



Katharina Weiger

Studien zu einer Kreuzigung im Louvre

Malerei nach Giotto in Unteritalien und Kunst am Anjou-Hof

Studien zu einer Kreuzigung im Louvre

Katharina Weiger

Studien zu einer Kreuzigung im Louvre

Malerei nach Giotto in Unteritalien
und Kunst am Anjou-Hof

ÜBER DIE AUTORIN

Katharina Weiger studierte Kunstgeschichte, Romanische Philologie (Italienisch) und Neuere deutsche Literatur in Freiburg i. Br., Rom und Berlin. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Kunst der Frühen Neuzeit in Italien, der Divisionismo und deutsch-italienische Beziehungen in den bildenden Künsten und Wissenschaften.

Die vorliegende Arbeit wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vom Fachbereich für Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen und am 10. Dezember 2018 verteidigt.

Erstgutachter war Prof. Wolf-Dietrich Löhr, Zweitgutachter Prof. Dr. Eberhard König.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-754-3

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.754>

Text © 2021, Katharina Weiger

Umschlagillustration: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R.F. 1999-1, Detail

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski

ISBN 978-3-948466-71-8 (Softcover)

ISBN 978-3-948466-70-1 (PDF)

Meiner Mutter und dem Andenken meines Vaters

INHALT

Dank	9
Einleitung	11
a) Ein bisher weithin unbekanntes Tafelbild	11
b) Giottesk, oder die Schwierigkeit zur Kunst nach Giotto zu forschen	15
c) Eine Kunstgeschichte zu Stadt und Königreich Neapel	16
d) Konzept der Arbeit	21
I Die ideellen und stilistischen Bezüge der Kreuzigung sowie ihr frühes Schicksal	23
1 Giotto. Eine <i>moyenne durée</i>	23
1.1 Woher kommt der volkreiche Kalvarienberg? Bezüge zur Kunst der Pisanos und Sienas	25
1.2 Wie viel Prozent Giotto stecken in der Pariser Tafel? Ein Vergleich ..	31
1.3 Rock und Rüstung: zur Herkunftsbestimmung der Kleidung	37
1.4 Zur Kunst Neapels zur Zeit Giottos und danach	44
2 Goldgrund vs. Topographie	53
2.1 Der Eingriff am Bild	53
2.2 Die Goldgrundabnahme als eine Position im Diskurs um Oberfläche und Raum in Bildern	57
2.3 Das veränderte Rezeptionserlebnis	65
II Die Zuordnung der Kreuzigung zum Königshof der Anjous oder die Mehrfachcodierung eines Bildes	71
3 Blutrörmigkeit und Mutterschmerz als Aspekte religiöser Praxis am angiovinischen Hof	72
3.1 Königin Sancia von Mallorca und ihr Bild in der Forschung	74
3.2 Der Mailänder Leinwandzyklus	78
3.3 Das London-New York-Diptychon	89
3.4 Multivalenzen der Mutterschaft im Mittelalter	95
4 <i>visio beatifica Dei</i>: die Position Roberts von Anjou in Text und Bild	101
4.1 König Roberts schriftliche Einmischung in die Kontroverse um die <i>visio beatifica Dei</i>	102
4.2 ‚Facies ad faciem‘ auf der ersten Stuttgarter Apokalypsetafel	108
4.3 Gotteserkenntnis im Bildprogramm der Pariser Kreuzigung	114

III Italien und darüber hinaus: die Rezeption der Kreuzigung und die kunst-politische Relevanz der Tafel	127
5 Kreuzigungsdarstellungen in Stadt und Königreich Neapel sowie die Verbreitung giottesker Motive in Unteritalien	127
5.1 Städtische Tafel- und Buchmalerei: zeitgleiche Entstehung und frühe Nachfolge	128
5.2 Spätere Rezeption im Königreich Neapel	135
5.3 Die süditalienische Darstellungstradition der Apokalypse	143
5.4 Kunst aus Neapel-Stadt als Referenz	148
6 <i>Ecclesia Neapolitana</i>	153
6.1 Vom Papsthof in Avignon zur <i>Ecclesia Neapolitana</i> : das Prinzip der Imitation	158
6.2 Robert von Anjou und die Etablierung seines Bildes	164
6.3 Predigen und Stellung beziehen an Roberts Hof	171
6.4 Überlegungen zur Kunst- und Bildpolitik König Roberts sowie zur Funktion der Pariser Tafel	176
Schlussbetrachtung	183
Anhang	187
Stammbaum der Anjous	187
Territorien der neapolitanischen Anjous	188
Landkarte Königreich Neapel	189
Grafik Punze/Grafik Präsentationsplanung	190
Abkürzungsverzeichnis	191
Literaturverzeichnis	192
Textausgaben	192
Sekundärliteratur	195
Abbildungsnachweis	223

DANK

Die vorliegende Arbeit ist die für den Druck überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2018 vom Fachbereich für Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen wurde. Mein herzlicher Dank geht an meinen Doktorvater Wolf-Dietrich Löhr. Er hat meine Forschung mit großem Interesse und stets konstruktiver Kritik begleitet. Für den Gegenstand dieser Studie und die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Eberhard König.

Der Großteil der Doktorarbeit entstand während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Doktorandin am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Für diese prägende und wertvolle Zeit bin ich Alessandro Nova zu tiefstem Dank verpflichtet. Es hätte keine besseren Bedingungen für die Erarbeitung und Fertigstellung dieser Schrift als jene in der Via Giuseppe Giusti, 44 geben können. Den Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen, allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Instituts danke ich für inspirierenden und bereichernden Austausch sowie Hilfe in verschiedenen Belangen.

Sara Proserpio danke ich für das Layout des vorliegenden Buches, Maria Effinger, Frank Krabbes und Bettina Müller von Arthistoricum für ihre Beratung auf dem Weg zur Veröffentlichung. Stefanie Fink gilt mein Dank für die im Louvre gemachten Fotos.

Von unschätzbbarer Bedeutung war die Begleitung meiner Freundinnen und Freunde in all diesen Jahren. Sie haben auf unterschiedliche, ihre jeweils eigene Weise zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen – ihr wisst, wer ihr seid!

Ohne meine Mutter, Maria Elisabeth Weiger, hätte ich diese Arbeit nicht schreiben können. Ihr Zuspruch und ihre Unterstützung in jeglicher Form waren und sind unersetzlich; ihr und dem Andenken meines Vaters ist die Schrift gewidmet. Meinen Brüdern, Fabian und Maximilian, danke ich für das wohlwollende Interesse an allem, was ich tue.

Ada e Davide, sono mancata spesso a causa di questo lavoro, ma «ce l'abbiamo sempre fatta.» Grazie di cuore per la vostra pazienza e il vostro sostegno.

*Florenz, im Oktober 2020
Katharina Weiger*



Abb. 1

EINLEITUNG

a) Ein bisher weithin unbekanntes Tafelbild

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

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



Abb. 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Skaug 2013. Zitat ebd., 61.

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

8 Strehlke 2013.

9 Tartuferi 2011 u. Tartuferi 2013 (2014).

10 Monciatti 2014. Zitat ebd., 641.

11 Weiger 2015.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c) Eine Kunstgeschichte zu Stadt und Königreich Neapel

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

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

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

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

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

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

20 Bologna 1969.

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

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

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

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

22 Leone de Castris 1986.

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

24 Gaglione 2012.

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

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

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

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

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

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

27 Pace 2001.

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

29 Perriccioli Saggese 1979.

30 Degenhart/Schmitt 1973 sowie Degenhart/Schmitt 1977.

31 Schmitt 1970.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Vgl. Enderlein 2001, 61.

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

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

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

d) Konzept der Arbeit

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

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

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

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

TEIL I

Die ideellen und stilistischen Bezüge der Kreuzigung sowie ihr frühes Schicksal

Die Untersuchung der Louvre-Tafel beginnt mit der Analyse ihrer Erscheinung. Das heißt, das erste Kapitel der Dissertation widmet sich der Kreuzigung (Abb. 1) in ihren stilistischen und ideellen Bezügen. Dazu bedarf es, abgesehen vom Blick auf die künstlerischen Entwicklungen am Hof beziehungsweise auf jene in Stadt und Königreich, einer Gegenüberstellung unseres Bildes sowohl mit der Kunst aus dem Kirchenstaat als auch aus den Republiken Florenz und Siena. Die Fragen, die zu stellen sind, betreffen Herkunft und Entwicklung des Motivs volkreicher Kalvarienberg ebenso wie mögliche stilistische Referenzwerke. Im Einzelfall kann deshalb auch die Frage nach dem Künftlerausaustausch von Bedeutung sein, also ob Ideen und Stilmerkmale über Gespräche oder die Weitergabe von Vorlagen transportiert oder Elemente schlicht, zuweilen vielleicht sogar ohne Verständnis von deren impliziter Aussage, kopiert wurden.

Im darauffolgenden Kapitel liegt der Fokus ebenfalls auf der Erscheinung der Kreuzigungstafel, die im frühen 15. Jahrhundert eine tiefgreifende Modifikation erfahren hat. Die möglichen Gründe für die Veränderung der Darstellung sowie die daraus resultierenden Auswirkungen auf das Rezeptionserlebnis stehen im Zentrum der Fragestellung. Zusammen bilden die beiden Kapitel die Grundlage für die weitere, auch interpretatorische, Auseinandersetzung mit dem Bild.

1 Giotto. Eine *moyenne durée*

In ihrem Beitrag zur Konferenz *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century* hat Francesca Manzari das Phänomen des kulturellen Austauschs und dessen Einfluss auf das künstlerische Schaffen am Beispiel der avignonesischen Buchmalerei untersucht.⁴¹ Ausgangspunkte ihrer Analyse waren die Verlagerung der Kurie nach Avignon und daraus resultierend die durch eine schnell anwachsende Handschriftenproduktion provozierten Eigenheiten eines künstlerisch bis dato traditionslosen Ortes. Um den Bedürfnissen der im Zuge der Ansiedelung des Papstes hinzukommenden Einwohner auf dem Gebiet der Kunst gerecht zu werden, hatten sich viele nationale sowie internationale Künstler nach Avignon begeben und damit die südfranzösische Stadt zu einem multikulturellen Zentrum gemacht. Obwohl, so Manzari, auch beispielsweise für Neapel ein Austausch zwischen verschiedenen Kulturen festzustellen sei, welcher auf die dortige

Kunst gewirkt habe, steche die avignonesische Buchmalerei aufgrund ihres Ausmaßes und der Systematik kultureller Austauschprozesse, die in der Gestaltung der kostbaren Bücher zum Ausdruck kommen, heraus.

Manzaris Feststellung mag in Anbetracht der Tatsache, dass am neu installierten Sitz des kirchlichen Oberhauptes eine Auftraggeberschaft aus Klerikalen unterschiedlichen Rangs, deren Angehörigen sowie Intellektuellen aus verschiedenen Ländern den Kunstmarkt vorantrieb und dominierte, stimmen, doch sollte das Neapel der Anjous dem gegenüber nicht als nachstehend eingeschätzt werden. Immerhin kamen mit den Stiftungen Karls I. von Anjou Handwerker aus dessen Heimat zum Einsatz, die den französischen Hofstil in Süditalien verbreiteten und so die Kunst der Hohenstaufen zu verdrängen suchten.⁴² In der folgenden Zeit wurden unter der Herrschaft von Karl II. von Anjou bevorzugt italienische, und im Speziellen römische Künstler beschäftigt.⁴³ Das heißt, bereits innerhalb der ersten beiden angiovinischen Regierungsgenerationen kam es zur Überlagerung unterschiedlicher Stile und zu künstlerischen Ergebnissen, die im Spannungsfeld zwischen den Abgrenzungs- und Assimilationsversuchen zweier Könige anzusiedeln sind. Neben der Sakralarchitektur und der aus Rom kommenden Wandmalerei interessierte sich Karl II. aber ebenso für die Buchmalerei, um deren Etablierung in Neapel er sich verdient machte. Sein Sohn Robert von Anjou setzte diesen Kurs fort,⁴⁴ positionierte sich hinsichtlich der Wahl seiner Künstler allerdings anders. Er rief vornehmlich Künstler aus Mittelitalien, aus den Republiken Siena und Florenz, an den neapolitanischen Hof, die ihrerseits wiederum Schüler und Mitarbeiter aus anderen mittelitalienischen Gebieten mitbrachten.⁴⁵

In den folgenden Unterkapiteln wird die Pariser Kreuzigungstafel, deren Entstehung in die frühen 1330er Jahre und damit in ein Neapel verschiedener künstlerischer Einflüsse zu datieren ist, nach ihren ideellen und stilistischen Bezügen untersucht. Die Darstellung speziell dieser Kreuzigung soll nachvollzogen werden, indem auf mögliche Vor- und Referenzbilder rekurriert wird. Zunächst gilt es aufzuzeigen, dass sich einzelne Momente aus bestimmten italienischen Bildtraditionen herleiten lassen, um darauf aufbauend zu demonstrieren, dass die besondere Gestaltung des Bildes letztlich jedoch nur nach Neapel verortet werden kann. Es ist weniger dringlich eine spezifische Künstlerpersönlichkeit als Autor der Tafel auszumachen, als vielmehr die hohe Qualität der Darstellung zu unterstreichen und deren Relevanz in der süditalienischen Kunstgeschichte des Trecento endgültig zu etablieren. Der oder die Urheber der Kreuzigung zeichnen sich durch innovative Leistung, handwerkliches Können sowie profunde Kenntnis christlicher Themen aus und werden auch im Kontext

41 *Le opportunità offerte dall'esilio. Componenti multiculturali e libertà di innovazione nella miniatura avignonese del Trecento:* Manzari 2015.

42 Karl I. wandte sich in den ersten Jahrzehnten seiner Regierung (1266-1285) zunächst den östlichen Gebieten des süditalienischen Festlands, den Regionen Terra di Bari sowie Terra d'Otranto und der Region Basilikata zu. Auf Neapel-Stadt richtete er seine Aufmerksamkeit erst ab den späten 1270er Jahren, als er begann durch architektonische Projekte das Stadtbild zu verändern. Zu seiner Person und seiner Rolle als Staatsgründer siehe Dunbabin 1998, zu seiner städtebaulichen Tätigkeit, die von der Forschung als weniger stark beurteilt wurde, siehe Bruzelius 2004, 11-45.

43 Im Gegensatz zu seinem Vater gilt Karl II. als aktiver Stifter von Kirchenarchitektur im Mittelalter, der weniger auf französische Handwerker und Stilformen setzte, sondern mit gezielter Bautätigkeit eine Integration seiner Herrschaft anstrebte; ebenda, S. 78-99. Grundlegend zu den Anfängen der Regierungszeit Karls II.: Kiesewetter 1999, 399-404.

44 Bock 2008, 577.

45 Die Literatur zu Roberts Regierung uferf aus. Grundlegend für diese Arbeit: Kelly 2003.

der neapolitanischen Miniaturkunst zu suchen sein. Damit schließt sich der Bogen zu Manzaris Forschung vor dem Hintergrund des Kulturtransfers in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Dessen Auswirkungen sind, wie in der avigonesischen Buchmalerei, auch in der Louvre-Tafel zu erkennen, die hier für das Phänomen exemplarisch zur Untersuchung steht.

1.1 Woher kommt der volkreiche Kalvarienberg? Bezüge zur Kunst der Pisanos und Sienas

Die frühesten erhaltenen Darstellungen von Christi Opfertod gehören der Kleinkunst an und datieren in das 5. und 6. Jahrhundert.⁴⁶ Durch die Hinzufügung einzelner Motive erweiterten sich diese zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert, wobei die Entwicklung des mehrfigurigen und szenischen Kreuzigungsbildes des späten Mittelalters erst im 13. Jahrhundert, mit der Aufhebung der paarweisen Figurenanordnung seitlich des Kreuzes, anzusetzen ist. Mehrere Beispiele aus der Bildhauerei und der Malerei sprechen dafür, dass die Vorstellung von der Kreuzigung Jesu als volkreichem Kalvarienberg zunächst in der italienischen Kunst aufkam.⁴⁷ Die Kanzelreliefs von Nicola Pisano und seinem Sohn Giovanni sowie die *Maestà* von Duccio zeigen die ersten Umsetzungen dieser neuen Art der Schilderung der Ereignisse auf Golgatha in der zweiten Hälfte des 13. beziehungsweise in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Sie verorten die Anfänge der Kalvarienbergstradition, wie sie auf der Apenninen-Halbinsel mindestens für das Trecento bindend blieb, in den mittelitalienischen Raum, in die Städte Pisa und Pistoia (Republik Florenz) sowie in die Republik Siena.⁴⁸ Das wachsende Interesse an einer ausführlichen Erzählung der Vorgänge rund um den Opfertod des Gottessohnes drückte sich in der Erhöhung der Personenzahl aus – biblische Figuren, namenloses Publikum, Soldaten –, in der Hinzufügung von Pferden, Engeln und Landschaft sowie in Motiven wie der Ohnmacht Marias, dem Würfelspiel um Jesu Gewand und den beiden mit dem Gottessohn gekreuzigten Verbrechern. Die Gründe für den Wandel des Kreuzigungsbildes sind einerseits mit den Kreuzzügen, die ein Interesse an den historischen Begebenheiten hervorgerufen hatten und andererseits mit einer veränderten Frömmigkeit zu erklären. Das Bedürfnis, die Leiden Christi so unmittelbar wie möglich nachzuerleben und die Passion durch Anteilnahme bezeugen zu können, führten zu einer gesteigerten Wirklichkeitsnähe und Emotionalisierung der Darstellungen.

46 Nach wie vor autoritativ für jede Geschichte des Kreuzigungsbildes: Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 98-176. Zitate ebd., 164-171.

47 Nördlich der Alpen zeigte sich eine Belebung bereits in Darstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts, doch erst ab den 1330er Jahren kam es zu einer Aufhebung der in Reihen angeordneten Figuren. Noch selten war zu dieser Zeit allerdings eine erhöhte Personenzahl, so dass vom eigentlichen Kalvarienberg erst ab um 1400 gesprochen werden kann. Auch die französische Buchmalerei bedurfte der Entwicklungen aus Italien, um zu volkreichen Kreuzigungsbildern zu finden.

