowicz 1957; Le Goff 1996 sowie Le Goff 2008.

689 Eine weitere Darstellung Roberts, eine zweite Liegefigur auf der anderen Seite des Monuments, diene als Bezugspunkt für die Klarissen im Nonnenchor: Michalsky 2000, 329f.

690 „Robert war kurz vor seinem Tod in den Orden eingetreten und wurde seinem Wunsch gemäß nach seinem Tod im Ordensgewand nach S. Corpus Christi gebracht.“; ebd., 333.

691 Barbero 1983, 148.

Eine Auseinandersetzung mit Roberts Porträts ist mit der Ludwigs-Tafel von Simone Martini zu beginnen, denn sie markiert die künstlerische Etablierung seines auffälligen Antlitz' (Abb. 15).⁶⁹² Die Beschreibung mit großer Hakennase und vorstehendem Kinn blieb bindend,⁶⁹³ doch lohnt im Hinblick auf die *Ecclesia Neapolitana*-These eine Differenzierung der Darstellungen.⁶⁹⁴ Auf der Ludwigs-Tafel kniet Robert, proportional kleiner als der Heilige, zur Linken seines thronenden Bruders und hält die Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet. Er ist nicht in Andacht versunken, sondern schielt mit erwartungsvollem Blick zum Thronenden. Ludwig, der in der angiovinischen Thronfolge nach dem Tod Karl Martells (1295), dem ältesten Sohn Karls II., am Zuge war, verzichtete zugunsten eines Lebens als Mönch auf die Krone, was wiederum zu Roberts Regierungsanspruch führte. Die Geste des Heiligen, der im Begriff ist seinem vor ihm knienden Bruder die Krone aufzusetzen und selbst von zwei Engeln mit der himmlischen Krone gekrönt wird, manifestiert visuell Roberts göttliches Recht zu regieren. Das erklärt auch die formalen Aspekte der beiden Porträts: Der Heilige ist frontal und mit schematischem Gesicht aufgenommen,⁶⁹⁵ während Robert seitlich kniet, so dass sein auffälliges, individuelles Profil deutlich hervortritt. Die Aufnahme diente dazu, ein wiedererkennbares Bild seiner Person im Zusammenhang mit der göttlichen Herkunft seiner Macht sowie der Heiligkeit seiner königlichen Figur zu etablieren.⁶⁹⁶

Im Wandbild im Kapitelsaal von Santa Chiara kniet Robert, mit Mitgliedern seiner Familie vor dem thronenden Christus, der seinerseits von Maria, Ludwig von Toulouse, Klara, Johannes, Franziskus und Antonius flankiert wird (Abb. 73).⁶⁹⁷ Die Überzeugung einer Approbation der eigenen, irdischen Herrschaft durch die heilige Himmelsherrschaft ist auf das Thema der Nachfolge Roberts appliziert. Dem König gegenüber knien Sancia und die Thronfolgerin Johanna, die von ihrem Großvater 1330 als Nachfolgerin designiert und im September 1333 vertraglich mit Andreas von Ungarn, ihrem Cousin zweiten Grades, der im Bild hinter Robert abgebildet ist, verheiratet wurde.⁶⁹⁸ Beinhaltet das Bild, das den Souverän in devoter Haltung zeigt, also ein dynastisches Statement, so repräsentiert es zugleich die Verbindung der Anjous als Gründer des Franziskanerkonvents Santa Chiara mit den Persönlichkeiten, die den Beginn des franziskanischen Ordens markieren.

Zwei weitere Bilder von Robert und seiner Frau in Gebetshaltung haben sich erhalten. Sie machen die Bedeutung der Angehörigen für die Etablierung des Herrscherbildes deutlich. Die geringen Maße der Tafel aus Aix-en-Provence mit dem Heiligen Ludwig und dem ihn flankierenden Königspaar (Abb. 47) sprechen zwar für einen privaten Gebrauch

692 Siehe zur Datierung der Tafel Anm. 70.

693 Dass das bemerkenswerte Profil noch im 19. Jahrhundert Eindruck hinterließ, belegen die Zeichnungen Johann Anton Ramboux' in dessen *Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien*; Abb. in Vitolo 2005, 134.

694 Ihre Ergebnisse zum Thema hat die Autorin im Rahmen der Konferenz *Reconsidering the origins of portraiture* (Krakow, Institute of Art History, Jagiellonian University, Princes Czartoryski Foundation, 16-18 April 2015) präsentiert: Weiger 2017. Siehe zu zwei weiteren Porträtdarstellungen Roberts, die im Zusammenhang mit der ungarischen Linie der Anjous stehen: Léglu 2017.

695 Vgl. die Gesichter in der Martinskapelle in der Unterkirche San Francescos in Assisi (1313-1318).

696 So auch Vagnoni 2009, 260.

697 Zum Wandbild Bezug nehmend auf Lucherini 2010. Siehe zu dem Bild Anm. 268.

698 Die Eheschließung erfolgte 1333 nur formell, da die beiden zu dem Zeitpunkt minderjährig waren.

des Werks,⁶⁹⁹ doch auch hier wurde Wert auf das wiedererkennbare Profil des Monarchen gelegt, während der Heilige mit schematischem Gesicht und Sancia ohne individuelle Züge aufgenommen sind. Mehr als 20 Jahre nach der ersten Darstellung der Brüder ist der König nun mit der Krone auf dem Haupt dargestellt, das Thema der *beata stirps* nach wie vor relevant. Das royale Paar ist auch vor dem gekreuzigten Jesus, dieses Mal im Mailänder Leinwandzyklus, kniend und mit gefalteten Händen dargestellt (Abb. 69).⁷⁰⁰ Hier befinden sich der König und die Königin nicht im Kreis der Familie, sondern sind als Stifterfiguren in kleinerem Maßstab mit den am Kreuz Trauernden um den Heiland angeordnet.

Eine andere Art der Charakterisierung Roberts bestimmt eine weitere Gruppe von Bildern: Der König präsentiert sich nun als gelehrter, vernünftiger und tugendhafter Mann, ist also mit Qualitäten ausgezeichnet, die ebenfalls der Legitimierung seiner Herrschaft entsprechen. Vagnoni hat diese Beschreibung des Monarchen für die Zeit nach 1340 angesetzt und das Grabmal Roberts sowie fol. 3v der Anjou-Bibel – eine Darstellung des Königs gerahmt von den Freien Künsten und den Tugenden (Abb. 96) – als Beispiele genannt.⁷⁰¹ Die Anjou-Bibel, deren Illustrationen Robert höchstwahrscheinlich für die tatsächlich vollzogene Eheschließung von Johanna und Andreas beim neapolitanischen Buchmaler Cristoforo Orimina in Auftrag gegeben hatte,⁷⁰² birgt allerdings weitere Porträts des Königs. Auf fol. 157v (Abb. 97) beispielsweise sitzt der König, in der unteren Initialminiatur, im Profil vor einer Gruppe von Gelehrten, mit denen er sich, das zeigen die erhobenen Zeigefinger, in einer Diskussion befindet. Hier sowie auf fol. 234r (Abb. 98), wo Robert in der Bordüre



Abb. 96



Abb. 97



Abb. 98

699 Siehe zu der Tafel Anm. 136.

700 Siehe zu der Leinwand Anm. 262.

701 Siehe Vagnoni 2009, 256. Er unterschied zwischen einer Charakterisierung von außerhalb des Hofes kommend und einer durch Hofangehörige. Siehe zur Anjou-Bibel Anm. 355.