48 Die Figuren in den Darstellungen mussten im Verlauf des 14. Jahrhunderts nicht zwangsläufig auf den Tod des Gottessohnes ausgerichtet sein, wie das in den frühen Werken der Fall war, sondern konnten unterschiedlich angeordnet sein. Schlichter und ruhiger wurde das italienische Kreuzigungsbild erst wieder im 15. Jahrhundert.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Wie Schiller richtig festgestellt hat, war es Nicola Pisano, der in seinen Kanzeln im Pisaner Baptisterium (Abb. 3)⁴⁹ und im Sieneser Dom (Abb. 4)⁵⁰ erstmals „Einzel motive einer einheitlichen Bildkomposition einfügt[e]“ und so zu vielfigurigen, spannungsreichen und gefühlvollen Umsetzungen des Kreuzigungs-Themas fand.⁵¹ Sowohl in Pisa als auch in Siena begegnet dem Betrachter eine dramatisch in Ohnmacht gesunkene Maria, die von zwei respektive einer mit ihr leidenden Frau gestützt wird, während Johannes in seine eigene Trauer versunken ist. Der in den Figuren ausgedrückte Schmerz muss auf den zeitgenössischen Gläubigen tiefen Eindruck gemacht haben, zumal die Position unter der Kanzel einen steilen Blick nach oben fordert, der die Darstellung noch dramatischer macht – die Entwicklung bis zur Gruppe der Trauernden in der Pariser Kreuzigung ist leicht nachzuvollziehen.

Nicola stellte seinen Trauernden zur Rechten von Jesu Kreuz die Gruppe der in Angst versetzten Pharisäer gegenüber, was so nicht im Louvre-Bild umgesetzt wurde. In allen drei Arbeiten begegnet uns allerdings der auf den Gottessohn weisende gute Hauptmann sowie Stephanos mit dem Essigschwamm. Durch die dicht gedrängte Darstellung der zahlreichen Figuren auf wenig Bildraum erzielte Nicola eine emotionsgeladene Atmosphäre, die in der Tafelkreuzigung, auf der sich die Personen über die Bildbreite sowie stärker in die Tiefe verteilen, weniger vordringlich ist.

Giovanni Pisano übernahm in den von ihm geschaffenen Reliefs mit Kreuzigungsthema in Sant'Andrea in Pistoia (Abb. 5)⁵² und im Dom zu Pisa (Abb. 6)⁵³ nicht nur den von seinem Vater eingeführten Dreinageltypus, sondern blieb, zumindest in Pistoia, auch der Vorstellung einer Kreuzigung Jesu am Astkreuz treu.⁵⁴

49 Pisa, Baptisterium, Marmor, um 1260; Moskowitz 2005, 35-59, Taf. 1-43.

50 Siena, Santa Maria Assunta, Marmor, 1266-1268; ebd., 61-73, Taf. 44-91.

51 Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 165. In Süditalien hatte Nicola Kenntnis von der antiken Kunst und in Pisa von der französischen Gotik erlangt. Zu den Kanzeln der Pisanos siehe auch Moskowitz 2005. Sie hat in ihrem Buch jeder Kanzel ein eigenes Kapitel gewidmet, diese sowohl in Bezug zueinander als auch in den größeren Kontext der Kanzel-Tradition und des Predigens gestellt. Bezüglich der Kreuzigungsreliefs ging es ihr um eine rein ikonographische Analyse. Für den Vergleich mit dem Pisaner Werk siehe Moskowitz 2005, 54-56, für jenen mit der Sieneser Kanzel Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 165f u. Moskowitz 2005, 69f.

52 Pistoia, Sant'Andrea, Marmor, 1301; Moskowitz 2005, 73-91, Taf. 92-133.

53 Pisa, Santa Maria Assunta, Marmor, 1301-1310; ebd., 93-114, Taf. 134-177.

54 Zu Giovanni's Kreuzigungsreliefs siehe ebd., 85-89 (Pistoia) u. 109f (Pisa).

Erst in seinen Darstellungen tauchten die zwei, links und rechts von Jesus gekreuzigten Schächer auf, deren Beine dort ebenfalls an die Kreuze gebunden sind und die von den Figuren Ekklesia und Synagoge, welche auch Nicola schon dargestellt hatte, umgeben werden. Neu waren in Sant'Andrea und im Pisaner Dom außerdem die Figur des Johannes, welcher der ohnmächtigen Maria helfend zur Seite steht, sowie, wieder nur in Pistoia, eine Hervorhebung der Magdalena durch ihr unbedecktes Haupt und den aus Verzweiflung in die Höhe gestreckten Armen; Motive, die im Pariser Bild ebenso auftauchen.

In Pisa setzte Giovanni einige Personen auf Pferde, auch Longinus, und fand in der rechten Bildecke sogar zur Darstellung einer Rückenfigur zu Pferd. Darüber hinaus sind die weit ausholenden Schergen, die den mit Jesus gekreuzigten Verbrechern die Beine zerschlagen, neu. Aber nicht nur ikonographisch hebt sich das Pisaner Relief von den anderen drei skulpturalen Werken ab, bei welchen das zentrale Kreuz eine Trennung der zu den Seiten hinstrebenden Personengruppen markiert: In der Domkanzel löste Giovanni die klare Einordnung nach den Bildfeldern zwischen den Kreuzen auf und verstellte sie im Bildvordergrund mit Figuren. Er verzichtete darauf, den oberen Bildbereich vollständig mit Personen zu füllen, so dass der Bereich um das Kreuz des Gottessohnes freier erscheint.

Neben den schmalen, rechteckigen Reliefs, die in ihrer Gedrängtheit nahezu „vollgestopft“ wirken, entstanden in der sienesischen Tafelmalerei aber auch volkreiche Kalvarienberge, die dem Louvre-Bild hinsichtlich Größe, Format und Komposition näherstehen. Die die volle Breite der Bildtafel von 1,180 Meter ausnutzende Komposition der Pariser Kreuzigung ist nämlich ebenso den früheren, volkreichen Kalvarienbergen der Wandmalerei in Assisi (Kirchenstaat) und Padua (Republik von Venedig) verwandt.⁵⁵ Von diesen Beispielen, deren innerbildliche Zuschauer wiederum auf die Reliefs der Pisanos zurückzuführen sind, setzt sich unsere Darstellung aufgrund der in den Wandbildern fehlenden Schächer ab.

In der Unterkirche von San Francesco (Abb. 8)⁵⁶ sowie in der Arenakapelle (Abb. 9)⁵⁷ legten Giottos Nachfolger und er selbst weniger Wert auf eine erhöhte Personenzahl, sondern konzentrierten sich darauf, einzelne Figuren oder Figurengruppen hervorzuheben. Zudem unterscheiden sich die Bilder bei der Figurenauffassung. Die aufgeschossenen, schmalen Figuren mit kleinen Köpfen der neapolitanischen



Abb. 8



Abb. 9

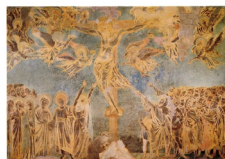


Abb. 7

- 55 Hier beispielsweise Cimabue im Querschiff der Oberkirche von San Francesco (Abb. 7). Zu diesen Bildern innerhalb der Geschichte des Kreuzigungsbildes: Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 166f.
- 56 Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Querschiff, Wandmalerei, um 1315-1320, Giotto-Nachfolger; Poeschke 2003, 108f.
- 57 Padua, Cappella degli Scrovegni, Wandmalerei, 1303-1305, Giotto; Romano 2008, 155-249.



Abb. 10



Abb. 11

Kreuzigung sind anders als die massigen, schweren Personen, die Giotto in Padua auf die Wand brachte. Stilistisch stehen sie eher den Dargestellten im Wandbild der Giotto-Werkstatt in Assisi nahe, wobei die Figuren auf der Louvre-Tafel, wenn auch steif in ihren Bewegungen, höfisch-elegant sind.⁵⁸ Die Wandmalereien vermitteln einen stärker additiven Charakter, da einzelne Bildmomente eigenständiger funktionieren; dies ist vor allem in Padua der Fall.

In der Republik Siena gilt unsere Aufmerksamkeit dem Hochaltar des Sieneser Doms, der *Maestà* von Duccio aus den Jahren zwischen 1308-1311 (Abb. 10).⁵⁹ Auf der Rückseite des großen Retabels ist in der Mitte der oberen Bildfelder die Kreuzigung von Jesus dargestellt. Diese Darstellung zeichnet sich zum einen durch die Schächer und zum anderen durch die Entscheidung Duccios, die Komposition mit bemerkenswert hohen Kreuzen zu gliedern, aus. Letzteres führte, was vor allem im Vergleich mit den bisher besprochenen Beispielen deutlich ist, zu einem großen Abstand zwischen den Gekreuzigten und den dem Geschehen beiwohnenden Figuren, wie es auch im Pariser Bild der Fall ist. Die in Terrassen ansteigende Landschaft, die den Hügel mit Adamsschädel früherer Kalvarienberge ersetzt, scheint ebenfalls von Siena nach Süditalien vermittelt worden zu sein. Anders allerdings als bei der neapolitanischen Tafel, wo die Figuren vor und hinter den Kreuzen ihren Platz eingenommen haben und so die gesamte Bildbreite ausfüllen, hat sich Duccio für zwei klar getrennte sowie dichtgedrängte Gruppen in den Bildecken entschieden. Die Rückenfiguren, der an Jesu Kreuz bis zum Boden hinablaufende Blutstrahl und die Gruppe der trauernden Heiligen der *Maestà* könnten dem Louvre-Bild als Vorbild gedient haben. Vor allem das Motiv der nach hinten, in die Arme einer der Marien sinkenden Gottesmutter, die ihre Arme wiederum nach vorne ausgestreckt hat und von der anderen Seite vom Lieblingsjünger Johannes gehalten wird, spricht für eine Kenntnis des Hochaltars durch den Entwerfer der neapolitanischen Tafel. Außerdem ähneln sich die Figuren stilistisch mit ihren schmalen, langgliedrigen Körpern, die in schwere, faltenreiche Gewänder und Tuniken gehüllt sind, während die Gekreuzigten deutlich knochiger sind. Beide Kompositionen zeichnen sich durch die vielen verweisenden oder anders aktiven Hände aus, an denen die langgliedrige Schmalheit der Figurenauffassung ein weiteres Mal deutlich zu Tage tritt.

Wie prägend die *Maestà* bereits bald nach ihrer Entstehung für den sienesischen Kulturraum war, zeigt sich am Beispiel der doppelseitigen Hochaltartafel in Massa Marittima (Abb. 11).⁶⁰ Die Siena im 14. Jahrhundert angegliederte Kommune erhielt für

59 Siena, Museo dell'Opera Metropolitana, Tafel, 370x450 cm; Kat. Ausst. Siena 2003, 208-231. Für die ikonographische Analyse vgl. Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 167f.

60 Massa Marittima, San Cerbone, Tafel, 161,5x101,5 cm, 1316, Duccio di Buoninsegna und Werkstatt; Kat. Ausst. Siena 2017, 98-107. Hier Bezug nehmend auf Campbell und Milner in ihrer Einführung zum Sammelband *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*: Campbell/Milner 2004.

ihren Dom San Cerbone besagtes Bild, welches in Form, Komposition und Stil deutlich auf Duccios *Maestà* im Sieneser Dom referiert. Damit sollte symbolisch an die göttlich bestimmte Autorität der sienesischen Republik erinnert werden. Neben ihrer ikonographischen Treue zeichnet sich die Darstellung durch das Motiv der um Jesu Gewand wüffelnden Soldaten aus, das ebenfalls seinen Weg ins Bild in Massa Marittima fand.

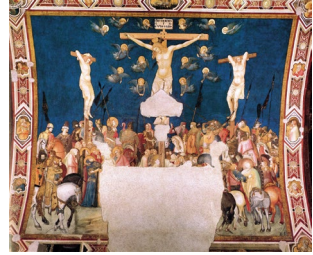


Abb. 12

Einen weiteren Kalvarienberg realisierte der Sieneser Pietro Lorenzetti um 1325 im südlichen Querschiff der Unterkirche in der Franziskanerkirche in Assisi (Abb. 12).⁶¹ Hier könnte der Maler der Pariser Kreuzigungstafel die versetzte Position der Kreuze studiert haben. Die deutlich mehr Figuren der Wandmalerei sind in kleinen Gruppen angeordnet, überschneiden sich und werden von den Kreuzen überschritten, füllen, soweit das die Fehlstelle zulässt zu behaupten, den ganzen unteren und vorderen Bildbereich aus. Mit diesem Beispiel soll auch daran erinnert werden, wie entscheidend die Sieneser Kunst, die ihrerseits wiederum von der Kunst der Pisanos abhing, andere wichtige Kunstzentren beeinflusst hat.

Die Möglichkeit, vor Ort in Unteritalien mit dem sienesischen Kunst- und Kulturraum in Kontakt zu kommen, bot sich den neapolitanischen Künstlern durch die Werke von Tino di Camaino. Der Sieneser war in den frühen Monaten des Jahres 1324 auf Initiative von Roberts Sohn Karl, Herzog von Kalabrien, von Florenz nach Neapel übersiedelt, wo er, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angekommen, vornehmlich Aufträge für die königliche Familie ausführte.⁶² König Robert selbst weilte seit 1319 in Frankreich und wird erst in Dokumenten aus dem März 1329 im Zusammenhang mit Tino da Camaino genannt, als er diesen, gemeinsam mit Francesco de Vito, zum Werkstattleiter im Castello di Belforte, später Sant'Elmo, ernannte. Den großen, zweiseitigen Altar für die Benediktinerabtei in



Abb. 13, a u. b

61 Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella di San Giovanni Battista, Wandmalerei; König 2007, 194-197.

62 Dort verstarb er im Juli 1336. Zu Tinos neapolitanischer Schaffensperiode siehe Aceto 2011. Wenn nicht anders angegeben, wird in diesem Abschnitt darauf Bezug genommen.

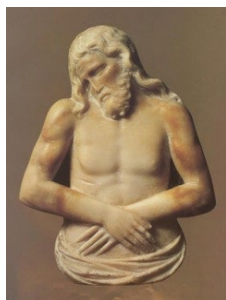


Abb. 14

Cava de' Tirreni, der auch eine volkreiche Kreuzigung beinhaltete, von welcher heutzutage allerdings nur noch Fragmente erhalten sind, schuf er auf Geheiß des Abts Filippo de Haya in den Jahren zwischen 1329 und 1331 (Abb. 13).⁶³

In die Zeit von Tinos süditalienischem Aufenthalt fällt die Tätigkeit Giottos für den angiovinischen Hof.⁶⁴ Das heißt, nachdem der sienesisische Skulpteur bereits in Florenz auf den Maler gestoßen war, trafen die beiden Meister fern der Heimat erneut aufeinander. Giottos Wirken in Neapel muss bei dem Bildhauer das Interesse verstärkt und ihm zugleich das Material dafür geliefert haben, sich kompetitiv mit der Gattung Malerei auseinanderzusetzen.⁶⁵ So schuf er neben mehreren Grabmälern zahlreiche skulpturale Altäre im Königreich Neapel, in denen einzelne Motive und die Oberflächenbehandlung des Materials von einer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei zeugen.⁶⁶ Max Seidel hat in Bezug auf Tinos Relief der *Imago Pietatis* deshalb auch zu Recht vom „gemeißelten Bild“ (Abb. 14)⁶⁷ gesprochen. Ebenso verwies Aceto im Zusammenhang mit der Kreuzigung in Cava, die für vorliegende Studie aus ikonographischer Sicht interessant ist,⁶⁸ auf die besondere Beziehung zwischen Skulptur und Malerei, die sich in Siena in der Zeit um 1300 zu installieren begann und ohne die der Altar der Benediktinerabtei nicht zu verstehen sei. Kreytenberg hat gar die These aufgestellt, dass der Bildhauer mit der Kreuzigungstafel des Altars in Konkurrenz zu Giottos Kreuzigungsbildern treten wollte.⁶⁹

Der Verweis auf die sich reziprok befruchtenden Künste schließt einerseits den Bogen zu den Pisano-Reliefs sowie den zu den Bildern Duccios und seiner Nachfolge,



Abb. 15

63 Cava de' Tirreni, Santissima Trinità, Marmor; Aceto 2011, 199f u. 221f sowie Aceto 2001.

64 Dazu auch Kreytenberg 2014. Tino muss Giotto aus der Florentiner Zeit persönlich gekannt haben und hatte sich schon in seinen frühen Pisaner Jahren mit dessen Kunst auseinandergesetzt.

65 Aceto bezeichnete diese Schaffensperiode von Tino als „un'intensa stagione creativa in competizione con la pittura“; Aceto 2011, 188.

66 Seidel 1989, 7: „Signum von Tinos Spätstil sind der weiche Duktus der Meißelschrift und die »malerische« Modellierung, die deutlich mit Qualitäten der Tafelmalerei wetteifert.“

67 New York, Privatsammlung, Marmor, 25,5x20 cm, 1329-1332; Aceto 2011, 202 u. 226. Seidel 1989, 4: „Das Tafelbild hatte um 1300 in der Toskana eine so hohe qualitative und quantitative Bedeutung erlangt, dass sich die Bildhauer in einem neuen Konkurrenzverhältnis mit der Aufgabe konfrontiert sahen, »Bilder aus Marmor« zu schaffen.“ Seidel schlug eine Datierung um 1335, also einige Jahre später als Acetos Datierung, sowie Neapel als Entstehungsort für das Relief, welches er 1989 in Pantheon erstmals publizierte, vor.

68 In Cava gibt es sowohl das Motiv, dass sich eine Heilige (Magdalena?) ihr Hemd auf Brusthöhe aufreißt als auch jenes mit Johannes und einer der Marien, die die ohnmächtig gewordene Muttergottes auf zwei Seiten stützen. Zwischen Tinos Kreuzigungsfragment in Santa Chiara, das wohl mit dem Relief einer Heimsuchung einen Altar gebildet hat, und der Pariser Tafel ist keine ikonographische Übereinstimmung festzustellen.

69 Kreytenberg 2014, 41.

und bietet andererseits die Möglichkeit, an die Ludwigstafel von Simone Martini zu erinnern (Abb. 15).⁷⁰ Zwar diskutiert die Forschung nach wie vor ohne Konsens deren ursprünglichen Aufstellungsort (San Lorenzo Maggiore, Santa Chiara oder Dom),⁷¹ doch kann als sicher gelten, dass das zwischen 1317 und 1319 entstandene Bild⁷² seit diesem Zeitpunkt in Neapel ausgestellt war, und die sienesisische Malkunst dadurch auch weit entfernt ihrer Herkunft rezipiert werden konnte.