702 Die Bibel entstand in den Jahren 1340-1343, die ungarischen Wappen in ihr sprechen für einen Auftrag zur Hochzeit. Nach dem Tod von Andreas im September 1345 ging das Buch in den Besitz des Kanzlers Niccolò d'Alife über, der sein Wappen über jene der Anjous malen ließ. Ende des 14. Jahrhunderts fand die Anjou-Bibel ihren Weg nach Frankreich in den Besitz des Johanns von Berry. Im 16. Jahrhundert gelangte sie nach Belgien, nach der Französischen Revolution in das Seminar von Mecheln. 1969 schloss man das Seminar, das Buch kam in die Universität von Löwen; Kat. Anjou Bible 2010, 27-35.

mit Zepter und Reichsapfel dargestellt ist, ist der Thron des Monarchen mit Löwenköpfen verziert, was als Verweis auf den Thron Salomons zu verstehen ist. Die beiden Miniaturen sind der Idee verpflichtet, den Monarchen als weisen Mann zu porträtieren, der in der Lage ist, an einer Diskussion im Gelehrtenkreis teilzunehmen, sowie seine Person durch Referenz auf einen biblischen König aufzuwerten.⁷⁰³ „Di conseguenza viene a ricevere per il proprio potere non solamente una spiccata legittimità divina ma anche una forte sacertà che fa della sua persona una specie di vicario di Dio sulla terra in grado di svolgere una funzione, assimilabile a quella sacerdotale, di mediatore tra l’Onnipotente ed i propri sudditi.“⁷⁰⁴

Es gibt jedoch eine Minatur, die der von Vagnoni angesetzten Datierung in die Zeit nach 1340 nicht entspricht. Die Rede ist von einer Illustration in einer Kopie des *Opus moralium distinctionum* des Franziskaners Arnald Royard, die von Brendan Cassidy 2006 publiziert und in die Jahre 1325-1330 datiert worden ist (Abb. 99).⁷⁰⁵ Zwar entspricht das Porträt des hier abgebildeten Königs nicht dem gängigen Typus des Robert-Bildes, doch belegt die Widmung auf dem Blatt, dass es sich bei dem Abgebildeten um den König von Neapel handelt. Der Gekrönte sitzt auf einer Bank vor einem blauen Hintergrund mit goldenen *fleurs-de-lis* und ein Bischof kniet vor ihm. Der Kleriker händigt dem Sitzenden ein Buch aus, ein „alphabetical dictionary of biblical commonplaces for the use of preachers“,⁷⁰⁶ während der Heilige Franziskus hinter ihm durch einen Seraphen die Stigmata erhält. Das Buch ist als Zeichen seines Wissens und seiner Bildung sowie als Teil jener Unternehmungen zu werten, die von außen zur Etablierung eines bestimmten Bildes des Königs beitrugen,⁷⁰⁷ wozu auch die Lobreden anderer auf den König zählen.⁷⁰⁸ Diese dienten als innen- sowie außenpolitisch eingesetztes Mittel der Hervorhebung von Roberts Frömmigkeit, Weisheit und Gerechtigkeit und trugen in erheblichem Maße zur Festigung seines Bildes bei.⁷⁰⁹



Abb. 99

703 Mittelalterliche Könige waren im Wesentlichen Monarchen, adelig und christlich, wobei Le Goff zufolge letzteres der signifikanteste Aspekt war. Der König ist das Bild Gottes (rex imago Dei) und kann mit Bezügen zu alt- oder neutestamentlichen Königen aufgeladen werden; Le Goff 2008, 5-11.

704 Vagnoni 2009, 259. Neben der vollseitigen Miniatur auf fol. 4r (Abb. 79), die die drei ersten Herrschergenerationen der Anjou zeigt, ist fol. 257r ein interessantes Studienobjekt bezüglich der königlichen Porträts, weil Robert darauf mit Sancia beim Schachspiel gezeigt ist.

705 Killiney, Franciscan Library, Inv. Nr. MS B44, Pergament, 253x185 mm; Schmitt 1964, 179-181. Zur Handschrift Bezug nehmend auf Cassidy 2006.

706 Cassidy 2006, 33.

707 Das Wandbild Ambrogio Lorenzettis in San Francesco, Siena, zeigt den zukünftigen König Robert. Er steht bei der Berufung seines Bruders zum Mönch im Hintergrund und zeigt auf sich. Damit ist sein Thronanspruch visualisiert; Kat. Ausst. Siena 2017, 138-140.

708 Im Folgenden Bezug nehmend auf Boyer 1998 sowie auf Kelly 2003, 40f, 52f, 95f, 100, 182-188, 210f, 227, 229, 247f, 251-259, 269-275. Kelly hat die der Dynastie gewidmeten Reden aus Roberts Regierungszeit gelistet. Vorliegendes Kapitel widmet sich Roberts Unternehmungen und denen der Hofangehörigen, von außen kommende Elogien wie die *Regia Carmina*, die von der toskanischen Kommune Prato in Auftrag gegeben worden war, oder Villanis *Nuova Croncia* werden nicht besprochen; Smout 2017, 48.

709 Im Jahre 1324 zum Beispiel hielt Bartolomeo da Capua, Politiker, Theologe und Würdenträger in Roberts Regierung, eine Predigt, in der er die Liebe des Königs zu seinen Untertanen in den Mittelpunkt stellte. Er lobte diese ausführlich

6.3 Predigen und Stellung beziehen an Roberts Hof

Das Wandbild mit Kreuzigung in der Brancaccio-Kapelle der Neapolitaner Kirche San Domenico Maggiore zeigt den heiligen Dominikus, die Muttergottes flankierend und Jesus am Kreuz zugewandt, mit einem geöffneten Buch in der linken Hand (Abb. 100).⁷¹⁰ Darin sind die Zeilen „Nos predicamus Christum crucifixum“ zu lesen, was nach Hans Belting die



Abb. 100

Importanz der Kreuzpredigt im Kontext der „Bedeutung der Predigt als Medium, in dem die Kirche die Öffentlichkeit erreichte“ belegt.⁷¹¹ Neben dem sinnfälligen und didaktischen Zusammenhang zwischen einem Bild mit Predigtgätigkeit an einem für die Predigt typischen Ort ist es der Hinweis durch das zur Schau gestellte Buch auf die dem Akt des Predigens innewohnende Präsentation von Texten, der die Darstellung in der Dominikanerkirche zum sprechenden Ausdruck mittelalterlicher Predigerpraxis macht.⁷¹² Der Beginn der apostolischen Bewegung und das Anwachsen der Mendikantenorden im 12. und 13. Jahrhundert hatten zu einem numerischen Anstieg der Redner und der Plätze dieses Geschehens geführt. In den Städten waren Predigten sowohl in der Kirche als auch an verschiedensten Orten zu hören und auch Laien bemächtigten sich zunehmend der Ausdrucksform. So diente sie der Verbreitung sowie Popularisierung von religiösem Gedankengut und nahm einen wesentlichen Anteil bei der Erziehung der Gläubigen ein.⁷¹³ König Roberts Tätigkeit als Prediger datiert in die zeitliche Nähe des Cavallini-Bildes und ist ohne diese Entwicklungen nicht zu verstehen. Doch wie sind die königlichen Predigten in Bezug auf die *Ecclesia Neapolitana*-These zu bewerten?