1.2 Wie viel Prozent Giotto stecken in der Pariser Tafel? Ein Vergleich

Der Vergleich der Louvre-Tafel mit ausgewählten Werken Giottos, nicht nur seinen Kreuzigungen, betrifft sowohl Motivik als auch Stil. Es gilt zu belegen, dass der Maler der Pariser Kreuzigung bestimmte Motive, die dem Betrachter bereits von Bildern Giottos bekannt sein konnten, aufgriff sowie eine komplexere Vorstellung des Kreuzigungsgeschehens verwirklichte. Diese höhere Komplexität im neapolitanischen Bild zeigt sich bereits in der Entscheidung, nicht wie der Toskaner es sowohl in den Wandmalereien als auch in den Tafelbildern tat, auf die Darstellung der beiden Schächer zu verzichten. Außerdem entschied sich Giotto respektive seine Werkstatt bei den Kreuzigungen heute in München (Abb. 16)⁷³ und Troyes (Abb. 17)⁷⁴ für wenige Bildfiguren beziehungsweise bei den Kreuzigungen in Padua und Assisi sowie in Berlin (Abb. 18)⁷⁵ und Straßburg (Abb. 19)⁷⁶ dafür, erst im Bildhintergrund, sprich eine Ebene hinter dem herausgestellten Personal der vorderen Reihe, Figuren so zu staffeln, dass sie zum Teil nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Dagegen achtete der Maler der neapolitanischen Kreuzigungstafel darauf, die auf Golgatha anwesenden Figuren deutlich voneinander zu unterscheiden.

70 Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte, Tafel, 309x188,5 cm; Kozłowski 2015.

71 Keller hat zugunsten einer Aufstellung in San Lorenzo Maggiore argumentiert, was Enderlein und Aceto unterstützten. Letzterer will zudem die Franziskaner als Auftraggeber der Tafel ausgemacht haben. Gardner schlug die neunte Kapelle im südlichen Seitenschiff von Santa Chiara als Standort vor, während Hoch für eine Aufstellung in der Ludwigskapelle der Kirche, unmittelbar am Chor, plädierte. Krüger zog einen nicht franziskanischen Ort als ursprünglichen Standort in Betracht, den Dom zu Neapel: Krüger 2001, 98-103.

72 Eine Datierung zwischen 1317, dem Jahr von Ludwigs Kanonisation, und 1319, dem Jahr, in dem Robert die Translation der Gebeine seines Bruders veranlasste, überzeugt; Hoch 1995.

73 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 667, Tafel, 42,7x43,2 cm, um 1303/06-1312/13; Kat. Alte Pinakothek München 2017, 121-135. Bis heute herrscht Uneinigkeit bezüglich der Zuschreibung der drei in München befindlichen Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi, die Teil eines größeren Werkkomplexes waren: Longhi, Previtali, Bologna, Boskovits und Bellosi sprachen sich für Giotto als alleinigen Maler der Bilder aus, während Berenson, Sinibaldi, Brunetti und Flores d'Arcais sie für Werkstatt-Arbeiten hielten. Die jüngere Forschung (Bonsanti, Gordon, Strehle) erwoog zudem die Möglichkeit, dass Giotto die Entwürfe schuf und diese von der Werkstatt ausführen ließ.

74 Troyes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 08-7-2, Pappeltafel, 0,310x0,230 m, um 1315-1320; Kat. Aust. Paris 2013, 164f. Zunächst für sienesisch gehalten, gilt diese Kreuzigung heute fast einmütig als Arbeit der Giotto-Werkstatt.

75 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1074A, Tafel, 0,564x0,337 m (Malfläche), um 1315; ebd., 152-157. Neben Zuschreibungen an den Maestro delle Vele (Leone de Castris) und an einen Giotto nahestehenden Künstler bzw. sein Umfeld (Previtali, Bonsanti, Flores d'Arcais, Parenti) hat sich seit den 1980er Jahren die These von Giotto als dem Urheber dieser Kreuzigung etabliert (Bellosi, Boskovits, Tomei, Tartuferi, Weppelmann).

76 Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. BA 167, Tafel, 0,390x0,262 m (Malfläche), um 1315; ebd., 158-163. Neben Zuschreibungen an einen Giotto nahestehenden Künstler (Bonsanti, Flores d'Arcais) und an eine Zusammenarbeit zwischen Giotto sowie dem Maestro delle Vele (Leone de Castris) gilt die mehrheitliche Meinung von Giotto als alleinigem Urheber des Bildes (Volpe, Moench, Bellosi, Boskovits, Tomei, Parenti, Tartuferi).



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19

In den Tafelbildern Giotto's und in seinen Bildern in Padua liegt der Fokus auf den Figuren im Bildvordergrund, während im Louvre-Bild Überschneidungen die Einzelfigur nie komplett verschwinden lassen. Halbkreisförmig hinter und zwischen den Kreuzen angeordnet sowie im Vordergrund von den Seiten zur Mitte hin ausgerichtet ergeben die Figuren auf der Louvre-Tafel eine in sich geschlossen funktionierende Komposition, was in der ursprünglichen Goldgrundversion noch deutlicher zutage getreten sein dürfte. Allein Longinus wird durch die Freistellung seiner Figur und die rahmenden Lanzen besonders betont, wobei trotzdem eine Äquivalenz der dargestellten Elemente bewahrt wird. Giotto legte in seinen Kompositionen die Konzentration hingegen auf einzelne Momente beziehungsweise einzelne Figuren, welche er akzentuierte, was seinen Darstellungen einen monumentalen Zug verleiht. Es ist gerade die Pointierung eines flüchtigen Momentes, zum Beispiel die um Jesu Gewand streitenden Soldaten im Paduaner Bild, die Giotto's Kunst so spannungsreich machen und auszeichnen. Das Wandbild der Unterkirche in Assisi funktioniert vor allem über eine additive Zusammenstellung der Figuren und Personengruppen.

Auf die unterschiedlichen Körperauffassungen Giottos und des Malers der Louvre-Tafel ist bezüglich der beiden Kreuzigungen in Padua und Assisi hingewiesen worden. Während das Bild in Troyes aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes aus diesem Vergleich ausgeschlossen werden muss, kann für die anderen Kreuzigungen, wie schon für jene in der Scrovegni-Kapelle, festgehalten werden, dass Giotto seine Figuren in Kleidern aus schweren Stoffen zeigte. Im Pariser Gemälde gibt es hingegen Figuren, deren Körperformen unter den Gewändern erkennbar sind, beispielsweise die rotgekleidete Heilige am linken Bildrand, Longinus und der blau gekleidete Soldat mit dem Zeigegestus in der linken Bildseite. Dagegen wirken die Figuren besonders in den Darstellungen in Padua und München aufgrund der plastisch gestalteten Kleider und der Schwere der dargestellten Gewebe „voller“ und mächtiger. Viele tiefe Kleiderfalten, ob fallend oder zur Seite gezogen, prägen Giottos Arbeiten in Berlin und Straßburg, in Assisi sind sie etwas weniger prägnant, und verleihen den Dargestellten einen linearen Charakter. Dadurch sind diese Werke Giottos den schlanken, aufgeschossenen Personen im neapolitanischen Bild wesentlich näher als es die eher monumentalen in Padua und München sind. Allerdings unterscheidet sich die Louvre-Kreuzigung durch die vergleichsweise kleinen Köpfe im Verhältnis zu den Körpern und den schmaler gezeichneten Gesichtern. Zu den am besten erhaltenen dieser Art zählen die Köpfe von Johannes, Maria und den anderen heiligen Frauen sowie jene der drei Spieler (Abb. 20 u. 21),⁷⁷ welche im Vergleich zu den Gesichtern der Trauernden in Padua und Berlin kleiner sind. Eine Gemeinsamkeit aller Beispiele ist das Interesse der Maler, die Gesichter mittels Licht und Schatten plastisch zu gestalten.

Dominique Thiébaud hat auf das perspektivische Können in der neapolitanischen Tafel und das Geschick, mittels Form und Anordnung der dargestellten Figuren Räumlichkeit im Bild zu schaffen, hingewiesen.⁷⁸ Dies zeige sich in eindringlicher Weise zum Beispiel am roten Gewand Jesu, um welches die knienden Spieler im Vordergrund des Louvre-Bild die Würfel werfen und das von Soldaten so gehalten wird, dass es räumliche Tiefe schafft (Abb. 21). Auch Gesichter wie jenes des bösen Schächers, von unten erfasst und deshalb verkürzt



Abb. 20



Abb. 21

77 Kat. Ausst. Paris 2013, 179f. Ebenso sind die Köpfe der berittenen Soldaten in der rechten Bildseite zwischen den Kreuzen sowie jener von Gestas dem Originalbestand zuzurechnen.

78 Ebd., 180.

dargestellt, sowie die aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommenen Köpfe (vgl. die Gruppe der bärtigen Weisen am rechten Bildrand) zeugen einmal mehr vom perspektivischen Können des Malers. Den sich windenden und so Raum einnehmenden Pferden entsprechen die Engel mit ihren raumgreifenden Bewegungen in der oberen Bildhälfte, die zum Teil quasi im Sturzflug um die Gekreuzigten kreisen. Giottos Figuren definieren den Raum durch ihr Körpervolumen. Es ist also festzuhalten, dass die neapolitanische Kreuzigung zwar stilistisch in der Tradition von Giottos neuartiger Auffassung von Malerei steht, zu viele Elemente von vergleichbaren Werken des Meisters jedoch abweichen, um die Tafel als ein Bild allein aus seiner Hand beurteilen zu können.

Auch das Motiv der am Kreuz knienden Maria Magdalena erfuhr eine Veränderung:⁷⁹ Anstatt direkt am Kreuz zu knien und dieses zu umfassen, ist die Büßerin im Louvre-Bild vom Objekt ihrer Andacht abgerückt und hat die Arme aus Verzweiflung nach oben gestreckt. Zwar entschied sich auch Giotto bereits für den in den Nacken geworfenen Kopf mit entsprechender Verkürzung des Gesichts (Straßburg u. Troyes), doch brach der Maler der neapolitanischen Tafel mit Bekanntem, indem er Magdalenas Haare nicht über deren Rücken, sondern über ihre Schultern nach vorne fallen ließ. Auch die in Ohnmacht sinkende Muttergottes differiert zu den mittelitalienischen Darstellungen, die sie beispielsweise in der Unterkirche in Assisi frontal und mit zur Seite geneigtem Kopf zeigen. In der süditalienischen Version fällt sie, im Profil gezeigt, mit parallel ausgestreckten Armen nach hinten in die Arme ihrer Begleiter. Ihr am Dekolleté aufgeschlitztes Hemd ist ebenfalls eine motivische Neuheit für die Marien-tradition.⁸⁰ Ein weiteres Motiv, das Zerkratzen des Gesichts als Ausdruck der Verzweiflung, wurde im Pariser Bild von den Engeln (z. B. in Assisi gut nachvollziehbar) auf eine der Heiligen, nämlich auf jene neben Magdalena, übertragen. Doch nun zum Vergleich zu Giottos Arbeiten mit anderen Bildthemen.

Der Stefaneschi-Altar in den Vatikanischen Museen in Rom ist von Serena Romano in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert worden (Abb. 22).⁸¹ Dies fügt sich



Abb. 22, a u. b

79 Siehe jüngst zur Ikonographie der Magdalena am Kreuz: Bohde 2019.

80 In allen Vergleichswerken Giottos oder seiner Werkstatt gibt es einen Engel, der sich das Hemd auf Brusthöhe aus Verzweiflung aufreißt.

mit den oben ausgeführten Überlegungen, sofern man Miklós Boskovits Aussage folgt, dass sowohl die Szenen im nördlichen Querhaus der Unterkirche in Assisi als auch der Stefaneschi-Altar den Kreuzigungen Giotto's in Berlin, Straßburg und Troyes, die entweder um 1315 oder in die Zeit zwischen 1315 und 1320 datieren, nahestehen.⁸² Das zweiseitige,⁸³ aus drei spitzförmigen Tafeln zusammengesetzte Werk ist also gut 10 bis 15 Jahre vor der neapolitanischen Kreuzigung entstanden. Hier wie dort stoßen wir auf unruhig tänzelnde Pferde, deren Köpfe von den Reitern zum Teil stark zur Seite gezogen werden sowie auf die gleiche Soldatenkleidung mit gegürteltem Wams und Rock. Darin zeigt sich das perspektivische Können der Maler, in den an den Kleidern angebrachten Goldverzierungen die materielle Kostbarkeit der Bilder. Ein ähnliches Interesse, die Eindimensionalität des Tafelmediums durch Räumlichkeit zu brechen, ist ebenfalls in beiden Werken festzustellen (vgl. das Tuch der frommen Plantilla in der Paulusszene in Rom u. das Gewand Jesu, um welches die Spieler in der neapolitanischen Kreuzigung wüfeln).

Ein weiterer Punkt in der Auseinandersetzung mit der Frage, ob und an welchen Stellen das Bild im Louvre in Verbindung mit Giotto gebracht werden kann, betrifft die Punzierung. Erling Skaug hat darauf aufmerksam gemacht, dass, bis auf eine Ausnahme, keiner der in der Louvre-Tafel verwendeten Stempel, dem Florentiner oder dem Sieneser Kunstraum zugerechnet werden kann sowie jemals andernorts zur Anwendung kam.⁸⁴ Allein den Vierpaß-Stempel im Nimbus von Jesus, den er aufgrund seiner Enden, dem Punkt in der Mitte und der Größe von den übrigen unterschied und in seinem Punzenkatalog als Nummer 338 verzeichnete (vgl. Grafik im Anhang), konnte Skaug in anderen Werken nachweisen. Gleich zweimal ist er in Bildern Giotto's beziehungsweise seiner Werkstatt, namentlich im Polyptychon der Pinakothek zu Bologna (ca. 1333, Abb. 23)⁸⁵ sowie in der nur wenig später entstandenen Ricorboli-Madonna zu finden.⁸⁶ Ab der Zeit um 1334 ist die Punze dann in verschiedenen mittelitalienischen Arbeiten zum Einsatz gekommen.⁸⁷ Für Skaug belegt das Auftauchen von Stempel Nummer 338 in der Kreuzigungstafel aus Neapel die frühe Geschichte der Punze, weshalb er den Herbst 1333 als *terminus ante quem* für die Entstehung des Louvre-Bildes



Abb. 23

81 Rom, Vaticano, Pinacoteca Apostolica Vaticana, Tafel, 178x245 cm; Romano 2015. Siehe zu dem Altar auch die Beiträge von Pietro Zander und Marta Bezzini in Kat. Ausst. Mailand 2015, 114-127 u. 128-131.

82 Boskovits 2000, 89f.

83 Recto: thronender Petrus, flankiert von jeweils zwei Heiligen auf einem Seitenflügel und Predella mit Heiligen in Brustformat. Verso: thronender Christus, zu dessen Rechter die Kreuzigung des Petrus und zu dessen Linker die Enthauptung des Paulus samt Predella mit thronender Muttergottes, flankiert von Engeln und Heiligen.

84 Skaug 2013.

85 Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 284, Tafel, 46,5x217 cm; Cerutti 2015. Zur Skepsis gegenüber einer eigenhändigen Autorschaft Giotto's im Fall seiner signierten Werke siehe den Beitrag von Cerutti in Kat. Ausst. Mailand 2015, 154-163. Ebenda für die These einer ursprünglichen Lokalisierung des Bildes in der von Kardinal Bertrando dal Poggetto gestifteten Privatkapelle in der Rocca di Porta Galliera in Bologna.

86 Florenz, Santa Maria a Ricorboli, Tafel; Skaug 2013. Skaug datierte die Tafel in die Jahre 1334-1337 und sah in ihr ein eigenständiges Werk. Allerdings spielt dieses Bild, das vereinzelt auch als Madonna del Rifugio bezeichnet wird, in der Giotto-Literatur keine Rolle; eine neuerliche, fundierte Auseinandersetzung ist vonnöten.

87 Siehe Anm. 7.

determinierte. Demnach habe Giotto, wie Skaug es für am wahrscheinlichsten hält, den Stempel von einem neapolitanischen Kollegen erworben oder als Geschenk erhalten und bei seiner Abreise aus Süditalien nach Florenz mitgenommen.

Dass neue Punzierungen gerade im Neapel der frühen 1330er Jahre entwickelt und von dort mittels Weitergabe von Vorlagen oder den Punzen selbst in verschiedene Kunstzentren transportiert wurden, ist gut möglich. So betonte beispielsweise Pierluigi Leone de Castris, dass sich König Robert besonders im zweiten sowie dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts für die Goldschmiedekunst aus Mittelitalien interessierte.⁸⁸ Davon zeuge die zeitgenössische, höfische Kunst, in der häufig Objekte verbildlicht worden seien, deren Erscheinung auf Erfahrungen mit Goldlegearbeiten zurückzuführen sind.

Früheren Forschungsergebnissen Skaugs zufolge wurde die Punzierkunst zunächst im sienesischen Kulturraum erprobt und Simone Martini kann als Erfinder der vollständig punzierten Heiligenscheine gelten.⁸⁹ In der Tat sind die Nimben in Giotto's Kreuzigungsdarstellungen kaum mit Stempeln bearbeitet worden, und nur die oben erwähnten Werke des Toskaners, jene in denen auch Punze 338 nachweisbar ist (Bologna-Altar u. Ricorboli-Madonna), zählen mit dessen Altar aus der Baroncelli-Kapelle (Abb. 24)⁹⁰ zu den frühen Florentiner Beispielen der Punzierkunst. Erst nach Giotto's Rückkehr aus Neapel war die Bearbeitung von Gold mit Stempeln auch in Florenz ein Thema. Die Präsenz sienesischer Kunst in Süditalien, zum Beispiel in Form der Ludwigstafel von Simone Martini, ermöglichte es den neapolitanischen Malern, sich mit dem bereits etablierten Gebrauch von Punzen auseinanderzusetzen. Zusammenfassend ist demnach festzuhalten, dass die Geschichte der Punzierung in der Pariser Kreuzigungstafel von Siena über Neapel bis nach Florenz zu rekonstruieren ist. Zugleich impliziert die Punze 338 in Arbeiten Giotto's nach ihrer Anwendung in der Louvre-Tafel, dass der Meister den Stempel aus Neapel mitgenommen und in irgendeiner Weise mit der neapolitanischen Kreuzigung zu tun gehabt haben muss.