Walter Goetz hat eine Trennung von persönlicher und politischer Rolle des Monarchen befürwortet und das Predigen der Erfüllung von inneren Bedürfnissen, sprich Roberts privater Seite, zugeordnet.⁷¹⁴ Alessandro Barbero hat eine Distinktion zwischen den religiös motivierten und den für die politische Propaganda entwickelten Predigten gesehen, wobei ihn vor allem die propagandistische Bemühungen des Monarchen interessierten, die er auch in den zunächst als rein spirituell klassifizierten Predigten

und nannte drei Gründe, weshalb die Untertanen den Angiovinen als „ihren“ König bezeichnen können: er sei im Königreich geboren, seinen Vasallen seit der Jugend freundschaftlich und den Bewohnern seines Königreiches in Liebe verbunden. Nach Roberts langer Abwesenheit fungierte Bartolomeo ganz offensichtlich als Fürsprecher für den Heimkehrer aus Avignon. Weiterführend zu den Reden Bartholomäus' von Capua: Nitschke 1955.

710 Neapel, San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio, Wandmalerei; Tomei 2005. Von Bologna Cavallini zugeschrieben und in die Jahre 1308/1309 datiert. Tomei argumentierte sowohl gegen Attribution als auch Datierung und sprach sich für eine Ausführung der Wandmalereien durch eine Werkstatt aus, da er mindestens zwei verschiedene Hände erkannt haben wollte. Diese Werkstatt habe sich in einem hauptsächlich gottesken Umfeld geformt, wobei die römisch-cavallinische Lektion einen Anteil an deren Formation gehabt habe. Er datierte die Ausmalung auf ca. 1328.

711 Belting 1981, 244-246.

712 Pryds beschrieb das mittelalterliche Predigen als Spektakel, welches neben Sehen und Hören auch die Darbietung von Texten beinhaltet. Siehe für die folgenden Gedanken Pryds 2000, S. 7f.

713 Belting 1981, 244f.

714 Bei Goetz finden sich eine Titelliste der Predigten Roberts (289) sowie der Abdruck der Predigt auf fol. 53b aus dem Codex 151 der Angelica in Rom: Goetz 1910, 46-70.

erkannte.⁷¹⁵ Jean-Paul Boyer und Samantha Kelly untersuchten die Predigten auf ihre Bezüge zu den angiovinischen Vorstellungen eines Königtums.⁷¹⁶ Während Boyer Roberts Praxis in eine Tradition stellte, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, dem königlichen Amt einen sakralen Charakter zu verleihen, widmete sich Kelly besonders den Hofangehörigen, die mit ihren Elogen für das Image des Monarchen warben. Darleen Pryds Beitrag, das Referenzwerk zum Thema,⁷¹⁷ stützt die These vorliegender Arbeit, weil sie in Roberts Predigertätigkeit ein Überlappen verschiedener Aspekte sah. Das Predigen habe es dem Angiovinen erlaubt, aus dem traditionellen Kanon seiner Aufgaben auszubrechen und die eigene Position neu zu definieren. Er sei der Gruppe der didaktischen Prediger zuzuordnen, da er seinem Publikum die Heilige Schrift in den Predigten zu erklären versuchte:⁷¹⁸ „Alle Reden des Königs sind – ebenso wie die des Logotheten Bartolomeo da Capua, die Rede Petrarcas bei der *collatio laureationis* in Rom und viele Ansprachen anderer Könige – in der Form einer Predigt aufgebaut. Die *sermones* des Königs waren sogenannte Themapredigten und entsprachen damit dem im 13. und 14. Jahrhundert in Italien gepflegten Modell der elaborierten weltlichen Rede, des *sermo modernus*. Dieser sah vor, dass eine Bibelstelle zum Ausgangspunkt der Ausführungen gewählt und dann unter permanentem Rekurs auf die Autoritäten nach allen Spielregeln scholastischer Gelehrsamkeit ausgelegt werde.“⁷¹⁹ Die Predigten Roberts dienten in ihrer didaktischen Anlage der Verwirklichung einer *Ecclesia Neapolitana*, und mit seinem regelmäßigen Auftreten, seinen gebildeten, elaborierten Reden konnte der König theologische Ansichten publik machen und verbreiten.⁷²⁰

In der Forschung finden sich verschiedene Angaben zur Anzahl der königlichen Predigten.⁷²¹ Diese sind auf vier Handschriften verteilt und nur wenige von ihnen wurden bisher editiert sowie analytisch untersucht.⁷²² Dank der handschriftlichen Anmerkungen können die Anlässe der Predigten und davon ausgehend das Publikum zu einem großen Teil bestimmt werden. Barbero hat festgestellt, dass es für beinahe alle religiösen Feste Reden von Robert gibt, für einige sogar mehrere.⁷²³ 70% der *sermoni* entstanden aus rein religiösem Interesse, die restlichen 30% zu weltlichen Zwecken wie Schwert- und Doktorwürdenverleihungen oder Treffen mit Gesandten und kommunalen Amtsträgern. Dass sich unter den 205 Predigten der ersten Gruppe 18 finden, in denen theologische

715 Barbero 1994.

716 Boyer 1995 u. Boyer 1998 sowie Kelly 2003.

717 Pryds 2000.

718 Nach Pryds schuf er mit seinen Predigten eine neue Art der Kommunikation zwischen sich und seinen Untertanen, wandelte jeden Anlass in eine sakrale Angelegenheit um; Pryds 2000, 8f.

719 Jaspert 2002, 311. Siehe zum Aufbau der Predigten auch Barbero 1994, 121 u. Pryds 2000, 10-15. Ebd. auch zu den Autoritäten und Quellen, auf die sich der Monarch in seinen Reden stützte.

720 Kiesewetters Einwurf, die angeblich von Robert verfassten *sermoni* seien im Vergleich zu den von ihm geschriebenen Briefe weitaus komplexer, was seine Autorschaft für die Predigten anzweifeln ließe, ist zu entgegnen, dass in der Außenwirkung immer er der predigende König geblieben wäre; Kiesewetter 2005, 150.

721 Götz 1910, 46-70: 289; Schneyer 1974, 196-219: 270; Boyer 1995, 102 u. ders. 1998, 131: 266; Pryds 2000, 2 u. 125f: knapp 300.

722 Bei den Handschriften handelt es sich um die Codices Mss. 150 und 151 der Biblioteca Angelica in Rom, Ms. 2101 der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig, Ms. VII. E. 2 der Biblioteca Nazionale in Neapel und Ms. Stroziano 89 der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz. Goetz und Schneyer führen Titel bzw. Anfänge der Predigten auf, Transkriptionen einzelner *sermoni* bei Goetz 1910, Boyer 1995 u. Pryds 2000. Siehe für Angaben zu weiteren Editionen Pryds 2000, 126, Anm. 7.