Abb. 24

88 *San Ludovico, i suoi reliquiari e l'oreficeria nella Napoli angioina*, Vortrag im Rahmen der Tagung *Da Ludovico d'Angiò a San Ludovico di Tolosa. Convegno internazionale di studi per il VII centenario della canonizzazione (1317-2017)*, 03.-05.11.2016, Neapel und S. Maria Capua Vetere.

89 Als erstes datierbares Beispiel nannte er die *Maestà* im Palazzo Pubblico in Siena von 1315; Skaug 1971. Im Folgenden darauf Bezug nehmend.

90 Florenz, Santa Croce, Cappella Baroncelli, Tafel, 185x323 cm, ca. 1330; Gardner 2015.

1.3 Rock und Rüstung: zur Herkunftsbestimmung der Kleidung

Die Darstellung der Schächer bei der Kreuzigung kommt in der italienischen Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts selten vor. Noch seltener sowie ohne textliche Grundlage ist die Art der Kleidung, wie sie die zwei Verbrecher im neapolitanischen Kreuzigungsbild tragen. Es stellt sich deshalb die Frage, ob diese auffälligen Gewänder aus einem bestimmte künstlerischen beziehungsweise geistigen Umfeld herzuleiten sind oder ob es sich bei der Kleidung um eine motivische Neufindung handelt: Über knapp knielangen Hosen tragen die Schächer langärmelige und bis zu den Oberschenkeln reichende Kleider mit tiefgeschnittenen Spitzdekolletés, welche an den Seiten bis zur Taille geschlitzt sind und vom Wind aufgeblasen werden, so dass im Fall des guten Verbrechers zur Rechten Jesu sogar dessen Hose sichtbar ist (Abb. 25 u. 26). Sowohl die Hemden als auch die Hose sind weiß und lassen an Unterkleidung denken. Nicht unüblich ist die Tatsache, dass der Gottessohn hingegen ein fast transparentes Lendentuch trägt. Doch inwiefern unterscheidet sich die Kleidung überhaupt von der zeitgenössischen, für die zwei Verbrecher typischen Garderobe? Und kann sie bei der Herkunftsbestimmung der neapolitanischen Kreuzigung weiterhelfen? Ein vergleichender Blick auf verschiedene Darstellungen ist vonnöten, wobei auch in diesem Fall die Gegenüberstellung mit der Malerei Giottos maßgeblich ist.



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

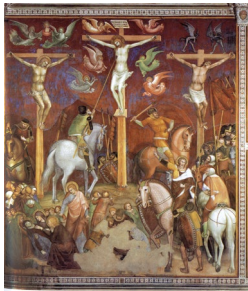


Abb. 28

Im sienesischen Kulturraum, mit Auswirkungen bis nach Assisi⁹¹ und auf der Kanzel von Giovanni Pisano in Pistoia sind die Oberkörper der zum Tode verurteilten Männer unbedeckt und allein ihre Scham ist durch Tücher verhüllt. In seiner Kanzel in Pisa legte der Bildhauer allerdings sogar diese bloß, was angesichts der gaffenden Menschenmenge zu Füßen der Gekreuzigten zusätzliche Demütigung für die beiden Schächer anzeigen soll; die Scham des Gottessohnes blieb freilich bedeckt. Erst später, in der zwischen 1365 und 1367 entstandenen Kreuzigung in der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella (Abb. 27),⁹² gelangte dies genau so noch einmal zur Anwendung. Dabei galt für die Werke aus der Republik Florenz, die das Schächer-Motiv in der ersten Trecentohälfte nur selten zeigten, ebenfalls die Verhüllung der Scham durch Tücher. Beispiele hierfür sind das Wandbild in San Gimignano (Abb. 28)⁹³ und das Tafelbild von Jacopo di Cione in London.⁹⁴ Eine weitere Ausnahme stellt das Wandbild im Camposanto von Pisa dar, da die Verbrecher dort in knielangen Unterhosen dargestellt sind (Abb. 29);⁹⁵ eine Motivfindung, wie sie uns auch von Vitale da Bolognas Tafelkreuzigung heute in Madrid bekannt ist.⁹⁶ Schächer, die Hosen tragen, finden sich für eine Zeit vor der Louvre-Kreuzigung hingegen in Neapel und zwar in der Kreuzigung im Nonnenchor von Santa Maria Donnaregina (Abb. 30).⁹⁷

-
- 91 Siehe beispielsweise die *Maestà* von Duccio, die *Maestà* in Massa Marittima sowie Lorenzettis Kreuzigung in der Unterkirche von San Francesco.
- 92 Florenz, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, Wandmalerei, Andrea Bonaiuti; Dieck 1997.
- 93 San Gimignano, La Collegiata, Wandmalerei, zw. 1333-1343, Lippo Memmi und Werkstatt; Polzer 2013. Polzer verwies auf Lippos Werkstatt und dessen Bruder Federico, der den Großteil des Passionszyklus ausgeführt haben muss. Die Mitarbeit von Barna da Siena, dem Vasari die Autorschaft der Wandmalereien in der Collegiata zugeschrieben hat, sei nicht ausgeschlossen.
- 94 London, National Gallery, Inv. Nr. 1468, Tempera auf Holz, 154,0x138,5 cm; Kat. National Gallery London 2011, 42-51. Zuschreibung an Jacopo di Cione durch Sirén, danach katalogisiert als Stil Andrea Orcagnas von Davies und von Offner. Von Steinweg Jacopo zugeschrieben, allerdings unter Beteiligung eines weiteren Künstlers aus dem nahen Umfeld des Malers der Ashmolean Predella. Diese Attribution wurde von Boskovits akzeptiert, der die Kreuzigung in die Jahre um 1370-1375 datierte. Kreytenberg sprach sich für eine Datierung um 1368 aus. Im Londoner Katalog wird eine Datierung um 1369-1370 vertreten. Abbildung unter: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-di-cione-the-crucifixion> (abgerufen am 10.10.2020).
- 95 Pisa, Camposanto, Wandmalerei, um 1330/frühe 1330er Jahre; Polzer 2011. Polzer sprach sich gegen eine Identifizierung des Malers der Kreuzigung mit Francesco Traini aus, welchem Carli, Caleca und Bellosi die Autorschaft zugesprochen hatten. Nach Polzer war die Kreuzigung das erste Wandbild, das im Pisaner Camposanto entstanden ist, ausgeführt vom Hymnal Master. Mündlich äußerte Theresa Holler, dass sie von einer Datierung um 1333 für die Kreuzigung ausgehe, während Friederike Wille zu einer Datierung um 1336 tendierte, wie auch bereits Chiara Frugoni.
- 96 Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 425, Tempera auf Holz, 93x51,2 cm; Kat. Thyssen-Bornemisza 1992, 42. Longhi datierte die Kreuzigung um 1345, was d'Amico und Medica mit ihrer Einordnung in die Nähe der *Madonna dei Denti* unterstützten. Boskovits sprach sich für eine Datierung um 1335 aus, wie sie auch in Madrid vertreten wird. Abbildung unter: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/bologna-vitale-da-crucifixion> (abgerufen am 10.10.2020).
- 97 Neapel, Santa Maria Donnaregina, Nonnenchor, Wandmalerei; Paone 2004 (2005). Zur Ausmalung des Nonnenchores zählen Wandmalereien von Propheten und Aposteln, Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Alexandrien

Doch entspricht auch die dortige Bekleidung der Schächer nicht jener auf dem Tafelbild,⁹⁸ weshalb die plausibelste Referenz für die Herkunft der Gewänder zurück nach Mittelitalien, in den Kirchenstaat, nach Assisi, führt.



Abb. 29



Abb. 30

Die von Teobaldo Pontano, Bischof von Assisi in den Jahren zwischen 1296 bis 1329, gestiftete Magdalenen-Kapelle in der Unterkirche von San Francesco zeigt ein Bildprogramm, das auf eine doppelte Funktion der Franziskanerkirche abzielt.⁹⁹ Diese sollte nicht nur als Grablege des berühmten Heiligen dienen, sondern gleichermaßen auch die Ansprüche einer Pilgerkirche erfüllen, was Teobaldo dazu veranlasste, die Kapelle als einen Ort für Gläubige, deren Beichte und Stiftergedenken zu konzipieren. Sowohl die Franziskaner als auch die Wallfahrer konnten sich dort der Memoria des Bischofs hingeben. Die in der Kapelle dargestellten Figuren zeigen demnach heilige Sünder, die dem reuigen Pilger, der in hoffnungsvoller Erwartung eines Ablasses zur Beichte antritt, als Vorbild dienen können. Unter ihnen findet sich auch der gute Schächer (Abb. 31).¹⁰⁰

und aus dem Leben der Heiligen Agnes (alle Südwand). Hinzukommen auf der Westwand die Apokalypse-Madonna, das Jüngste Gericht und Heiligendarstellungen. Auf der Nordwand sind Wandmalereien von Propheten und Aposteln, der Passion Christi, Heiligen und aus dem Leben der Heiligen Elisabeth von Thüringen dargestellt. Von Bertaux sienesischen Künstlern zugeschrieben und in eine Zeit nach 1320 datiert. Seit 1902 Zuschreibung an einen cavallinischen Künstler bzw. an Cavallini (Venturi, Hermanin, Rolfs). Bologna schrieb die Wandmalereien Filippo Rusuti zu und vermutete eine Unterbrechung der Ausmalung aufgrund des Todes der Königin Maria von Ungarn (1323) sowie eine Fortführung nach 1332. Dem widersprachen Hetherington, Brandi, Boskovits, die die Bezüge zur Kunst Cavallinis betonten. Romano und Tomei sprachen sich, auf die Werkstätten in Rom und Lazio verweisend, für einen *Cavallinismo* aus, der sich verbreitet habe. Paone verwies für ihre überzeugende Datierung, die von Bruzelius' Datierung zwischen 1318-1320 abweicht (Elliott/Warr 2004, 81), auf die Buchmalerei in Cava de' Tirreni (*Speculum historiale* u. *Rationale divinatorum officiorum*) aus dem zweiten Jahrzehnt des Trecento sowie auf die Bibel von Catania. Paones Meinung nach können die Wandmalereien in Donnaregina als Glied zwischen diesen beiden Miniaturmalereien beurteilt werden. Für ihre Datierung verwies sie außerdem auf ein Dokument, in dem die Jahre 1313 und 1318 möglicherweise als zeitliche Referenzen für die Wandmalereien zu verstehen sind.

98 Schwierig ist die Beurteilung des Gewandes im Fragment der Beweinung von Santa Chiara (Abb. 39). Die Silhouette des einzigen noch erkennbaren Gekreuzigten wird entlang des Armes von einer breiten, weißen Linie begleitet. Unklar bleibt, ob damit tatsächlich ein Hemd gemeint ist.

99 Schwarz/Theis 2004-2008, Bd. 2 (2008) 366-372. Wenn nicht anders angegeben, siehe zur Magdalenen-Kapelle ebd.

100 Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella della Maddalena, Wandmalerei, frühes 14. Jahrhundert, Nachfolger Giotto's; König 2007, 114. Bereits Henry Thode machte Giotto für die Wandmalereien verantwortlich und auch Schwarz/Theis plädierten dafür, diese „als mögliche Giotto-Werke des Jahres 1308 ernst zu nehmen“. Zu den dargestellten reuigen Sündern zählen neben Maria Magdalena und dem guten Schächer Petrus, Paulus, Matthäus, David, Longinus, Maria Aegyptiaca sowie Maria, die Schwester des Moses. Außerdem gezeigt sind, wenn auch nicht im *Speculum Humanae Salvationis* genannt, Augustinus, Dionysius Areopagita und Kaiserin Helena. Vier gekrönte Jungfrauen nehmen das untere Register des Eingangsbogens ein, während im Inneren des Kapellenraums Bilder aus dem Magdalenenleben zu sehen sind.



Abb. 31

In der Laibung des Eingangsbogens steht der zum Tode verurteilte Verbrecher das Bildfeld füllend mit zur Seite gedrehtem Kopf und umgreift vor sich das Kreuz seiner Kreuzigung. Sein Gegenüber, das er mit festem Blick fixiert, ist Longinus, der mit einer prächtigen, mehrfarbigen Rüstung und einem roten Mantel bekleidet ist. Der Schächer selbst trägt ein schlichtes, weißes Gewand mit langen Ärmeln und tiefgeschnittenem Spitzdekolleté. Zwar reicht das Kleid bis zu den Waden, ist also deutlich länger als die Verbrecherkleidung auf der neapolitanischen Tafelkreuzigung und nicht seitlich geschlitzt, doch gehört es ebenso zur Kategorie Büsserkleid, das heißt zu den Kleidern, die an Unterkleidung erinnern und ihren Trägern zusätzliche Scham bereiten sollen. Mit diesen zielte man auf die Stigmatisierung gesellschaftlicher Außenseiter, so dass sie gerade im Kontext der Kreuzigung, sprich im Kontext der Verurteilung, sinnfällig erscheinen. Die Unterscheidung der Kleidung der Gekreuzigten, der Heiland trägt nahezu immer ein Tuch um die Lenden, beziehungsweise der heiligen Sünder (Magdalenen-Kapelle), hob vermutlich auf eine Unterscheidung der Schändlichkeit der betreffenden Männer ab.¹⁰¹ Es ist also festzuhalten, dass die für die Trecento-Kunst auffälligen Kleider der Verbrecher im Bild aus Neapel auf einen motivischen Vorläufer aus der Kunst Assisis zurückzuführen sind, der, eingebettet in die Gruppe der Heiligen in der Kapelle Teobaldos, einem Buß- und Sühnekontext zuzuordnen ist.

Neben der Kleidung der Schächer bieten die außereuropäischen Formeinflüsse im Bild die Möglichkeit, nach den ideellen und stilistischen Bezügen der Kreuzigung zu forschen.¹⁰² Diese haben nämlich nicht nur die Gewänder einiger Figuren beeinflusst, sie lassen sich ebenso an den Physiognomien einzelner Personen ablesen. Unter den Berittenen sind es die Gesichter der drei Soldaten zwischen den Kreuzen von Jesus und dem bösen Schächer (Abb. 32), die im Vergleich mit den anderen Soldaten hervorstechen. Sie gehören zur Gruppe der am besten erhaltenen Figuren des Originalbestandes.¹⁰³ Der mittlere unter ihnen hat ein breites Mongolengesicht mit mandelförmigen Augen, Knollennase und Oberlippenbart. Er trägt keine Halsberge, so dass sein linkes, deutlich ausgeprägtes Ohr gut zu sehen ist. Die zwei Männer links und rechts von ihm fallen aufgrund ihrer dunklen, kurzgeschnittenen Vollbärte und ihren breiten, aufgeworfenen Nasen auf. Im Gegensatz zum übrigen Bildpersonal, das mit feinen Gesichtszügen, schmalen Kopfformen und schmal geschnittenen Nasen homogene Formen aufweist, sind sie deutlich als Fremde gekennzeichnet. Allerdings unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer Kleidung nicht von den anderen Soldaten. In der Reihe der Berittenen ist es vielmehr der gute Hauptmann,

101 Neapel als „Rechtsraum“ in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist bislang kaum untersucht, weshalb die These von der Herkunft der Schächerkleider aus den lokalen, geistigen Strömungen zu prüfen bleibt. Corrado Bologna hat im Zuge seiner Aufarbeitung des höfischen Milieus der Zeit König Roberts die hohe Bedeutung des rechtswissenschaftlichen Studiums in Neapel unterstrichen. Bereits seit Karl I. von Anjou florierte die Schule des Rechts und die hohe Reputation neapolitanischer Juristen währte zweifellos bis in die 1330er Jahre; Bologna 2009.

102 Siehe zur weltgeschichtlichen Situation im 14. Jahrhundert und deren Auswirkungen auf die Kontakte zwischen dem mittleren sowie fernöstlichen Asien und Italien: Holst 1972, bes. 262-266.

103 Kat. Ausst. Paris 2013, 179f.

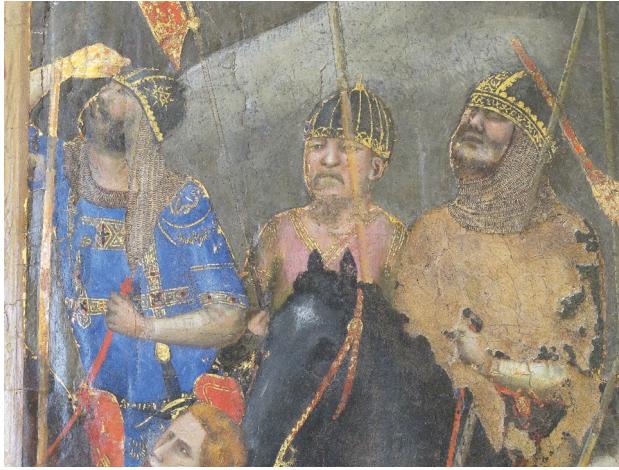


Abb. 32

der wegen seiner besonderen Erscheinung auffällt. Er trägt als einziger über dem üblichen Wams einen Mantel, der zudem so umgeschlagen ist, dass das Innenfutter aus kostbarem Hermelin sichtbar ist, sowie eine orientalisch anmutende Kopfbedeckung. Der rote Hut in Kegelform ohne Spitze erinnert an einen Fes, wird auf Stirnhöhe von einem breiten blauen Band abgeschlossen und rahmt das Gesicht des Zenturio durch ein an der Hutkrone befestigtes Tuch mit Goldfransen.¹⁰⁴



Abb. 33

Zwei weitere Kopfbedeckungen, die sich an orientalischen Vorbildern orientiert haben dürften, kontrastieren mit den Soldatenhelmen.¹⁰⁵ Beide Male handelt es sich erneut um Hüte in Kegelform, wobei der rote Hut des Spielers im rechten Bildvordergrund spitz zuläuft und mit Goldmustern verziert ist (Abb. 21). Die Kopfbedeckung des Mannes aus der Gruppe des namenlosen Volkes in der linken Bildseite ist braun und hat eine nach oben umgeschlagene breite Krempe (Abb. 33). Ob jene des Spielers ursprünglich ebenfalls in dieser Art gestaltet war, kann heute nicht mehr beurteilt werden, da das Bild an der Stelle beschädigt und die Malfarbe verlorengegangen ist. Die beiden Hutträger heben sich zusätzlich aufgrund ihrer Kinnbärte von den anderen Bildfiguren ab,¹⁰⁶ unterscheiden sich jedoch untereinander. Der Mann aus dem Volk mit seinen roten Backen und den vollen, durchbluteten Lippen vermittelt einen ganz anderen Eindruck als der

104 Siehe zu orientalisierten Kleiderformen, und im Speziellen zu orientalisierten Kopfbedeckungen, auch Reichel 1998, 138-153. Reichel konzentrierte sich in ihrem Beitrag auf die „Kleider der Passion“. Allgemein zur Mode im 14. Jahrhundert: Thiel 1997, 121-136.