723 Siehe zum folgenden Abschnitt Barbero 1994, 120-122.

oder moralische Probleme erörtert werden, zeigt an, in welcher Weise der Angiovine Stellung zu bestimmten Themen nahm. In keiner der Predigten ist hingegen ein Hinweis auf zeitgenössische Personen oder Begebenheiten zu finden, doch versteckt sich der Zusammenhang zwischen diesen und dem entsprechenden Anlass in der abgehandelten Bibelstelle. Dies, so Barbero, ist der Moment, in dem das propagandistische Potential der Predigertätigkeit des Monarchen zum Tragen kam. Anstatt einer direkten Benennung politischer oder militärischer Ereignisse findet jede Person, auch Robert selbst, eine biblische Entsprechung in der ausgewählten Perikope.⁷²⁴ Im Sinne eines sakralen Königums und einer *Ecclesia Neapolitana* äußerte sich der Angiovine in einer Art „religiöser Verpackung“ zum (religions-)politischen Geschehen seiner Zeit, welches er gleichsam maßgeblich mitbestimmte. Robert predigte besonders viel in den 1330er Jahren, was dafür spricht, die Tätigkeit bei der Etablierung seines Bildes als „his most public and consistent tool“⁷²⁵ zu beurteilen.

Neben den Sermonen nutzte der angiovinische König weitere Ausdrucksformen, um in für ihn relevanten Angelegenheiten Stellung zu beziehen. So reagierte er mit der Abfassung zweier Traktate auf Handlungen beziehungsweise Äußerungen von Johannes XXII. und um die eigene Position in zeitgenössischen, theologischen Debatten kund zu tun. Seine erste schriftliche Stellungnahme, jene zur Frage nach dem evangelischen Armutsideal, fiel dabei genau in die Zeit des königlichen Aufenthaltes in Avignon, sprich in eine Zeit unmittelbarer Nähe zum kirchlichen Oberhaupt. Das hielt den Monarchen allerdings nicht davon ab, seine Ablehnung gegenüber der Aufhebung des franziskanischen Vorrechts auf absolute Armut in einem an Johannes adressierten Text auszudrücken.⁷²⁶ Zuvor, im März 1322, hatte der Papst dieses nämlich annulliert, woraufhin sich der König im besagten Traktat für eine mögliche Besitzlosigkeit Jesu und der Apostel und damit gegen die päpstliche Meinung aussprach. 1324 beschloss Johannes die Debatte, indem er die franziskanische Armutsthese endgültig für verboten erklärte.⁷²⁷

Die Abhandlung, sechs unterschiedlich lange Kapitel, beginnt mit einer Skizze der Lage am päpstlichen Hof sowie der Aussage, dass Robert vor Ort auf die Kontroverse um die Frage der apostolischen Armut gestoßen sei.⁷²⁸ Bis zu einer Entscheidung bezüglich der Streitfrage durch das kirchliche Oberhaupt sei es aber noch möglich, die persönliche Ansicht in dieser Sache öffentlich zu vertreten. Diese Tatsache muss Robert auch auf sich selbst bezogen haben, denn im weiteren Verlauf argumentierte er für die von den Minoriten vertretene

724 „Als der König z.B. in Avignon die Hilfe des Papstes erbat, unterstrich er dies dadurch, dass er zur Stelle im zweiten Chronikbuch (II Chr 20,12) predigte, in der Josaphat die Hilfe des Herren gegen die Mohabiter und Ammoniter erfleht. Den Sieg seiner Truppen vor den Liparischen Inseln feierte er mit einer Auslegung der Dankesworte der Makkabäer nach ihrem Sieg über Antiochus IV. Epiphanius (II Makk 1,11). Als Gesandte Bolognas in Neapel eintrafen, um durch den König ihre Wiederaufnahme in den Schoß der Kirche zu erreichen, legte dieser ihnen nicht zufällig die Worte aus der Genesis (16,9) aus: „Kehre wieder um zu Deiner Herrin und demütige dich unter ihre Hände“ (*Revertere ad dominam tuam et humiliare sub manus illius*).“; Jaspert 2002, 312. Für weitere Belege dieser Art siehe Barbero 1994, 122-125.

725 Pryds 2000, 50.

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

727 Am 10. November 1324 wurde die Bulle *Quia quorundam* veröffentlicht.

728 Die Schrift heißt *Tractatus editus a Rege Roberto, Jerusalem et Siciliae, de Christi et Apostolorum, ac eos precipue imitancium, evangelica paupertate*. Zum Inhalt siehe Heuckelum 1912, 38f; Brettelle 1925, 203 u. 205-208; Horst 1996, 65-68. Bei Brettelle finden sich Kapitelzusammenfassungen.

Auffassung einer möglichen Besitzlosigkeit Jesu. Jene war vor Bekanntmachung eines definitiven Urteils vom Papst als häretisch erklärt worden, woraufhin der Monarch sie in seinem Text als „wahr und katholisch“⁷²⁹ bezeichnete. Der Sohn Gottes habe beobachtet, dass es keines persönlichen oder gemeinsamen Besitzes bedürfe, da allein der Gebrauch ausreiche. Allerdings sollte es nicht bei einer Abhandlung aus der Hand Roberts bleiben.

In einer Folge von Predigten in den Jahren 1331 und 1332 hatte sich Johannes XXII. gegen das scholastische Verständnis einer unmittelbar nach dem Tod stattfindenden Gottesschau ausgesprochen.⁷³⁰ Die Seelen der Heiligen befänden sich bis zum Jüngsten Gericht unter dem Altar der Apokalypse, welcher der menschlichen Natur Gottes entspreche, weshalb 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 sei. Damit verschob der Pontifex die *visio beatifica Dei* auch für die Gerechten, die ein frommes Leben geführt hatten, ans Ende der Zeit. Die Anjous, die sich auf die Fürsprache ihrer Familienheiligen bei Gott stützten, konnten eine solche Lehrmeinung nicht akzeptieren. Als Antwort auf Johannes' Schreiben vom 3. September 1332 legte Robert deshalb seine Position in dieser Sache in einem Traktat dar und sandte die Abhandlung im Oktober desselben Jahres an die Kurie.⁷³¹

Trotz der schwierigen Lage, die sich durch Positionierung gegen das kirchliche Oberhaupt für den angiovinischen König ergab, von dem als päpstlicher Vikar keine Ablehnung, sondern Unterstützung erwartet wurde, unterließ es Robert nicht, seine in beiden religions-politischen Debatten konträre Meinung schriftlich darzulegen. Damit bewies er nicht nur Standfestigkeit in den scharf geführten Diskussionen, sondern auch einen hohen Grad an Bildung und theologischem Wissen. Im Gegensatz zu den öffentlich vorgetragenen Predigten, in denen sich der Angiovine diplomatisch zeigte, und den künstlerischen Interventionen in Neapel, die das städtische Bild sowie jenes des Königs prägten, war die Stellungnahme in den Traktaten auf einen kleineren, politisch relevanten Rezipientenkreis ausgerichtet. Roberts Beteiligung in den Auseinandersetzungen zeichnet sich aber vor allem deshalb dadurch aus, dass er neben renommierten Theologen und wichtigen Klerikern als einziger Laie Stellung bezog.⁷³²

Barberos Decodierung von Roberts Predigten und ihren biblischen Implikationen, die er als Entsprechungen zeitgenössischer, realer Personen und Begebenheiten auflöste, bestärkt den hier vorgelegten Versuch, auch die vom Monarchen in Auftrag gegebenen Bildwerke als ikonographisch verhandelte Argumente theologischer Probleme zu verstehen. So wurde die Pariser Kreuzigungstafel in Kapitel IV dieser Arbeit als Statement zur Kontroverse um die *visio beatifica Dei* entschlüsselt.

729 Horst 1996, 65.

730 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, 160-161.

731 Ein zweiter, unvollendeter Teil folgte zum Ende des Jahres 1333 oder zu Beginn des Jahres 1334.

732 Brunner 2010, 456.

August Rave hat die Stuttgarter Apokalypse als bildliche Umsetzung der Proklamation Petrus Olivis von der eschatologischen Bestimmung der eigenen Zeit gedeutet, in der sich die Anjous ihrem Selbstverständnis nach, Kämpfer für die Sache Christi zu sein, als Protagonisten involviert sahen.⁷³³ Die verbildlichte Eschatologie konkretisierte Rave an verschiedenen Motiven, obgleich er offenließ, welche konkreten Ereignisse und Persönlichkeiten in den Bildern eine biblische Entsprechung gefunden haben könnten. Anette Creutzburgs These, die Thronanbetung auf der ersten Stuttgarter Tafel als angiovinische Stellungnahme in der Diskussion um den Zeitpunkt der glückseligen Gottesschau zu verstehen,⁷³⁴ referiert hingegen auf einen konkreten Anlass.

Das Wandbild im Refektorium des ehemaligen Franziskanerkonvents von Santa Chiara hat Tanja Michalsky als visualisierten Ausdruck angiovinischer Haltung im Armutsstreit vorgestellt.⁷³⁵ Die Allegorie der Armut (Abb. 48)⁷³⁶ zeigt in einem rechteckigen Bildfeld, eingeschrieben in ein rautenförmiges Wappen der Anjou-Neapel und Aragon sowie an den Ecken von Tondi mit dem Lamm Gottes begrenzt, die Brotvermehrung nach Matthäus.⁷³⁷ Aufgrund des Wappens kann das Bild zweifelsfrei als Stiftung Sancias von Mallorca gelten. Zugleich markiert das Herrschaftszeichen einen allegorischen Zusammenhang, „der das Wunder Christi mit seinem Opfer parallelisiert, so dass die Vermehrung des Brotes als Präfiguration seiner eucharistischen Wandlung zu verstehen ist.“ Michalsky schloss nicht aus, dass die Motivation für die Darstellung auch in der zeitgenössischen Eucharistieverehrung, der Funktion des Standortes und dem Patrozinium der Kirche liegt. Der strukturelle Aufbau des Bildes und die Einbettung in das Wappen sprächen jedoch für weitere Sinn- und Verständnisebenen: Die Darstellung Jesu ist der Ikonographie des Jüngsten Gerichtes entlehnt und damit als Hinweis auf die Heilsgeschichte, sprich auf seine Wiederkunft und die Erlösung durch ihn, zu verstehen. Franziskus und Klara in den unteren Ecken des rechteckigen Bildfeldes gehören einer anderen Realität als dem biblischen Geschehen an, bilden zusammen mit Jesus eine Art Deesisgruppe und repräsentieren die freiwillig gewählte Armut. Der Bettelsack über der Schulter von Franziskus ist ein äußerst seltenes Attribut in der Ikonographie des Heiligen und lässt sich nur aus der spezifischen Botschaft, der im Bild ausgedrückten Protektion des evangelischen Armutsideals durch die Anjous erklären – ein weiteres Beispiel einer implizit verhandelten religions-politischen Frage in einem angiovinischen Bildprogramm.

733 Rave 1999.

734 Creutzburg 2008.

735 Michalsky widmete sich Ausdrucksformen, in denen die Herrscher vor dem Hintergrund des Armutsstreites, ihr Dilemma, als Könige Armut schwerlich leben und sie daher auch nicht einfordern zu können, aufzulösen versuchten: Michalsky 2001, zur Allegorie der Armut 134-140. Für den folgenden Abschnitt siehe ebenda. Alle Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, von dort.

736 Siehe zu dem Wandbild Anm. 146.

737 Mt 14, 19-21: „Und er ließ das Volk sich auf das Gras lagern und nahm die fünf Brote und die zwei Fische, sah auf zum Himmel, dankte und brach's und gab die Brote den Jüngern, und die Jünger gaben sie dem Volk. Und sie aßen alle und wurden satt und sammelten auf, was an Brocken übrig blieb, zwölf Körbe voll. Die aber gegessen hatten, waren etwa fünftausend Mann, ohne Frauen und Kinder.“

6.4 Überlegungen zur Kunst- und Bildpolitik König Roberts sowie zur Funktion der Pariser Tafel

Robert von Anjou ließ Kunstwerke zur Etablierung seines Ansehens, zugunsten seines Seelenheils sowie zur Schaffung einer auf ihn und seine Familie ausgerichteten Memoria anfertigen. Maßgeblich bestimmend war dabei immer seine tiefe Frömmigkeit. Neben einer identitätsstiftenden Funktion erfüllte die angiovinische Kunst zu Roberts Zeit aber ebenso die Aufgabe, Medium königlicher Kommunikationspraxis zu sein. Die Intention des Monarchen, Inhalte und Wertevorstellungen in bildnerischen Objekten zum Ausdruck und zur Verbreitung zu bringen, machte speziell die Bildpolitik zu einem wichtigen Instrument: „Using culture for political display was a policy practised from the beginning of Angevin rule in Naples. This process sometimes called ‚cultural translation‘, often takes place as a self-conscious, self-defining action of assimilation or appropriation. It is typically based on the idea of a dominant group (in this case the Angevins) being different from the ‚other‘ (the Italian traditions), such that the former can articulate or refashion its image through the select appropriation or rejection of distinct characteristics of the latter.“⁷³⁸

Hatte Roberts Großvater, Karl I. von Anjou, mit dem Bau von Castel Nuovo begonnen, das Stadtbild Neapels durch architektonische Projekte zu verändern und sich mit dem Import französischer Handwerker und Techniken von den Hohenstaufen abzusetzen, zeichnete sich dessen Sohn, Karl II., durch den Bau eines neuen Hafens und als großzügiger Stifter sakraler Architektur aus.⁷³⁹ Er verzichtete auf alles Französische in seinen Unternehmungen und wählte italienische, vor allem römische Künstler, um mittels Integration die angiovinische Herrschaft in Unteritalien zu stabilisieren. Diesen Kurs setzte Robert verstärkt fort, indem er vornehmlich Künstler aus der Toskana an den neapolitanischen Hof rief und mit der Ausgestaltung königlicher Projekte beauftragte: „Robert’s cultural patronage seems to have tied his kingdom more closely to Italy than that of his father and grandfather. He assimilated the local culture to make clear his hegemony over the region.“⁷⁴⁰ Da Robert in Santa Chiara mit dem Einsatz zweier gewundener Säulen möglicherweise die Absicht verfolgte, die Säulen um das Grab des Apostels Petrus, sprich die Peterskirche, das heißt den Sitz des kirchlichen Oberhauptes, explizit zu zitieren, sprach Pasquale auch hinsichtlich seiner baulichen Aktivitäten von Imitation.⁷⁴¹