105 Die Kopfbedeckungen im Pfingstbild der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella sind auf die türkische Külah zurückzuführen; Holst 1972, 267.

106 Neben den spitzen Kinnbärten war es das geflochtene Haar der Männer, das zu den aus Asien kommenden Moden gehörte, die sich auch in Italien verbreiteten: ebd., 266.

Spieler mit fahlem Gesicht. Er hat außerdem die Mundwinkel streng nach unten gezogen und die Lippen fest aufeinandergepresst.

An zahlreichen Bildstellen lassen darüber hinaus Verzerrungen in Goldfarbe, an orientalische Muster oder an Formen der arabischen Schrift denken.¹⁰⁷ Bei den Soldaten, auch jenen, die nicht außereuropäisch aussehen, findet sich die pseudo-kufische Dekoration zum Beispiel auf den Helmen, wie im Fall des Reiters, dessen Gesicht vom guten Hauptmann verdeckt wird (Abb. 34). Auch die Helmborte des Soldaten in der linken Bildseite, welcher als einziger der Figuren den Betrachter direkt anblickt, ist mit einem Band mit buchstabenähnlichen Mustern verziert (Abb. 35). Dasselbe gilt für die Kopfbedeckung des Bärtigen rechts unter den drei fremdländisch anmutenden Berittenen, dessen Helm außerdem in der Mitte mit einem ebensolchen Zierband überzogen ist. Neben Physiognomie und Bartracht betreffen die außereuropäischen Einflüsse in der Kreuzigung also auch das modische Erscheinungsbild in nicht unerheblicher Häufung, weshalb zu prüfen ist, wie das Bild unter dem Aspekt im Kontext der italienischen Malerei des frühen 14. Jahrhunderts zu verorten ist.



Abb. 34



Abb. 35

Diesbezüglich ist das Augenmerk erneut auf den mittellitalienischen Kulturraum zu richten, denn bekanntlich zählte Giotto mit zu den ersten Künstlern, die realistische Darstellungen von Fremden schufen, um durch die differenzierte Individualisierung der Figuren die bildlichen Erzählungen lebendiger zu machen.¹⁰⁸ Beispiele hierfür sind die Verspottung Jesu in der Scrovegni-Kapelle zu Padua mit dem dunkelhäutigen und dem bärtigen Mann unter den Schergen und Pharisäern (Abb. 36),¹⁰⁹ sowie die Feuerprobe des Franziskus vor dem Sultan in der Bardi-Kapelle in Santa Croce in Florenz, wo Kopfbedeckung, Kleidung und Hautfarbe einer Charakterisierung der Menschen aus dem

107 „Painters used the Oriental pseudo-scripts as writing, and as ornament on textiles, gilt halos, and frames for religious images. While these inscriptions are literally senseless, they convey symbolic meanings that differ somewhat according to their place in the paintings.“; Mack 2001, 51. Siehe zur pseudo-kufischen Schrift in italienischer Kunst das Kapitel *Oriental script in Italian Paintings*; ebd., 51-71.

108 Mack 2001, 149. Im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, Bezug nehmend auf ebd., 149-153.

109 Padua, Cappella degli Scrovegni, Wandmalerei, zw. 1303-1305, Giotto; Romano 2008, 155-249.

Orient dienen (Abb. 37).¹¹⁰ Im wenige Jahre später entstandenen Martyrium der Franziskaner von Ambrogio Lorenzetti in der Sieneser Kirche San Francesco tauchen dann Spitzhüte mit breiter, nach oben geklappter Krempe auf,¹¹¹ so wie sie auch in der neapolitanischen Kreuzigung vorkommen. Auffällige Kleidung und spitze Kinnbärte, die sogar geteilt sein können, sind darüber hinaus Merkmale, die Andersgläubige auszeichnen sollen.



Abb. 36

Lassen sich die Darstellungen der Fremden in den Wandmalereien der Bardi-Kapelle und in Siena konkret auf die Missionsreisen der Franziskaner zurückführen, sind es daneben die vielen Handelsbeziehungen zwischen Italien und dem Orient beziehungsweise Asien, die generell zur Kenntnis des Fremden beitragen.¹¹² Die außereuropäischen Einflüsse in den Bildern sind demnach entweder über das Studium der auf der Apenninen-Halbinsel präsenten Ausländer oder über die Reiseberichte sowie Zeichnungen und Bilder der Heimkehrer zu erklären.



Abb. 37

Für die Hafenstadt Neapel ist zudem ein Austausch zwischen Menschen verschiedener Herkunft vorauszusetzen. Denkbar ist auch, dass die in Mittelitalien erstmals auftauchenden Bildlösungen zur Charakterisierung von Nicht-Christen und Fremden über reisende Maler in den Süden gebracht und vom Maler der neapolitanischen Kreuzigungstafel aufgegriffen wurden. Bekannt sind der Aufenthalt von König Roberts Sohn Karl von Kalabrien in der Republik Florenz sowie die florierenden Bankbeziehungen zwischen Zentralitalien und dem Königreich Neapel,¹¹³ die einen Transfer künstlerischer Ideen mittels Berichterstattung oder Beobachtung vor Ort mit sich gebracht haben könnten.

Zuletzt ist in diesem Kontext die technisch aufwendige Ausführung der in der Louvre-Tafel dargestellten Kleidung zu erwähnen. Die Restaurierung hat ergeben, dass die Eisenmaschen der Kettenhemden (Hals- u. Armbekleidung der rotgekleideten Soldaten links von Longinus u. rechts vom Zenturio, Halsberge mehrerer Berittenen, Abb. 38) in einer speziellen, von keinem anderen Gemälde der Zeit bekannten Technik ausgeführt wurde: „il s'agit de petits tracés en forme de 's' juxtaposés qui, à une observation au microscope, semblent être faits à la main libre et non avec un outil de poinçon.“¹¹⁴ Das belegt eine Achtsamkeit bei der malerischen Ausführung der Details und ein großes künstlerisches Können des Urhebers der Tafel sowie dessen Innovationsleistung. Zumal es sich hier nicht

110 Florenz, Santa Croce, Cappella Bardi, Wandmalerei, 1320er Jahre, Giotto; König 2007, 104-107.

111 Siena, San Francesco, Wandmalerei, um 1320-1325; Kat. Ausst. Siena 2017, 132-151. Die bedeutendsten Zeugnisse eines möglichen Zyklus im Kapitelsaal des Konvents sind drei abgenommene Wandmalereien, die heute zwei Kapellen des Querhauses schmücken: die Kreuzigung von Pietro Lorenzetti, das Martyrium der Franziskaner und die öffentliche Berufung des heiligen Ludwigs von Ambrogio Lorenzetti.

112 Hierzu noch einmal Holst 1972, 262-266. Je weiter die islamischen Völker in die Mittelmeergebiete vorrückten, umso mehr unternahm man von päpstlicher Seite christliche Missionsreisen.

113 Karl hatte die *signoria* von Florenz 1326/1327 inne; Kelly 2003, 42, 163, 165, 232, 234. Siehe zu den Handels- und Finanzbeziehungen zwischen Republik und Königreich ebd., 134f, 155f, 193, 216-218, 227.

114 Im Restaurierungsbericht wird auf die Rückseite von Duccios *Maestà* verwiesen, auf der die Eisenmaschen der Kettenhemden ähnlich, jedoch in Malfarbe, nicht in Metallblatt gemacht wurden.



Abb. 38

Hälfte des 14. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten bleibt. Dies soll im Folgenden anhand der Gegenüberstellung mit der neapolitanischen Kunst jener Zeit geprüft werden.

1.4 Zur Kunst Neapels zur Zeit Giotto's und danach

Mehrere Indizien, die auf eine Einordnung der Pariser Kreuzigung in die neapolitanische Malerei der 1330er Jahre verweisen, sind bereits angeklungen. Zum einen lässt sich das äußerst seltene Detail der von hinten an den Kreuzquerbalken genagelten Schächerhände im Neapel der Zeit nach Giotto¹¹⁵ ausmachen (Abb. 25 u. 26):¹¹⁶ In der schlecht erhaltenen Beweinungsszene im Nonnenchor von Santa Chiara, die Giotto und seiner neapolitanischen Werkstatt zugeschrieben wird, ist zu erkennen, dass die Hände des zumindest fragmentarisch erhaltenen Schächers ebenfalls von hinten an das Kreuz genagelt worden sind (Abb. 39).¹¹⁷ Zum anderen spricht die Wiederaufnahme der Schächerkleider sowohl in der städtischen Buch- und Tafelmalerei als auch in der Monumentalmalerei des Königreichs für eine Entstehung



Abb. 39

des Bildes in besagter Stadt. Die Kreuzigung auf fol. 178v der um 1350 in den höfischen Buchmalereiwerkstätten der Anjou's ausgeführten *Bible moralisée* fr. 9561 (Abb. 40),¹¹⁸ in der diese beiden Motive aus dem Tafelbild übernommen wurden, ist somit ein wichtiger Beleg für die neapolitanische Herkunft der Kreuzigung.

115 Das genaue Abreisedatum Giotto's aus Neapel ist nicht bekannt. Am 12. April 1334 erging in Florenz der Beschluss über die Berufung Giotto's zum Stadtbaumeister, zwei Urkunden vom 18. Oktober 1334 dokumentieren seine Geschäftstätigkeitort: Schwarz/Theis 2004-2008, Bd. 1, 2008, 58f u. 267-269.

116 Die beiden im Folgenden genannten Vergleichswerke erwähnte bereits Thiébaud: Kat. Ausst. Paris 2013, 178. Verdienst vorliegender Dissertation ist es, weitere Beispiele für die Verbreitung dieses außergewöhnliche Motiv im Königreich Neapel vorstellen zu können (Kapitel V).

117 Neapel, Santa Chiara, Nonnenchor, Wandmalerei, 1329-1332; Leone de Castris 2006, 71, 74 u. 80.

118 Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. fr. 9561, Pergament, 0,295x0,205 m; Kat. Ausst. Paris 2013, 208-213. Als Maler diskutiert werden ein erster und zweiter Meister der *Bible moralisée* (Meiss, Bologna), ein giottesker Maler (Avril) und

Die Restauratoren konnten eine Fülle an wertvollem Material wie Gold und Lapislazuli in der Darstellung ausmachen und nachweisen, dass die an der Ausführung beteiligten Künstler direkt auf das ursprünglich im Hintergrund aufgetragene Blattgold gemalt haben. Das heißt, anstatt die für den Auftrag der Malfarbe reservierten Flächen auf der Tafel von Beginn an frei zu lassen, um dadurch Gold zu sparen, war das kostbare Material angebracht und anschließend wieder übermalt worden. Ein solcher Farbauftrag direkt auf den Goldgrund und die Verwendung von hochwertigem Ultramarin sind für ein weiteres neapolitanisches Kunstwerk aus den 1330er Jahren belegt, für das Diptychon mit Schmerzensmann und Muttergottes sowie Johannes und Magdalena (Abb. 41 u. 42), das dem angiovinischen Hofkontext zugeordnet wird.¹¹⁹ Und auch die zwei ebenfalls neapolitanischen, zeitgenössischen Apokalypsetafeln, heute in der Staatsgalerie Stuttgart, können dieser Gruppe besonders kostbarer und technisch außergewöhnlich ausgeführter Bilder hinzugefügt werden: Anstelle eines Goldgrundes haben sie nämlich einen nicht weniger hochwertigen Ultramarin-Grund (Abb. 43 u. 44).¹²⁰

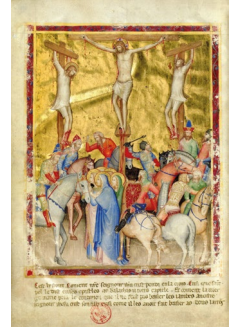


Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42

die Mitarbeit des Maestro di Giovanni Barrile (Leone de Castris). Zudem ist sich die Forschung bezüglich der Datierung uneins: um 1365-1375 (Meiss), um 1355 (Bologna), um 1350 (Avril), um 1350-1352 (Leone de Castris), um 1352 (Perriccioli Saggese), um 1340-1350 (Besseyre), nach 1360 u. vor 1368 (Manzari), um 1325-1340/1355 (Lowden, unter Bezugnahme auf Christe/Brugger 1999, 2003).

- 119 London, National Gallery, Inv. Nr. 3895, Tafel, 0,6000x0,423 m (Schmerzensmann) u. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.102, Tafel, 0,584x0,396 m (Johannes u. Magdalena); Kat. Ausst. Paris 2013, 188-193. Hier wird eine frühere Datierung, 1335-1340, als die im Pariser Katalog, um 1335-1345, angenommen. Diskutiert wurden eine mittelitalienische Abstammung (Gronau, Laclotte, Davies u. Gordon), Roberto d'Oderisio, der Maestro di Giovanni Barrile, der Maestro della Crocifissione del Louvre und ein giottesker Maler neapolitanischer Abstammung. Vergleiche zu den technischen Angaben, auf die hier referiert wird: Gordon 2011, 375f.
- 120 Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 3082 u. 3100, Tempera auf Pappelholz, 35x86,5 u. 34,8x86,8 cm; Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018. In vorliegendem Beitrag wird eine Datierung in die Jahre 1332/1333 vertreten. Auch wenn der Maler der Apokalypse nicht bekannt ist, gilt Neapel als Entstehungsort gesichert, da bereits Erbach-Fürstenu Nachfolger in der neapolitanischen Buchmalerei ausmachen konnte. Schmitt hat das endgültig belegt, die aktuelle Forschung folgt ihr. Einzig Longhi hat eine Zuschreibung an den Paduaner Giusto de' Menabuoi vorgeschlagen. Boskovits schlug Giotto als Maler



Abb. 43



Abb. 44

Die Tatsache, dass die Künstler in Neapel nicht in Zünften organisiert waren und somit keiner kommunalen Kontrolle unterlagen, wie das zur gleichen Zeit beispielsweise in Florenz der Fall war,¹²¹ ermöglichte es sowohl den Auftraggebern als auch den Kunstschaffenden mit einer gewissen Freiheit zu handeln.¹²² Dies könnte seinen Niederschlag in exklusiven Wünschen und Ansprüchen von Seiten der Kunden gefunden haben sowie in der Gelegenheit für die Maler, Bildhauer und Architekten materialtechnisch raffiniert und künstlerisch besonders innovativ zu arbeiten. Während Florentiner Künstler regelmäßig von Kommissionen und einer nicht minder strengen Öffentlichkeit kontrolliert wurden, was auch eine Qualitätssicherung bedeutete, war es in Neapel, insbesondere im höfischen Umfeld, scheinbar leichter möglich, auf dem Gebiet der Kunst freier und bei weniger Druck von außen Neues auszuprobieren zu können. Es ist deshalb vorstellbar, dass die im Königreich arbeitenden Künstler in einer zunftlosen Organisationsstruktur womöglich bei

der Apokalypse vor, Bellosi den Maler der kleinen Louvre-Kreuzigung, den er auch für das London-New York-Diptychon verantwortlich machte. Bei der Stuttgarter Apokalypse handelt sich um zwei Tafeln mit 50 Szenen (24 auf Tafel 1, 26 auf Tafel 2) aus der Offenbarungsgeschichte und eine in hellen Ockertönen ausgeführte Monochrommalerei auf Ultramarin-Grund mit Weißhöhlungen und dunkleren Erdpigmenten für die Schattierungen. Gesichter, Konturen, Waffen, Helme und Zaumzeug wurden teilweise mit schwarzer Tusche hervorgehoben, Farbeinsatz erfolgte mit Grün für Wasser und Rot für Feuer. Zum Schluss wurden die Nimben, Lichtstrahlen und Gewänder mit filigranen Linien aus Gold verziert. Hier wird der oben angegebenen, von Hojer gezählten Szenenanzahl gefolgt; ebd., 17.

121 Löhr 2013, 45-47.

122 Fleck 2010, 114: „The city was special in that no apparent guild for artists existed to provide practice guidelines, giving the court considerable latitude in hiring and controlling artists [...]“

einem Werkstattgespräch mit ihren Auftraggebern in einen intimen, fruchtbaren Dialog traten und im Zuge dessen zu kreativen, neuen Bildlösungen fanden. So könnten Kunstwerke wie die von Max Seidel als „gemeißelte Bilder“ beurteilten Altäre und Reliefs des Tino di Camaino einer solchen Situation und einem speziell französischen Geschmack entsprungen sein, denn erst mit Beginn seiner Tätigkeit für den Königshof in Neapel konzentrierte sich der sienesisch-bildhauer auf diese besondere Art der Materialgestaltung.¹²³ Und schließlich ist auch die *Bible moralisée* fr. 9561 – der Buchtyp kam in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts am Hof in Paris auf – die einzige ihrer Gattung, die auf italienischem Boden entstand, was eine solche Annahme bestätigt.¹²⁴

Einige Forscher haben die Pariser Kreuzigungstafel im Neapel der Zeit nach Giotto verortet und dem sogenannten Maestro di Giovanni Barrile¹²⁵ zugeschrieben: Unmittelbar nach dem Erwerb des Bildes durch den Louvre im Jahre 1999 benannte Pierluigi Leone de Castris den neapolitanischen Maler als Urheber der Kreuzigung.¹²⁶ Alessandra Perriccioli Saggese bejahte diese Zuschreibung mit der Wiedergabe von Francesco Acetos Meinung, es handle sich um einen dem Maestro di Giovanni Barrile nahestehenden Künstler oder um ihn selbst.¹²⁷ Beide erkannten eine hohe Affinität zwischen der Pariser Darstellung, den Stuttgarter Apokalypsetafeln und der *Bible moralisée* fr. 9561. Miklós Boskovits sprach sich ebenfalls für eine Zuschreibung an besagten Meister aus, wobei er in ihm auch den Maler der zweiten, neapolitanischen Trecento-Kreuzigung des Louvre sah (Abb. 45).¹²⁸ Und auch Dominique Thiébaud äußerte sich zunächst zustimmend zu dieser Autorschaft, präzisierte allerdings, dass eine von Giotto angelegte Komposition anzunehmen sei.¹²⁹ Später korrigierte Leone de Castris seine erste Aussage und



Abb. 45

123 Davon ausgehend lässt sich wiederum ein Altar wie der von Giotto in Bologna erklären, der bei der Gestaltung der einzelnen Figuren und im Gesamtaufbau „skulpturale Züge“ aufweist.