Weitere Bilder dienten auf unterschiedliche Art der Konstituierung eines sakralen Königiums: Während das Mosaik in Santa Restituta (Abb. 95) die Verknüpfung der Identität des Herrscherhauses mit den lokalen Referenzen markiert, gelten die Tafeln mit dem heiligen Ludwig von Toulouse (Abb. 15 u. 47) als visuelle Umsetzung der Überzeugung der Anjous, eine heilige Dynastie zu sein. Ziel solcher Legitimationsbilder war es, den Anspruch

738 Fleck 2008, 474.

739 Siehe zur Baupolitik der ersten drei Anjou-Herrscher Bruzelius 2004 sowie Bruzelius 2011.

740 Fleck 2008, 475.

741 Pasquale 2015, 426.

auf den Königsthron in künstlerischer Form zu visualisieren sowie mittels Verknüpfung von Hofmitgliedern und Familienheiligen die Dynastie zu stärken. In diesem Sinne ist auch das Bild im Kapitelsaal von Santa Chiara konzipiert (Abb. 73), in dem die Sicherung der Thronnachfolge bildimmanent thematisiert ist. Gleiches gilt für gewisse Miniaturen in der Anjou-Bibel. Roberts Porträts, nicht nur jene in der Malerei, trugen zur Etablierung eines vielfältigen Bildes des Monarchen bei. Doch welche konkrete Aufgabe war den Objekten bei der Verwirklichung einer *Ecclesia Neapolitana* zugefallen?

Dass Bilder immer auch Formen und Träger von Kommunikation sind,⁷⁴² unterstützt die These, die von Robert gestifteten Darstellungen als religions-politische Stellungnahmen zu verstehen. Die Rezeption der vom Hof kommenden Apokalypsen- und Kreuzigungsbilder in Stadt und Königreich Neapel erlaubt aber gar die Annahme, dass eine gezielte Verbreitung königlicher Dogmen anvisiert wurde. Demnach könnten die Werke Prototypen gewesen sein, das heißt für die Aufgabe konzipiert, als Vorbilder einer systematischen Verbreitung von Überzeugungen zu dienen.⁷⁴³ Solches hätte die Etablierung des eigenen Bildes, das königliche Predigen sowie Intervenieren auf religions-politischer Ebene schlüssig ergänzt.

Die Anwendung des Begriffs *proto* lässt sich bis in die angiovinischen Register zurückverfolgen, wo für die Ausmalung zweier Kapellen in Castel Nuovo in einem Dokument vom 20. Mai 1331 die Bezahlung eines *prothomagisters* verzeichnet ist, bei dem es sich um keinen Geringeren als Giotto handelt.⁷⁴⁴ Im Zusammenhang mit dessen Tätigkeit für die Anjous taucht das Präfix *proto* sogar ein weiteres Mal in den Rechnungsbüchern auf, während kein anderer Künstler damit ausgezeichnet ist.⁷⁴⁵ In einer Anweisung vom 16. März 1332 zur Übergabe von Geld für Kleidung wird Giotto jedoch als *prothopictor* titulierte.⁷⁴⁶ Diese Veränderung in der Bezeichnung des Künstlers lässt aufhorchen, denn während der aus dem Byzantinisch-Griechischen stammende Begriff *prothomagister* für mittelalterliche Architekten und Bildhauer, die in einer *Opera* einer Schar meist weniger bekannter Meister vorstehen, bekannt ist,⁷⁴⁷ scheint die Bezeichnung *prothopictor* eine Neuschöpfung zu sein.⁷⁴⁸ Nach Wolfgang Kemp lässt die spezielle Benennung Assoziationen über das hierarchische Gefüge des Hofes zu, spreche für Giottos Stellung als Leiter einer Werkstatt und eine Art „Vormaler“.⁷⁴⁹ Kemp erinnerte an den allgemeinen Rang und das Ansehen des Florentiners, indem er Petrarcas Aufforderung zur Besichtigung der Bilder in

742 Vgl. Jaspert 2002.

743 In Kapitel I.4 wird eine zeitlich versetzte Entstehung und eine möglicherweise etwas später erfolgte Aufbesserungsmaßnahme der Pariser Kreuzigungstafel im Kontext der höfischen Buchmalereiwerkstätten in Erwägung gezogen. Ein unfertiges Bild hätte die Werkstatt sicher nicht verlassen, vor allem nicht, wenn es sich dabei um einen Prototypen handelte. Die Nachfolger-Kreuzigungen datieren aber auch bei einer zeitlich verzögerten Entstehung der Tafel zeitgleich oder später, so dass das Bild als Referenzwerk gedient haben könnte.

744 Leone de Castris 2006, 237.

745 Siehe zu den Titeln am Hof ebd., 41-63. Die Tatsache, dass die Bezeichnung in den Rechnungsbüchern auftauchte, könnte bedeuten, dass der Begriff bereits Usus war.

746 Ebd., 239.

747 Siehe dazu den Eintrag „Magistros“ im *Oxford dictionary of Byzantium* 1991, Bd. 2, 1267.

748 Der Dokumentenverlust macht es unmöglich, Schriftstücke aus verschiedenen Bereichen der Anjou-Verwaltung auf den Begriff *proto* zu untersuchen. Bekannt ist, dass die Anjous im Verwaltungswesen eine Vorreiterrolle innehatten; Jaspert 2002, 289.

749 *Der Erste seines Zeitalters. Giotto di Bondone öffnete der Malerei das Leben*; FAZ, 29.05.1999.

Castel Nuovo erwähnt, in welcher der Dichter den Maler den „Ersten unseres Zeitalters“ nannte. Die Berufung Giotto zum Florentiner Dom- und Stadtbaumeister explizit als *pittore* nahm die besondere Aufmerksamkeit für die Benennung des Künstlers auf,⁷⁵⁰ unterstich die Bedeutung der Malerei und führte zur Ablösung des Begriffs des Bildhauer-Architekten.