124 Grundlegend zur *Bible moralisée*: Hausscherr 1972 sowie Hausscherr 1973.

125 Bologna hat diesen ortsansässigen Maler unter den Mitarbeitern des Toskaners am Hof der Anjous ausgemacht und als „primo discepolo napoletano di Giotto“ bezeichnet. Er schrieb ihm ein Oeuvre an Tafelbildern und Wandmalereien zu, die der Meister in Santa Chiara beziehungsweise in Castel Nuovo selbständig ausgeführt haben oder an deren Ausführung er beteiligt gewesen sein soll und glaubte, ihn anhand eines Zahlungsdokuments für Arbeiten in Castel Nuovo als „maestro Antonio Speziario Cavarretto“ identifiziert zu haben; Bologna 1969, 200–213. Dem hat Francesco Aceto widersprochen, da die korrekte Übersetzung der Dokumente besagt, dass Speziario kein Maler, sondern ein Amtsträger des Königs war; Aceto 1992, 55–62. Leone de Castris fügte den von Bologna genannten Bildern weitere Arbeiten als Spätwerk des Künstlers hinzu; Leone de Castris 1986, 413–418. Die Namen gebenden Wandmalereien in der Chorkapelle von San Lorenzo Maggiore – Rullo konnte nachweisen, dass der Stifter der Kapelle nicht Barrile, sondern Barrese hieß und nicht jener Giovanni Barrile aus dem Freundeskreis Roberts von Anjou war; Rullo 2014, 369f. – sind für stilistische Vergleich jedoch wenig vertrauenswürdig und nicht mit den von Bologna angeführten Werken vereinbar.

126 Kat. Ausst. Paris 2013, 176.

127 Perriccioli Saggese 2002, 666.

128 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. M.I. 358, Pappeltafel, 0,893x0,590 m, um 1345; Kat. Ausst. Paris 2013, 194–199. Zunächst für ein Werk Gherardo Starninas bzw. Bernardo Daddis gehalten, gilt seit Laclottes Zuschreibung an einen neapolitanischen Nachfolger Giottos und eine Entstehung im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die geographische Verortung der Tafel für sicher. Als verantwortlicher Künstler diskutiert werden Roberto d’Oderisio (Leone de Castris, Pope-Hennessy u. Kanter), der Maestro di Giovanni Barrile (Boskovits) und der Maestro della Crocifissione del Louvre (Bellosi). Jüngere Zuschreibungen bleiben allgemein, nennen Neapel als Entstehungsort bzw. einen giottesken, neapolitanischen Maler (Thiébaud, Vitolo, Paone, Gordon). Boskovits in Kat. Ausst. Florenz 2000, 195.

129 Thiébaud 2002.

lancierte die These, dass von einer Ausführung der Tafel in Giottos neapolitanischem Atelier zu einem Großteil durch den Maestro di Giovanni Barrile auszugehen sei.¹³⁰ Daraufhin äußerten sich sowohl Boskovits als auch Thiébaud erneut zur Zuschreibungsfrage. Boskovits revidierte seine frühere Meinung und vertrat nun die Ansicht, es handle sich beim Maler der Pariser Kreuzigung um einen dem Maestro di Giovanni Barrile nahestehenden Künstler, jedoch nicht um diesen selbst.¹³¹ Thiébaud schloss eine Beteiligung des Meisters an der Entstehung des Bildes nun völlig aus.¹³² Vielmehr stelle die Kreuzigung eine in Giottos neapolitanischer Werkstatt ausgeführte Arbeit, vielleicht nach einer Vorlage des Toskaners, dar. Angelo Tartuferi hingegen blieb bei einer Zuschreibung der Tafel an den Maestro di Giovanni Barrile.¹³³ Er sah in ihm den Hauptinterpreten giottesker Malerei in Neapel und in der Kreuzigung „un altro esemplare di autentico giottismo napoletano“. Der Künstler zeichne sich einerseits durch eine direkte giotteske Filiation aus und reflektiere andererseits zugleich unmissverständlich die Kultur Simone Martinis.

Es ist Thiébaud darin zuzustimmen, den Maestro di Giovanni Barrile als Urheber der Louvre-Tafel auszuschließen.¹³⁴ Der Vergleich mit dessen Werken aus den 1330er Jahren, zu welchen die Kreuzigung aufgrund ihrer Datierung die stärksten Analogien aufweisen müsste, namentlich die Wandmalereien in der Cappella Barrese in San Lorenzo in Neapel (Abb. 46),¹³⁵ das Tafelbild mit dem heiligen Ludwig in Aix-en-Provence (Abb. 47)¹³⁶ und das Tafelkreuz im Dom von Teano,¹³⁷ zeigt, dass trotz der Ähnlichkeit einiger Farbwerte wie dem Zinnoberrot und einzelner physiognomischer Züge die Unterschiede überwiegen. Während die Figuren auf dem Pariser Tafelbild aufgeschossen sind und schmale Schultern haben, handelt es sich bei den Dargestellten in der Kapelle um schwere Figuren, die durch ihre aufgeblasenen Kleider noch behäbiger wirken, wie zum Beispiel in der Geburt Jesu gut ersichtlich ist. Thiébaud zufolge entsprechen



Abb. 46

130 Leone de Castris 2006, 132 u. 163, Anm. 55.

131 Kat. Ausst. Paris 2013, 176.

132 Thiébaud 2007.

133 Tartuferi 2011, 46 sowie Tartuferi 2013 (2014), 31f.

134 Kat. Ausst. Paris 2013, 179f. Im Folgenden werden Thiébauts Vergleiche kommentiert. Angekauft wurde die Tafel als Arbeit des Maestro di Giovanni Barrile.

135 Neapel, San Lorenzo, Cappella Barrese; Wandmalerei; Rullo 2014, 369f. Obwohl die Wandmalereien einer stark invasiven Restaurierung unterzogen wurden, spielen sie für die rekonstruierte Künstlerpersönlichkeit des Maestro di Giovanni Barrile eine große Rolle und dürfen hier nicht ignoriert werden. Allerdings ist aufgrund der Neuzuschreibung der Kapelle an die Familie Barrese durch Rullo auch die Rekonstruktion dieses Malers neu zu überdenken.

136 Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv. Nr. 821.1.14, Tafel, 0,643x0,400 m, um 1340; Kat. Ausst. Paris 2013, 184-187. Spekuliert wird über eine Aufbewahrung in einem Klarissenorden in Aix-en-Provence bis zu dessen Aufhebung im Jahre 1787. Nach ersten Zuschreibungen an Giotto und an eine sienesisch-avignonesische Kultur gilt seit Bolognas Zuschreibung an den Maler der Barrese-Kapelle in San Lorenzo zumindest die neapolitanische Herkunft der Tafel für gesichert. Als Maler diskutiert wurde Roberto d'Oderisio (Bologna, Longhi, Laclotte, Berenson), wobei dieser in jüngerer Zeit vornehmlich im Maestro di Giovanni Barrile vermutet wird (Bologna, Leone de Castris, Aceto).

137 Teano, San Clemente, Tafelkreuz; Gaeta 2013, 345. Zuschreibungen an den Maestro di Giovanni Barrile durch Bologna und Leone de Castris sowie an Roberto d'Oderisio durch Causa. Bologna datierte das Kreuz in die Jahre 1330/1331.

die schmalschultrigen Personen der Kreuzigungstafel mit ihren proportional kleinen Köpfen und länglichen Gesichtern vielmehr Arbeiten der Giotto-Werkstatt seit den 1310er Jahren in Assisi sowie dem Stefaneschi-Altar, was sich mit dem bereits konstatierten gemeinsamen Interesse an perspektivischen Verkürzungen fügt.

Auch die durch Licht- und Schatteneinsatz erzielte kontrastreiche, plastische Ausführung im Louvre-Bild (s. die besser erhaltenen Köpfe der Kreuzigung: die trauernden Heiligen, die Spieler, die ausländisch anmutenden Soldaten zu Pferd u. den bösen Schächer) unterscheidet sich deutlich von der zarten, teilweise ungenauen Wiedergabe von Licht in den Werken des Maestro di Giovanni Barrile. Darüber hinaus organisierte dieser seine Kompositionen mit einer Sorge um Symmetrie, die es ihm nicht erlaubte, Figuren anders als im Profil oder frontal zu zeigen und ihn dazu brachte, diese nach dem Prinzip der Isokephalie aufzureihen (vgl. die Vermählung der Jungfrau in der Cappella Barrese). Einher ging dies außerdem mit einer gewissen Steifheit der Figuren sowie mit einer Ausdruckslosigkeit in den stereotypen Gesichtern. Nichts davon findet sich in der Tafelkreuzigung, die mit ihrer komplexen, Raum greifenden Anordnung besticht. Das perspektivische Können des Kreuzigungsmalers zeigt sich in den Verkürzungen (vgl. z. B. die heilige Magdalena, die Berittenen, die nach oben schauen, die tänzelnden Pferde) und belegt zusammen mit den zahlreichen ikonographischen Innovationen einmal mehr die hohe Qualität der Darstellung. Deshalb ist Thiébaud auch beizupflichten, Giotto neapolitanische Werkstatt als Entstehungsort der Kreuzigungstafel ernst zu nehmen.¹³⁸



Abb. 47

Trotz der aufgezeigten Unterschiede zwischen der Darstellung aus dem Louvre und der Malerei Giotto, vor allem im Hinblick auf dessen Tafelkreuzigungen, sprechen neben der künstlerischen Innovationskraft auch die materielle Kostbarkeit und die vielschichtige Motivik in der Kreuzigung für deren Genese im Umfeld des renommierten Künstlers. Dazu gibt es zwei Thesen: Die erste, 2006 von Leone de Castris vorgeschlagen und ein Jahr später von Thiébaud bestätigt, geht von einer Konzeption des Bildes durch Giotto und einer Ausführung in dessen neapolitanischer Werkstatt unter Aufsicht des Meisters aus.¹³⁹ Der zweiten zufolge hat Giotto damit begonnen, die Kreuzigung zu malen, musste die Ausführung aber aufgrund anderer Verpflichtungen, Thiébaud spekulierte über dessen Abreise nach Bologna, an einen *compagno* abgeben. Für seine wie auch immer geartete Beteiligung an der Kreuzigung stünden Figuren wie die Maria Magdalena und jene mit volleren Gesichtern sowie die Spieler Pate, die der giottesken Produktion aus den 1310er und 1320er Jahren entsprechen. Vorfahren für die fremdländischen Soldaten, plastischer und dunkler gestaltet, könnten Figuren aus dem nördlichen Querhaus der Unterkirche von Assisi gewesen sein. Allerdings passt das Körperverständnis Giotto, zieht man die massigen Figuren aus dem Baroncelli- oder dem Bologna-Altar hinzu, nicht zu den aufgeschossenen, länglichen Figuren der Tafelkreuzigung. Die Realisierung in einem Werkstatt-Kontext und keine alleinige Urhebererschaft erscheinen demnach zunehmend wahrscheinlicher.

138 Vgl. zum folgenden Abschnitt: Kat. Ausst. Paris 2013, 180f.

139 Für Leone de Castris ist der Maestro di Giovanni Barrile der unter Giotto's Aufsicht arbeitende Kreuzigungsmaler: Leone de Castris 2006, 132 u. 163, Anm. 55.

Im Rahmen der Pariser Ausstellung hat Thiébaud zu Recht auf die Analogien zwischen der Kreuzigung und einigen neutestamentlichen Szenen der *Bible moralisée* fr. 9561 sowie den Wandmalereien mit Szenen aus dem Magdalenenleben in der Pipino-Kapelle in der Neapolitaner Kirche San Pietro a Majella,¹⁴⁰ die sicherlich später als das Tafelbild datieren, verwiesen.¹⁴¹ Abgesehen von den motivischen Übereinstimmungen sind sowohl die Miniaturen als auch die Wandbilder Belege „d'une inspiration dramatique, d'idées poétiques et d'un raffinement pictural qui trouvent un précédent plausible dans la Crucifixion du Louvre.“ In allen drei Arbeiten findet sich zudem dieselbe Vorliebe für seltene Farbtöne wie beispielsweise Lavendelblau oder Malve und kostbare Golddekorationen von einer ungewöhnlichen Vielfalt (vgl. die Kleider, Rüstungen u. Schilde).

Ausgehend von diesen Beobachtungen sollte die Möglichkeit einer Verwirklichung des Bildes in zeitlich versetzten Momenten in Betracht gezogen und analysiert werden. Die These, Giotto habe für die Konzeption der Darstellung und einer seiner *compagni* für die malerische Ausführung verantwortlich gezeichnet, erlaubt die Annahme einer Entstehung der Tafel in zwei Zeitabschnitten. Bleibt es auch dabei, im toskanischen Meister den ideellen Kopf hinter der Kreuzigung zu sehen, könnte die finale Realisierung des Bildes im Umfeld der höfischen Buchmalerei Neapels erfolgt sein, welche im Gegensatz zur vornehmlich von mittelitalienischen Künstlern ausgeführten Wand- und Tafelmalerei in den Händen lokaler Künstler lag.¹⁴² Es ist aber ebenso vorstellbar, dass die Tafel erst im Stadium der Dekoration in einen anderen Werkstatt-Kontext oder zum Zweck einer Aufbesserung der Malschicht zu einem Buchmaler gebracht worden ist. Das würde die Affinität der Kreuzigung zum Beispiel mit der *Bible moralisée* erklären. Schließlich ist nicht nur von einem reziprok befruchtenden Austausch zwischen der Wand- und Tafelmalerei, sondern gleichermaßen zwischen den sich auch größentechnisch näherstehenden Künsten auf Holz und im Buch auszugehen. Nicht auszuschließen ist die These, dass das Bild eine Vorbildrolle innehatte, der neapolitanischen Buchmalerei zur Orientierung diene und es so zu den motivischen und stilistischen Übereinstimmungen kam.

Die Kenntnisse über Giottos Werkstätten an anderen Orten sowie die Tatsache, dass dieser für die Angehörigen des Anjou-Hofes mehrere (Groß-)Projekte parallel ausführte, erlauben die Annahme, dass der Toskaner auch in Neapel eine Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern unterschiedlicher Formation und kulturellem Hintergrund leitete.¹⁴³ In Florenz zum Beispiel arbeitete der sehr talentierte Taddeo Gaddi 24 Jahre lang im Atelier seines Patenonkels Giottos, was speziell im Hinblick auf die Vergabe von Aufträgen durchaus aufschlussreich ist. Es ist nämlich davon auszugehen, dass Taddeo die Leitung in Giottos Florentiner Werkstatt während dessen Abwesenheit übernahm und es sich bei Arbeiten, wie beispielsweise der Ausmalung der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce nicht um spezifisch an Giotto, sondern

140 Neapel, San Pietro a Majella, Cappella Pipino, Wandmalerei; Wilkins 2012. Datierung und Zuschreibung der Wandmalereien sind umstritten: Bologna datierte sie vor 1354 und schrieb sie einem ersten Meister der *Bible moralisée* sowie einem anonymen Meister zu. Jansen datierte sie ins frühe 14. Jahrhundert. Laut Beschreibung in der Kirche waren der Maestro di Giovanni Barrile und Antonio Cavarretto die Maler, die Bilder werden dort auf ca. 1340 datiert.

141 Kat. Ausst. Paris 2013, 181.

142 Barbero 1994, 126.

143 Das Standardwerk zum Thema ist nach wie vor Giovanni Previtalis *Giotto e la sua bottega*, hier in der dritten Auflage genutzt: Previtali 1993. Allerdings ist der Teil zu Giottos neapolitanischer Zeit auf eine Seite beschränkt; vgl. ebend., 126f. Im folgenden Abschnitt deshalb auch Bezug nehmend auf Bonsanti 2000 und Monciatti 2014, 641-651.

an seine Werkstatt vergebene Aufträge gehandelt hat.¹⁴⁴ Bekannt ist auch, dass Giotto sowohl mit Künstlern, welche ihn an die entsprechenden Wirkungsstätten begleiteten, zusammenarbeitete, als auch mit solchen, die er vor Ort engagierte. Demnach war es möglich, dass Einheimische ihre Ausbildung in der Werkstatt eines zugereisten Malers erhielten und sich fremde Einflüsse zu eigen machten, was zur Konsolidierung eines neuen Lokalstils führen konnte. Unterschiedliche Qualitätsniveaus innerhalb der im Werkstatt-Kontext ausgeführten Arbeiten belegen die Präsenz guter und besserer Mitarbeiter im Umfeld Giotto.

Angaben in den angiovinischen Registern sprechen von einer großen Werkstatt Giotto in Neapel,¹⁴⁵ und die Forschung diskutiert die Präsenz verschiedener Mitarbeiter. Der Maestro di Giovanni Barrile stellt nach der Rekonstruktion von Bologna und Leone de Castris das Beispiel eines lokalen Künstlers dar, welcher im Umfeld des Toskaners ausgebildet wurde (Mitarbeit in Castel Nuovo) und daraufhin, vielleicht auf Empfehlung Giotto oder unter dessen Aufsicht für den Hof eigenständig Kunstwerke ausführte (Wandmalerei mit der Allegorie der Armut in Santa Chiara, Abb. 48)¹⁴⁶ sowie anschließend autonom beauftragt wurde (Kapellenausmalung in San Lorenzo für Giovanni Barrile).¹⁴⁷ Die Mitarbeit von Maso di Banco in Neapel, einem der begabtesten Vertreter florentinischer Malerei der ersten Trecentohälfte, möchte Bologna in den Laibungen der Palastkapelle in Castel Nuovo erkannt haben.¹⁴⁸ Und während Andrea de Marchi denselben im Zuge der Bestimmung einer Tafel mit Heiligen Dominikus als Angestellten der neapolitanischen Werkstatt Giotto bestätigt hat,¹⁴⁹ sprach sich Bonsanti gegen die Beteiligung von Künstlern aus Florenz in Castel Nuovo aus.¹⁵⁰

Im konkreten Fall der Pariser Kreuzigung könnte die vielfältige Struktur einer Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern als Erklärung für die unterschiedlichen Bezüge innerhalb der Darstellung und für eine möglicherweise zeitlich versetzte Entstehung dienen. Es hat sich gezeigt, dass das Bild ideell und stilistisch auf mehrere Kulturkreise zurückzuführen ist, was die Frage aufwirft, ob hier Reisende aus dem mittelitalienischen Raum ihre Erfahrungen zur Anwendung brachten oder ob lokale Künstler von Zugereisten geschult und fremde Einflüsse miteinander vermischt wurden. Das Konglomerat aus Elementen



Abb. 48

144 Bonsanti 2000, 57. Diesbezüglich ist die 2019 an der Universität Lausanne verteidigte Dissertation *Un Bolonais dans l'atelier de Giotto: le Pseudo-Dalmasio et le problème de la bottega giottesca* von Damien Cerutti zu erwarten, in welcher der Autor u.a. die Auftragsvergabe im Umfeld Giotto am Beispiel der Tätigkeit des Pseudo-Dalmasio in Santa Maria Novella untersucht.