Vor dem Hintergrund der *Ecclesia Neapolitana*-These wird vermutet, dass in der Bezeichnung *prothopictor* die Absicht König Roberts zum Ausdruck kam, Giotto's Status am Hof zu definieren. Möglicherweise hatte der Angiovine mit dem Ruf des Malers nach Neapel mehr als die Ausmalung der königlichen Bauten bezweckt und mit dem Bemühen um den Erhalt der Institution Hof könnte das Bestreben nach einer lokalen Kunstproduktion sowie nach der Ausbildung jüngerer Maler einhergegangen sein. Das Fehlen einer Gilde und damit eines Regelwerkes zur Organisation künstlerischen Schaffens erlaubte es dem Königshaus über die Künstler und deren Status zu verfügen,⁷⁵¹ was sich auch bei Vasari widerspiegelt, der berichtete, Robert wolle Giotto zum ersten Mann im Königreich machen.⁷⁵²

Qualität, Material und Rezeption der Pariser Kreuzigungstafel sprechen dafür, dass es sich bei dem Bild um ein prominentes und geschätztes Werk am angiovinischen Hof gehandelt hat. Die Komplexität des Bildinhalts lässt annehmen, dass die Darstellung in einem semiprivaten Rahmen mit der Möglichkeit zu Andacht, Reflexion und Gespräch präsentiert worden ist. Die Miniaturhaftigkeit der einzelnen Elemente und die Relevanz bestimmter Details suggerieren einen nahen Betrachterstandpunkt. Darin, sowie in ihrer Kostbarkeit und künstlerischen Qualität, sind sich die Pariser Kreuzigung und die Stuttgarter Apokalypse verwandt.⁷⁵³

Gerhard Wolf diskutierte die Konversationskultur im Trecento interessant und erinnerte „an das noch weitgehend unerforschte Werkstattgespräch als kunsttheoretisch reichen Diskurs“ sowie an den Dialog „zwischen den Künstlern und Auftraggebern in den Palazzi und Sakristeien“.⁷⁵⁴ Ist ihm zufolge vorstellbar, wie ein Stifter einem Künstler seinen persönlichen Standpunkt in einer Streitfrage erklärte, welchen jener dann künstlerisch umsetzte, so scheint es ebenso plausibel, dass derselbe Auftraggeber seine zu Bild gebrachte Auffassung zu einem späteren Zeitpunkt auch einem ausgewählten Publikum erläuterte. Der ideale Standort für das Kunstwerk muss also in jedem Fall auch ein Ort der Kommunikation gewesen sein. Schließlich ist die Verbreitung spezifischer Motive nicht nur über die Weitergabe von Vorlagen oder konkreten Werkstattmaterialien möglich,⁷⁵⁵ sondern ebenso über die Möglichkeit eines Zugangs zum Bild. Doch welche Rückschlüsse lassen sich aus diesen Überlegungen konkret für die Pariser Kreuzigungstafel ziehen?

750 Schwarz/Theis 2004-2008, Bd. 1 (2004) 267.

751 Fleck 2010, 114.

752 Giuntina 1568, Vol. II, 120.

753 Die durch den ehemaligen Kurator August Rave realisierte Aufstellung letzterer in Form eines doppelseitigen Katheders erlaubt es den Museumsbesuchern die Bilder aus unmittelbarer Nähe und leicht schräg nach unten schauend zu studieren (vgl. die Grafik zur Präsentationsplanung im Anhang). Der Gedanke an eine Situation im *studiolo* und an das Bild eines Königs vor einer Truhe, an der die Tafeln eventuell als Pultdach angebracht waren, sind dem nicht fern; hier Bezug nehmend auf die These von Annette Hojer, bei den Tafeln könnte es sich um die Längsseiten einer Truhe gehandelt haben; vgl. Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018, 53-55.

754 Wolf 2013, 28f. Folgendes Zitat von ebd.

755 Marion Heisterberg diskutiert in ihrer Dissertationsschrift *Zwischen ‚exemplum‘ und ‚opus absolutum‘. Studien zur Praxis des Abzeichnens im Tre- und Quattrocento zwischen Mustertransfer und früher zeichnerischer Kopie*, die im November 2020 im Deutschen Kunstverlag erscheinen wird, die Existenz von präskriptiven Vorlagenzeichnungen, die zwischen den zeitgleich an einem Ort arbeitenden, großen Werkstätten, wie dies in der Unterkirche von Assisi der Fall war,

Ein Kreuzigungsbild zeigt den gekreuzigten Gottessohn, der während der Messfeier in Form der Hostie präsent ist und dem Gläubigen zur Speise dargereicht wird. Bei einer Aufstellung auf einem Altar bedeutet das eine doppelte Präsenz des Leib Christi in der Eucharistie. Da dem vordergründigen Bildthema eine weitaus komplexere Botschaft implizit ist, sollte aber nicht von einer singulären Funktion ausgegangen werden. Die eucharistische Frömmigkeit der königlichen Familie sowie die Tatsache, dass deren wichtigste kirchliche Stiftung zunächst der Verehrung des Corpus Domini gewidmet war,⁷⁵⁶ lassen zwar an eine Verortung der Kreuzigung in Santa Chiara denken, doch einer Anbringung auf dem Hauptaltar dieser großen Kirche widersprechen die detailreiche Komposition und miniaturhafte Malweise. Außerdem war Santa Chiara von Beginn an dafür geplant, königliche Akropolis und eine über das Königreich hinaus wirkende Institution zu werden.⁷⁵⁷ Zudem war sie die Kirche der Familienheiligen, wie die Ludwigskapelle rechts des Chors belegt. Für eine Verortung im Konvent finden sich keine Indizien.⁷⁵⁸

Castel Nuovo, zentraler Sitz der königlichen Regierung und Wohnhaus von Roberts Familie, bot mit seinen unterschiedlichen Räumen durchaus die Möglichkeit, eine Tafel wie die Kreuzigung zu zeigen.⁷⁵⁹ Mit Verweis auf Giotto's Tätigkeit dort hat auch Thiébaud diese These vertreten.⁷⁶⁰ Sie hat ausgeschlossen, die Kreuzigung mit der „cona“ aus den angiovinischen Registern zu identifizieren, da der Figurenmaßstab nicht mit der großen Palastkapelle, für welche die „cona“ eventuell bestimmt war, kompatibel sei, fügte aber hinzu, dass Giotto nicht nur für die Gestaltung dieser Kapelle zuständig gewesen sei, sondern ebenso für die *cappella segreta*.⁷⁶¹ Zudem habe es weitere Kapellen gegeben, in denen sich das Bild befunden haben könnte. Bekannt sind mindestens noch eine dem Heiligen Martin geweihte Kapelle, ein kleines Oratorium und eine Kapelle im Park. Abgesehen von den sakralen Räumlichkeiten, auf die sich Thiébaud ausschließlich konzentriert hat, verfügte Castel Nuovo aber auch über andere Raumtypen. Neben Räumen zum Empfang von Gästen gab es halböffentliche Räume wie Bibliothek oder *studiolo*, die im Sinne einer Mehrzwecknutzung die Aufstellung eines religiösen Kunstwerks sowie die Möglichkeit zu Rückzug und Diskussion boten.⁷⁶²

zirkulierten und von diesen kopiert wurden. Die Autorin stärkt dabei die diesbezüglichen Thesen Zanardis. Ein weiteres Beispiel für solch einen kopierenden Mustertransfer ist das ebenfalls von ihr behandelte Motiv des Tempelgangs Mariens der Baroncellikapelle und die zugehörige Zeichnung Taddeo Gaddis im Louvre. Ich danke Frau Heisterberg für das mir überlassene Manuskript ihrer Publikation.