145 Leone de Castris 2006, 23, Bezug nehmend auf ein Dokument vom 20. Mai 1331: „diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum“; abgedruckt ebd., 237. Dasselbe Dokument berichtet außerdem von einem Haus in der Stadt, welches Giotto wahrscheinlich vom Hof überlassen und für sein künstlerisches Schaffen eingerichtet worden war. Dadurch verfügte er über die notwendigen Bedingungen, um zeitgleich zu den Großaufträgen in Castel Nuovo und Santa Chiara auch kleinere, transportable Arbeiten ausführen zu können.

146 Neapel, Santa Chiara, Refektorium des ehemaligen Franziskanerkonvents, Wandmalerei, ca. 4x3 m, 1329-1332; ebd., 105 u. 108f.

147 Vortrag der Autorin: *Überlegungen zur Entwicklung eines Künstlers im Umfeld Giotto am angiovinischen Hof*, Forum Kunstgeschichte Italiens 2012, Sektion *Die Künstler und der Hof*.

148 Bologna 1969, 198f.

149 De Marchi 2013.

150 Bonsanti 2000, 72.

verschiedener stilistischer Quellen ist somit Charakteristikum eines Ortes, der bis dato nicht über eine eigene, ihm spezifische Tradition verfügte. Diese Überlegung schließt den Bogen zu Francesca Manzaris Forschung zum kulturellen Austausch und dessen Einfluss auf künstlerisches Schaffen am Beispiel der avignonesischen Buchmalerei und bietet die Gelegenheit, zum Abschluss auf die Anmerkungen von Karl-Georg Pfändtner zu verweisen.¹⁵¹ Pfändtners stilkritische Analyse des *Liber Regulae* bestätigt die These von der Werkstatt als Ort, an dem unterschiedlichste Quellen verwendet werden und darüber hinaus, dass Städte oder kulturelle Zentren, die „über keine eigene gefestigte [...]tradition vor Ort verfügte[n]“, was, wie er anmerkte, auch für das Neapel der Anjous galt, über die „Kräfte verschiedenster Schulung“ zu einem Stil fanden.¹⁵² Zwar hat sich Pfändtner in seiner Auseinandersetzung auf die Buchmalerei und auf das *Liber Regulae* fokussiert, für dessen Entstehung er schließlich Rom favorisierte, doch kann das Phänomen, wie die stil- und ideenkritischen Vergleiche gezeigt haben, ebenso für die Tafelmalerei und im Speziellen für die neapolitanische Kreuzigung aus dem Louvre angenommen werden.¹⁵³

Abschließend ist zu betonen, dass in vorliegender Studie die Meinung vertreten wird, dass es sich bei der Pariser Tafel nicht um ein eigenständiges Werk Giotto's handelt. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass der toskanische Maler zur Genese der Kreuzigung beigetragen hat. Schließlich hat er sich, wenn man von einer Datierung des Bildes in die Jahre 1332/1333 ausgeht, zu Beginn von dessen Entstehung noch am königlichen Hof in Neapel aufgehalten, wo ihm als führendem Meister und Leiter einer Werkstatt die wichtigen, materiell kostspieligen Arbeiten anvertraut worden waren. Da die bildkompositorische Anlage auf die Kunst Sienas verweist und stilistische Einflüsse bis nach Assisi zurückverfolgt werden konnten, ist es vorstellbar, dass Giotto den Auftrag für das Bild angenommen und die Ausführung an einen seiner *compagni* – Schüler, Mitarbeiter – abgegeben hat, der durch eigene Anschauung Kenntnis von der mittellitalienischen Kunst hatte. Der Vergleich mit der neapolitanischen Kunst zeigt eine Verbindung zur höfischen Buchmalerei auf, was überlegen lässt, ob die Tafel im Stadium der Dekoration oder zum Zweck einer Aufbesserung zu einem lokalen Buchmaler gebracht worden ist.

151 Pfändtner 2015.

152 Ebd., 89 u. 95.

153 Auch Annette Hojer hat resümiert, dass die „Rezeption von Vorbildern aus unterschiedlichen Regionen [...] als ein typisches Phänomen für die Kunst des frühen 14. Jahrhunderts in Neapel [gilt], das sich in der Fresken-, Tafel- und Buchmalerei ebenso nachweisen lässt wie in Architektur, Skulptur und Schatzkunst.“; Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018, 38.

2 Goldgrund vs. Topographie

Nachdem sich die Stilanalyse auf den Originalzustand der Louvre-Tafel konzentriert hat, gilt es nun das heutige Aussehen des Bildes einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Jedem, der sich mit der Pariser Kreuzigung auseinandersetzt, muss bewusst sein, dass ihre gegenwärtige Erscheinung (Abb. 1) nicht ihrem ursprünglichen Aussehen entspricht: Im frühen 15. Jahrhundert erfuhr die Darstellung eine einschneidende Veränderung, welche der Forschung unter verschiedenen Gesichtspunkten Material für eine Analyse bietet. Vorliegende Schrift widmet sich im Folgenden daher zunächst der Art und dem Zeitpunkt dieses Eingriffs, um anschließend mögliche Gründe für die Modifikation zu diskutieren. Dafür werden nicht nur weitere Bilder mit ähnlichem Schicksal vorgestellt, sondern überdies kunsttheoretische Ansätze zu grundlegenden Fragen unseres Bildverständnisses in die Überlegungen einzubeziehen sein. Anschließend gilt der Fokus dem Betrachter und dessen Rezeption der veränderten Kreuzigung.

2.1 Der Eingriff am Bild

Die Geschichte der neapolitanischen Kreuzigung ist auch die Geschichte einer Negation von Material. Im Fall dieses Bildes datiert die Verneinung, ja die, im wahrsten Sinne des Wortes, Annullierung eines bestimmten Werkstoffs in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie im Folgenden zu belegen ist, wofür zunächst die jüngere Geschichte des Kunstwerks vorgestellt werden muss.

Im Jahre 1999, als der Louvre die Pappeltafel erwarb, befand sich die Kreuzigung in einem äußerst prekären Erhaltungszustand: Holzwürmer hatten das Objekt stark durchsetzt, ein zu enger Rahmen den Träger eingezwängt und sehr viele, die Originalpartien schonungslos ignorierende Übermalungen sowie eine dicke Schicht Firnis bedeckten die Oberfläche. Bei der fünf Jahre dauernden Restaurierung der Tafel stellten die verantwortlichen Restauratoren fest,¹⁵⁴ dass die Darstellung ursprünglich einen Goldgrund besessen hat und dass dieser zu einem unbestimmten Zeitpunkt entfernt worden ist (Abb. 2). Mehrere Zentimeter Gold haben sich sowohl entlang des oberen Bildrandes als auch entlang der seitlichen Bildränder erhalten. Diese sowie Spuren von Gold entlang der Figuren im oberen Bildbereich zeugen noch heute von dem Entschluss der originalen Gestaltung mit dem Edelmetall. Außerdem konnten die Restauratoren aufzeigen, dass sich nach wie vor Reste von Gold unter der nachträglich aufgetragenen Malschicht befinden. Zahlreiche Spuren im Holz verweisen auf das mechanische Abkratzen des Goldes.¹⁵⁵

154 Erst nachdem die Tafel ein Jahr lang in einer geschlossenen Kiste gelagert hatte, um sich den veränderten klimatischen Bedingungen anpassen zu können und sich das vom Rahmen befreite Holz ausdehnen konnte, war es möglich mit den restauratorischen Arbeiten zu beginnen.

155 Aufgrund der extremen Dünne der Metallaufgabe ist keine andere Möglichkeit als das Abkratzen für die Goldgrundentfernung vorstellbar.

Bevor es den Zeitpunkt der Abnahme des Goldgrundes näher zu bestimmen gilt, muss verdeutlicht werden, dass die Modifikation der Darstellung, trotz ihrer gravierenden Folgen, eine Wertschätzung des Bildes bedeutete. Es sollte weder eine völlig andere Kreuzigung geschaffen, noch das Vordergründige, also die Szene, zerstört beziehungsweise verändert werden. Ziel war es, das Dargestellte beizubehalten, es aber in einem neuen Setting zu präsentieren. Deshalb ist es zunächst auch weniger vordringlich zu klären, ob es sich bei der Abnahme des Goldes um eine Aufbesserungsmaßnahme oder um einen kreativen Akt künstlerischer Freiheit eines später an der Tafel arbeitenden Malers gehandelt hat. Fakt ist, dass die Kreuzigung als qualitätsvolle Arbeit anerkannt und geschätzt wurde und die Veränderung des Bildhintergrundes keine Kritik an Stil, Motivik und technischer Ausführung bedeutet hat.

Die Veränderung steht exemplarisch für eine allgemeine Entwicklung in der christlichen Kunst: Erst als Bilder *nicht mehr nur* als verehrens-werte Objekte angesehen wurden und deren künstlerischer Wert zunehmend wichtig wurde, sie also von möglicherweise eher Kult- und Venerations- zu verstärkt Kunstobjekten wurden,¹⁵⁶ war eine solche, gleichermaßen radikale wie respektvolle Veränderung einer gemalten Darstellung leichter vorstellbar. Die Abnahme des Goldes erfolgte nicht, um dem Bild etwas zu entziehen, sondern um es zu aktualisieren beziehungsweise das abgebildete Geschehen mit einer anderen Aura zu hinterlegen.

Es ist dokumentarisch nicht belegt, wann der Eingriff an der Kreuzigung vollzogen wurde, doch die anstelle des Goldes aufgemalte Landschaft spricht stilistisch betrachtet für eine Datierung zu Beginn des 15. Jahrhunderts: Es handelt sich um eine in Grautönen gehaltene Hügelkette, die sich im Hintergrund über die gesamte Bildbreite erstreckt und bis zu den Gekreuzigten hinaufragt sowie einen nach oben dunkler werdenden Himmel.

Michel Laclotte hat die Landschaft zwar mit jenen von Sassetta und Masolino verglichen, jedoch gleichwohl die Überlegung einer möglichen Vollendung derselben im 19. Jahrhundert aufgeworfen,¹⁵⁷ während Dominique Thiébaud mit der Sanftheit des Hintergrundes argumentierend, die Nähe zur Malerei Masolinos betonte.¹⁵⁸ Technisch gesehen, so die Louvre-Kuratorin an anderer Stelle, sei eine Ausführung der Landschaft zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert anzunehmen, stilistisch sollte jedoch ein früheres Datum im 15. Jahrhundert nicht ausgeschlossen werden.¹⁵⁹ Pierluigi Leone de Castris vermutete, dass der Hintergrund im 19. Jahrhundert gemalt wurde, auf Geheiß des damaligen Besitzers und dem Geschmack der Zeit entsprechend, um die Tempera-Technik des späten Trecento nachzuahmen.¹⁶⁰ Das fügt sich mit der Tatsache, dass die Restauratoren sowohl den Gebrauch von mit dem Pinsel aufgetragener Falschvergoldung, welche zur Imitation von originalem Gold ebenfalls im 19. Jahrhundert zur Anwendung gelangte, als auch den Einsatz des erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelten Berliner beziehungsweise Preußisch

156 Die grundlegende Literatur zu dieser Entwicklung in der Geschichte des Bildes ist Hans Beltings *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*: Belting 1990.

157 Restaurierungsakte vom 9. Juni 2000; C2RMF.

158 Kat. Ausst. Paris 2013, 183.

159 In einem Interview mit der Zeitschrift *La Tribune de l'Art* am 25. März 2006: <http://www.latribunedelart.com/entretien-avec-nathalie-volle-dominique-thiebaud-et-rosaria-motta-sur-la-restauration-de-la> (abgerufen am 10.10.2020).

160 Restaurierungsakte vom 15. September 1999; C2RMF.

Blau¹⁶¹ nachweisen konnten. So belegen diese Befunde, dass die Tafel zu unterschiedlichen Momenten Objekt invasiver Eingriffe gewesen ist, über den Zeitpunkt der Goldgrundabnahme sagen sie jedoch nichts aus. Der von einigen Forschern vorgebrachte Vergleich mit Landschaftsdarstellungen aus dem 15. Jahrhundert erweist sich somit als die überzeugendste Methode, um den Zeitpunkt des Eingriffs zu datieren.

Die Landschaften von Masolino im Palast des Kardinals Branda Castiglione in Castiglione Olona (Abb. 49),¹⁶² in der gleichnamigen Kapelle in San Clemente in Rom (Abb. 50)¹⁶³ sowie im Tafelbild mit der Gründung Santa Maria Maggiore, in welcher die Berge auf den Goldgrund gemalt sind (Abb. 51),¹⁶⁴ stützen die Annahme einer Modifikation des neapolitanischen Kreuzigungsbildes im frühen 15. Jahrhundert. Zugleich impliziert die komparatistische Betrachtung, dass die Goldgrundabnahme und die Ausführung der Landschaft in Italien und nicht in Frankreich, wo das Bild bekanntlich sehr viel später auf dem Kunstmarkt auftauchte, erfolgt sein müssen. Es ist hier nämlich zu konstatieren, dass das von der Seite einfallende Licht in der Louvre-Kreuzigung, wie in den Bildern Masolinos, die Hügelkette auf einer Seite beleuchtet, während die andere Seite im Schatten liegt. Weiche Umrisslinien, die die Konturen der hohen, spitzen Berge zeichnen, sind ebenfalls gemeinsames Merkmal all dieser Werke. Doch sollte aufgrund der Lokalisierung der Kreuzigungstafel nach Neapel unser vergleichender Blick auch dorthin gerichtet werden.



Abb. 49



Abb. 50

- 161 Dieses durch den Einsatz von Eisen erzielte Pigment war, laut Johann Georg Krünitz, 1704 durch den Farbenhersteller Diesbach per Zufall entwickelt sowie 1710 in den Abhandlungen der Akademie zu Berlin erstmals gelistet worden; *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*; online verfügbar unter kruenitz.uni-trier.de. Dass dieses dunkle Blau relativ bald nach seiner Entstehung auch in Frankreich, gerade im Umfeld des Hofes, zur Anwendung gelangte, ist gut vorstellbar, da Rezeptbücher nach der Patentierung eines Pigments schnell in Umlauf gelangten.
- 162 Castiglione Olona, Palazzo di Branda Castiglione, Wandmalerei, 2,65x8 m; Roberts 1993, 128 u. 198. Von Berenson Masolino zugeschrieben, was bis in die späten 1980er Jahre akzeptiert wurde. Nach der Auffindung von Wandmalereien im Untergeschoß des Palastes kam die Annahme auf, Masolino habe Gehilfen gehabt (Manca, Bertelli). Strehlke und Christiansen sprachen sich für eine Zuschreibung an Vecchietta aus, der auch die Wandmalerei im Untergeschoß ausgeführt haben soll. Roberts hingegen blieb bei der These, dass es sich um eine eigenständige Arbeit Masolinos handle. Bis auf Toesca, der das Bild auf 1423/1424 datierte, sind sich die Forscher hinsichtlich einer Datierung auf ca. 1435 einig.
- 163 Rom, San Clemente, Branda Castiglione-Kapelle, Wandmalerei; ebd., 195-197. Von Vasari wurde die Kapellenausmalung in der *Vita* Masaccios erwähnt. Neben affirmativen Wiederholungen dieser Zuschreibung (Cowe und Caval-caselle, Schmarsow, Leonardi, Oertel), sind Zweifel zugunsten einer Autorschaft Masolinos zu verzeichnen (Bernson, Toesca, Van Marle, Salmi und Meiss) sowie die These von einer Kollaboration der beiden (Venturi, Toesca, Longhi, Oertel). Weitere Künstler wurden als Mitarbeiter vermutet. Roberts zufolge wurden die Wandmalereien von Masolino nach März 1429 begonnen und vor ca. 1432 fertiggestellt.
- 164 Neapel, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Tempera auf Holz, 144x76 cm; ebd., 189-192. Die Tafel war Teil eines doppelseitigen Altarbildes und wurde von Vasari in der *Vita* Masaccios erwähnt. Im 19. Jahrhundert wurde das Bild Frau Angelico zugeschrieben, von Berenson Masolino. Filangeri di Candida bestätigte diese Attribution und bis auf Oertel, Krautheimer und Krautheimer-Hess, welche die Tafel Masaccio zuschrieben, akzeptierte die Forschung Masolino als Maler. Roberts datierte das Bild in die Jahre zwischen ca. 1428-1431.



Abb. 51

Während, wie Nicolas Bock betont hat,¹⁶⁵ die Kenntnisse über die im frühen Quattrocento in Neapel tätigen Künstler fragmentarisch sind, ist Antonio Pisanellos Tätigkeit für Alfons den V. von Aragon, König von Neapel zwischen 1442 und 1458, hingegen gut dokumentiert.¹⁶⁶ Seit 1448/1449 stand der zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Hofkünstler in Diensten des auch als *al Magnàmin* bezeichneten Monarchen, der ihm ein *Privilege* in Form eines hohen, monatlichen Gehalts zusprach. Allerdings suggerieren das Fehlen großer Auftragsarbeiten sowie die Zeichnungen Pisanellos und seiner Werkstatt aus dieser Zeit, dass er in erster Linie für den Entwurf und die Konzeption größerer Projekte angestellt worden war.