756 Bruzelius 2004, 137: In älteren Texten werden die Namen *Corpus Domini*, *Sancti Corporis Christi* und *Hostiae Sacre* genannt. Wenige Jahrzehnte nach Gründung hießen Kirche und Konvent Santa Chiara.

757 Siehe dazu den Beitrag von Giuliana Vitale in Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014, 131-166.

758 Nach Thiébaud ist Santa Chiara dann ein vorstellbarer Ort für die Kreuzigung, wenn man von weniger illustren Auftraggebern als dem königlichen Paar ausgeht; Kat. Ausst. Paris 2013, 182.

759 Zu Struktur und Schicksal von Castel Nuovo in der angiovinischen Zeit siehe Filangieri 1964, 3-36. Wenn nicht anders angegeben, siehe für das Folgende dort.

760 Kat. Ausst. Paris 2013, 182. Dass Giotto in Castel Nuovo nicht nur Wandbilder malte, sondern die Räume auch mit Tafelmalerei ausstatten, belegt die Rechnungsaufzeichnung vom 20. Mai 1331.

761 Für sie wird, da sie sich in unmittelbarer Nähe zu den Privatgemächern des Königs befand, eine private Nutzung angenommen; Leone de Castris 2006, 198.

762 Die Polyfunktionalität eines Raumes ist sowohl für eine Zeit, in der Bildern eine multivalente Bedeutung zugesprochen wurde, als auch für das höfische Umfeld Roberts einleuchtend.

Die axiale Ausrichtung der Komposition mit dem freigestellten Kreuz, dessen erhöhte Position den Betrachter zwingt nach oben zu schauen, spricht für ein Aufstellung auf einem Altar. Die erzählerische Dichte und die kleinformatische Malweise lassen auf eine Betrachtung aus der Nähe schließen. Für die Nutzung des Gemäldes als Andachtsbild in privatem Rahmen bieten die Trauernden in der linken Bildseite und der gekreuzigte Gottessohn die Möglichkeit zu Identifikation und Kontemplation. Zugleich lenken die zahlreichen Blickrichtungen und Gesten das Augenmerk des Gläubigen zu den Stellen, die es intellektuell zu reflektieren gilt. Das heißt, der Betrachter kann sich im Gebet vor der Kreuzigung emotional einlassen oder sich in einem rationalen Prozess mit dem Dargestellten auseinandersetzen. Zwar sind die zwei Konzepte nicht in einem einzelnen Moment vereinbar, aber das Bild könnte zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedlich genutzt worden sein. Dank der Polyfunktionalität von Räumen und Kunstwerken muss es dafür nicht einmal zwingend verstellt worden sein. Plausibel ist daher die These von einer Aufstellung der Tafel in einem halböffentlichen Raum, in dem individuelle Andacht gewährleistet und die Möglichkeit zur gemeinsamen Bildbetrachtung geboten war. Roberts Anspruch, sich und den Hof als sakrale Autorität zu installieren, hätte das entsprochen.⁷⁶³

Unerlässlich für die Thesen zur Lokalisation ist die Frage nach der ursprünglichen Form des Werkes: Die Darstellung ist auf drei miteinander verbundene Pappelplatten gemalt, die mittlere 68, die beiden seitlichen 23,4 (links) beziehungsweise 23,8 (rechts) cm breit.⁷⁶⁴ Einst war die Tafel größer und 1,5 cm dicker.⁷⁶⁵ Laut Thiébaud könnte die Kreuzigung von einer Bilderleiste bekrönt gewesen sein, während der kleine Figurenmaßstab Seitenflügel mit vielfigurigen Szenen untersage, höchstens als gemalte Pilaster.⁷⁶⁶ In Anbetracht der Auslegung der Darstellung als Verwirklichung königlicher Ansichten zur Gottschau wäre anstelle einer Leiste mit Szenen aus dem Marienleben, wie Thiébaud spekuliert hat, eine Darstellung von Gottvater oder endzeitlicher Momente oberhalb der Kreuzigung adäquater. Allerdings ist ihrem Hinweis auf das kleinformatische Bildpersonal zuzustimmen, das nicht für kleinteilige Szenen neben dem Hauptbild spricht, weshalb flankierende Einzelfiguren denkbar sind. Der Blick des Zenturios aus dem Bild hinaus ließe sich durch einen Heiligen auf einem Seitenflügel erklären.⁷⁶⁷ Das entspräche der geistigen Nähe zur sienesischen Bildhauerkunst, wo Ganzkörperfiguren die Bildfelder auf den Kanzeln begrenzen. Doch könnte ebenso die französische Tradition skulpturaler Altäre, in die auch der Altar in der Benediktinerabtei Cava de' Tirreni einzureihen ist, aufschlussreich sein:

763 Es fehlt eine Dokumentation von Roberts „Königsliturgie“ und seinem Bildgebrauch. Nutzte er die Inszenierung mit Bild, um dessen Inhalt zu demonstrieren? Einen Ansatz bietet Hojers These der Tafeln als Seiten einer Truhe mit Apokalypse darin, was „die zugleich sequentielle und simultane Schau der apokalyptischen Ereignisse“ ermöglicht hätte; Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018, 54f.

764 Für diese Angaben Bezug nehmend auf den unveröffentlichten Restaurierungsbericht zum Holzträger aus dem *Centre de recherche et de restauration des musées de France* (Restaurator: Patrick Mandron) vom 27. November 2000 sowie auf Kat. Ausst. Paris 2013, 176.

765 Die durch den Verlust sichtbaren Stifflöcher lassen vermuten, dass sie am unteren Rand um circa 8 cm abgeschnitten wurde. An der linken Seite wurden 3, an der rechten 1,5 cm abgeschnitten.

766 Kat. Ausst. Paris 2013, 182.

767 Eine Tafel Maso di Bancos mit Heiligem Dominikus, die wohl dem selben künstlerischen Kontext wie unser Bild entspringt, gilt als frühes Beispiel einer Ganzkörperfigur als seitliche Strebe. Laut De Marchi hat sie sich an der Seite von Giotto's *cona* in der Palastkapelle befunden; De Marchi 2013, 46.

Nach Francesco Aceto soll die Vorderseite von Tinos Altar eine vielfigurige Kreuzigung und die Rückseite eine thronende Madonna gezeigt haben, flankiert sowie bekrönt von Figuren im Ganz- beziehungsweise Halbkörperformat und versehen mit einer Predella mit Szenen aus der Passion.⁷⁶⁸ Da der Altar möglicherweise die von der Malerei Giotto geprägte Kunst in Neapel inspirierte, ist denkbar, dass unser Kreuzigungsbild neben flankierenden Ganzkörperfiguren und einer Rückseite mit marianischem Bildprogramm einen bekrönenden Aufsatz hatte, der entweder in inhaltlichem Bezug zum Tod des Gottessohnes stand oder, auf das implizit verhandelte Thema der *visio beatifica Dei* referierend, endzeitliche Motive zeigte. Im Sinne eines multivalenten Bildgebrauchs hätte die Pariser Tafel in dieser Form dann einerseits der individuellen Andacht und andererseits der intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten gedient.

768 Aceto 2001.