Im Kontext vorliegender Untersuchung ist auf eine Zeichnung Pisanellos, heute im Louvre und dem Codex Vallardi zugehörig (Abb. 52),¹⁶⁷ hinzuweisen, auf welcher der Künstler eine Landschaft skizziert hat sowie auf eine seiner berühmten Porträtmedaillen des Íñigo d'Avalos (Abb. 53),¹⁶⁸ auf deren Rückseite ebenfalls eine Landschaft abgebildet ist. Beide datieren in die Jahre 1449/1450 und ähneln der Landschaft in der neapolitanischen Kreuzigung in bestechender Weise. Hier wie dort sind die hohen Berge hintereinander in die Tiefe gestaffelt und werden von weichen Umrisslinien hügelig gezeichnet. In Anbetracht der Darstellungen erweist sich auch die Vergegenwärtigung des konkreten Anblick Neapels als besonders ergiebig, denn die gemalte Aufnahme der Stadt ist der realen mit dem Apennin im Hintergrund, zu dem beispielsweise der Vesuv und die Monti Lattari gehören, durchaus verwandt. Das heißt, die Vorstellung von Golgatha, wie sie vom späteren Bearbeiter des Pariser Bildes anstelle des Goldgrundes bevorzugt wurde, war sowohl künstlerischen Erscheinungen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht unähnlich als auch der Lebenswirklichkeit eines zeitgenössischen Betrachters in Neapel nicht fremd.¹⁶⁹



Abb. 52



Abb. 53

165 Die königliche Familie war im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ins Exil geflüchtet, was zum Erliegen der künstlerischen Produktion geführt hatte. Zwar kehrte sie um 1400 zurück, doch erst mit Festigung der Herrschaft Ladislaus' von Anjou-Durazzo blühte Neapel wieder auf, und Hof, Adel und Klerus verfolgten von neuem ihre Ambitionen in der Kunst; Bock 2001, 12-14.

166 Siehe zum Folgenden: Kat. Ausst. London 2001, 1-4 u. 38-41.

167 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 2280 recto, Feder u. Tinte auf Papier, 195x267 mm; Kat. Ausst. Verona 1996, 135-137.

168 London, British Museum, Inv. Nr. BNK, ItM.9, Bronze, Ø 77 mm; ebd., 410f.

169 Eine vielleicht in Neapel entstandene Kreuzigungsdarstellung, die sich heute in der Sammlung Thyssen befindet, führt im Hinblick einer Klärung der Landschaftsherkunft in eine andere Richtung. Sie zeugt vom Einfluss der nordalpinen Malerei auf die Kunst im Süden Italiens im Quattrocento. Entgegen der Komposition auf dem Pariser Bild setzt das Gebirge in dieser Kreuzigung nicht direkt hinter den Kreuzen ein. Nach der Vorstellung des Malers befand sich der Ort der Kreuzigung außerhalb einer Stadt, weshalb die Ansicht einer solchen zwischen das vordergründige Geschehen und die Landschaft im Hintergrund geschaltet ist. Zwar sind die Hügel in dieser sowie unserer Kreuzigung ähnlich

2.2 Die Goldgrundabnahme als eine Position im Diskurs um Oberfläche und Raum in Bildern

In seiner zwischen 1401 und 1403 verfassten *Regola del governo di cura familiare* äußerte sich Giovanni Dominici zur Rolle von Tafelbildern bei der Erziehung von Kindern und im Zuge dessen auch zum Gebrauch von Gold in Tafelbildern: „Avvisoti se dipinture facessi fare in casa a questo fine, ti guardi da ornamenti d'oro o d'ariento, per non fargli prima idolatri che fedeli; però che vedendo più candele s'accendono, e più capi si scuoprono, e pongonsi più ginocchioni in terra alle figure dorate e di preziose pietre orante, che alle vecchie affumate, solo si comprende farsi riverenzia all'oro e pietre, e non alle figure o vero verità per quelle figure ripresentate.“¹⁷⁰

Dem Dominikaner zufolge hatte Gold in Bildern selbst dann, wenn es nur in der Rahmung auftauchte, das Potential Idolatrie zu provozieren, weil Kinder, die Bilder mit Gold betrachten dazu neigten, anstelle der dargestellten Heiligen das Gold zu bewundern. Wenngleich Dominici explizit auf die didaktische Funktion von Bildern referierte, steht die Passage für eine sich generell entwickelnde Ablehnung gegenüber dem Einsatz von Gold in Bildern zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Diese gewandelte Einstellung ging mit einer wachsenden Aufmerksamkeit für künstlerische Fähigkeiten, mit einem Interesse an der Schaffung von Bildraum und mit wissenschaftlichen Studien zu optischen Phänomenen einher, welche wiederum zu Experimenten der Maler führten.¹⁷¹

Im Folgenden werden deshalb mittels der vergleichenden Betrachtung von Bildern, deren Goldgrund ebenfalls entfernt wurde, und unter Berücksichtigung kunsttheoretischer Ansätze zu Fragen der Räumlichkeit im eindimensionalen Medium Tafelbild sowie zur Materialsemantik, mögliche Gründe für das Abkratzen des Goldes in der neapolitanischen Kreuzigungstafel diskutiert. Was könnte die Motivation dafür gewesen sein, den Gesamteindruck des Bildes so gravierend verändern zu wollen? Und welche Aussage beinhaltet eine derartige Entscheidung bezüglich der Wahl des Materials? Gerade diese Frage stellt sich zweifach: Einmal im Hinblick auf die Aufhebung einer früher getroffenen Entscheidung, also der Negation des ursprünglich gewählten Werkstoffes und einmal hinsichtlich der Entscheidung für ein anderes, vielleicht für angemessener oder aktueller gehaltenes Material: Welche Vorteile bot Malfarbe im Vergleich zum Gold?¹⁷² Dass der Goldgrund in

hintereinander in die Tiefe gestaffelt, jedoch zeichnen die konturierten Umrisslinien in der Thyssen-Kreuzigung deutlich zerklüftete Berge: Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 94 (1976.1), Öl auf Tafel, 44,8x34 cm, ca. 1450-1460; Abbildung unter: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/anonymous-valencian-artist-active-1450-1460/crucifixion> (abgerufen am 10.10.2020). Zunächst für das Werk eines spanischen Künstlers gehalten, sprach es Longhi dem Colantonio zu. Daraufhin kam es zu Attributionen an den jungen Antonello da Messina. Boskovits zufolge ist das Bild in Neapel von einem unbekanntem Maler gemacht worden. Die aktuelle Zuschreibung geht wiederum von einem Künstler aus Valencia aus.

170 Dominici 1401-1403 Ed. 1860, 132f.

171 Ghiberti interessierte sich in seinen *Commentarii*, vor allem im dritten Kommentar, besonders für die Optik und die künstlerische Umsetzung deren Phänomene: *Commentarii* 1988.

172 Vera-Simone Schulz hat diesen Fragen in Bezug auf Nimben und Goldgründen einen transkulturellen Aspekt hinzugefügt: Schulz 2016. Dabei beschäftigte sie sich nicht nur mit der außereuropäischen Herkunft und Konnotation von Materialien, sondern lieferte auch anregende Gedanken zu medialen Schnittstellen, die bei der Auseinandersetzung mit Gold ebenfalls immer wichtig sind.

der Malerei nicht von heute auf morgen als obsolet erklärt wurde, versteht sich dabei von selbst, ebenso wie die Tatsache, dass Bilder mit Goldgrund partiell gemalten Hintergrund haben konnten.¹⁷³

Zunächst ist festzuhalten, dass der ökonomische Aspekt aus den möglichen Gründen für das Abkratzen des Goldes auszuschließen ist. Der Vermutung, das kostbare Edelmetall sei aufgrund seines hohen materiellen Werts einem Eingriff am Bild zum Opfer gefallen, widerspricht die Tatsache, dass die aufgelegten Goldplättchen von einer solchen Feinheit waren — Blattgold kann bis zu 0,0001 mm dünn ausgeschlagen werden —¹⁷⁴ dass auch bei einer relativ großen Tafel der Materialgewinn sehr gering gewesen sein dürfte. Und auch die von Michael Baxandall vorgebrachte These, dass das Verschwinden des Goldgrundes dem sinkenden Goldbestand zuzuschreiben sei, hat Lois Heidmann Shelton widerlegt, indem er darauf hinwies, dass Gold weder zum Ende des 14. noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts knapp gewesen sei.¹⁷⁵ In welchen Kontexten ist also dann nach den Ursachen für die Abkehr von Goldgründen zu suchen?

Im 13. Jahrhundert setzte in der Geschichte des Kreuzigungsbildes ein Wandel ein.¹⁷⁶ Aus dem wachsenden Interesse der Menschen an historischen Situationen und der emotionalen Perspektive sakralen Geschehens resultierten die szenische Ausschmückung bildlicher Darstellungen als auch deren Einordnung in den Verlauf einer Geschichte. Der Erlösertod des Heilands sollte nicht mehr nur als übergeordnetes, von Raum und Zeit losgelöstes Ereignis verstanden werden, sondern mit Details und möglichst vielen Nebenszenen erzählt werden. Damit strebte man an, diesen der Erfahrungswelt der Gläubigen näherzubringen und die Möglichkeit zur Identifikation mit einzelnen Momenten und Beteiligten der Geschichte zu bieten. Das heißt, die sich wandelnden Bedürfnisse der gläubigen Betrachter, neue Frömmigkeits- und Sehgewohnheiten, trugen ebenso zum Verzicht auf den auratischen Goldgrund und die Einbettung der Erzählung in beispielsweise eine Landschaftsdarstellung bei.

Darüber hinaus waren es wissenschaftliche und künstlerische Interessen, die im 15. Jahrhundert aufkamen und dafür sorgten, dass der Goldgrund in dieser Zeit an Bedeutung verlor.¹⁷⁷ Phänomene des Lichts und der Optik wurden zu Forschungsthemen und zunehmend auch für Künstler interessant.¹⁷⁸ Auf dem Gebiet der Malerei führte das zur

173 Zur Ablehnung von Gold in der Malerei: Degler/Wenderholm 2016, bes. 444-447. In ihrer Einleitung zum Themenheft *Der Wert des Goldes – der Wert der Golde* ermahnten Degler und Wenderholm, „das Narrativ von der umfassenden Materialablehnung endgültig als einen Diskurs zu begreifen, der mit der Mehrzahl der gleichzeitig entstehenden Kunstwerke nicht viel gemein hat, der sich jedoch in der Italienforschung noch besonders hartnäckig hält.“ Allerdings verwiesen sie auf die „drei Parameter Bedeutung, Funktion und Wirkung“, die „eine vage Vorstellung von der Komplexität der Fragestellung nach der Materialsemantik von Gold im Plural [vermitteln]“; ebd., 448.

174 Siehe für technische Informationen bezüglich der Anwendung von Blattgold: Wendler 2005.

175 Shelton 1987, 162-167.

176 Noch einmal Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 98-176. Im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, Bezug nehmend auf ebd., bes. 164-171 zu den Kalvarienbergen.

177 Siehe zu diesen Interessen Wenderholm 2005, 104f u. 108.

178 Erinnert sei an Ghibertis dritten Kommentar. Leon Battista Alberti bezeichnete Geometrie und Optik als Basis der Malerei, als die Elemente, mittels denen die Künstler ihr Schaffen verbessern und die Betrachter ihr Schauen mit Kenntnis anreichern konnten: Alberti 1435 Ed. 2002.

Beschäftigung mit Licht und Schatten im Bild, wobei es nicht nur einzelne Motive waren, anhand welcher die Maler mit verschiedenen Farbtönen Einfall und Wirkung von Licht erprobten. Der Hintergrund einer Darstellung eröffnete, befreit von der eindimensionalen Auflage aus Edelmetall, zahlreiche Möglichkeiten genau diese Aspekte zu erproben. Außerdem verzichteten die Künstler in der Bestrebung, Raum und Räumlichkeit in Bildern zur Anschauung zu bringen, auf Gold, das aufgrund seiner Flächigkeit diesen konträr gegenüberstand. Der Veränderung von Bildhintergründen lag demnach auch eine Auseinandersetzung mit dem Bildverständnis zugrunde.

Immer schon stand der Werkstoff Gold für Kostbarkeit und symbolisierte in sakralen Bildern verwendet eine geistig-religiöse Dimension.¹⁷⁹ Immer blieb er jedoch ein raumloses Edelmetall, das nur durch die Betonung seiner Materialität beziehungsweise einer besonderen Inszenierung, die Illusion von Räumlichkeit oder Licht vermittelte. Bei Künstlern war (und ist) der Werkstoff aber nicht nur wegen seiner symbolischen Bedeutsamkeit, sondern auch aufgrund seiner physikalischen Eigenschaften beliebt. Das äußerst beständige Edelmetall, welches zu den wenigen farbigen seiner Art zählt, ist dehn- und verformbar und durch die Zugabe von Metallen lässt sich sogar die Tönung verändern. Ellen Beer, die den Goldgrund vorrangig als eine vom Künstler gestaltete Materie erklärte, sah in den physikalischen Merkmalen des Goldes eine Nähe zum göttlichen Sein ausgedrückt, die kein anderer Werkstoff in dieser Intensität erreichen kann. Demzufolge würden Materialität und Sinngehalt, die künstlerische wie die geistige Komponente, in dem Edelmetall zusammenwirken. Das heißt, der intellektuelle Gehalt von Goldgrundbildern wird durch das Gold transportiert, oder anders, durch die Wirklichkeit des Materials evident, was letztlich sogar dazu beitragen kann, dass ein Bildinhalt zu etwas Allgemeingültigem erhoben wird.

Mit der Betonung des Materials ließ sich der geistige Wert der Bilder zusätzlich steigern, und Gold lud dank seiner materialästhetischen Eigenschaften zum Nachdenken auf verschiedenen Ebenen ein. Mittels Punzen und Gravuren wurde der Werkstoff selbst zum Experimentierfeld für die Künstler. Seit dem 13. Jahrhundert verzierten die Maler, vor allem im Raum Siena, ihre Goldgrundbilder mit Punzierungen und polierten das Metall auf Hochglanz.¹⁸⁰ Durch den Einsatz verschiedener Stempel konnten sie die gleichmäßige Lichtreflexion der Metalloberfläche brechen und mit der dadurch erzeugten Tiefe schufen sie die Illusion eines massiven Grundes aus Gold. Punzen dienten der Rahmung des religiösen Sujets und sorgten für eine spannungsreiche Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Bildrahmen sowie zwischen den Materialien an sich, also Malfarbe und Metall. Bilder, die in einer solchen Weise gestaltet wurden, das heißt in denen mit der Materialität von Gold, ob als Grund oder Dekoration in Gewändern, gespielt wurde, sind außerdem als Ergebnisse eines fruchtbaren Austauschs zwischen der Mal- und Goldschmiedekunst anzusehen.

179 Das Folgende basiert auf Ellen Beers grundlegendem Aufsatz zum Goldgrund: Beer 1983.

180 Bezug nehmend auf Wenderholm 2005, 103 sowie auf Skaug 1971 u. Skaug 2013.

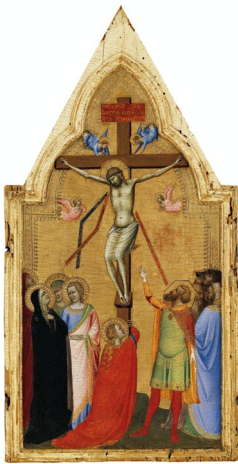


Abb. 54

So zeugt beispielsweise die Oberflächenbearbeitung der Kreuzigungsdarstellung von Bernardo Daddi, heute im Lindenau-Museum in Altenburg (Abb. 54),¹⁸¹ von den Reflexionen eines Malers über das Vor- und Hintereinander verschiedener Bildebenen. In dem Bild wird das sakrale Geschehen von einem breiten Band aus punzierten Ornamenten, welches dem tatsächlichen Bildrahmen in Form eines offenen Dreipasses angepasst ist, gerahmt. Dabei trifft der Begriff Rahmen nur teilweise zu, denn während die in Rot gekleideten Engel von den Punzen überschritten werden, verläuft der Querbalken des Kreuzes über dem Muster, das heißt die Rahmung ist aufgehoben und nun vielmehr dekorativer Hintergrund. Die in den Nimben und der Rahmung verwendeten Stempel sind zahlreich und verschieden, was die Flächigkeit des Goldes bricht. Das gestalterische Potential von Metall als Werkstoff wird so aufs

höchste ausgelotet. Die Tatsache, dass der originale Goldgrund mit einer schmalen Linie aus Punzen im oberen Teil der neapolitanischen Kreuzigung nicht abgekratzt worden ist, bestätigt ein solches Interesse auch im Moment des Eingriffs am Bild. Ausgehend von diesen Überlegungen zum Gold und seinem Potential im Hinblick auf Oberfläche und Raum in Bildern sind im Folgenden Kunstwerke vorzustellen, deren Erscheinung ebenfalls durch Eingriffe deutlich verändert wurden.

Das von Meliore signierte Altarretabel, auf 1271 datiert und heute in den Uffizien, zeigt einen segnenden Christus, der von vier Heiligen, der Jungfrau Maria und Petrus zu seiner Rechten sowie Johannes dem Evangelisten und Paulus zu seiner Linken, flankiert wird (Abb. 55).¹⁸² Die Seraphe in vegetabilischen Kränzen zwischen den Arkaden, unter welchen die Heiligen stehen, sind, so konstatierte es Robert Longhi, von Cosimo Rosselli

später hinzugefügt worden.¹⁸³ Obwohl dieser Eingriff weniger invasiv war und nicht die gesamte Bildfläche oder einen Großteil davon betroffen hat, unterstützt er die These einer Veränderung der neapolitanischen Kreuzigung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹⁸⁴ Er belegt, dass zu dieser Zeit das



Abb. 55

181 Altenburg, Lindenau-Museum, Inv. Nr. 14 (17), Tafel, 45x23,5 cm (Malfläche), 1345-1348; Kat. Ausst. Florenz 2005, 73f. Zunächst für ein sienesisches Werk der zweiten Trecento-Hälfte gehalten, gilt es seit Bodes Zuschreibung an „Bernardo da Firenze“ als Arbeit aus Florenz. Die Identifikation mit Bernardo Daddi ist in den letzten Jahrzehnten einstimmig akzeptiert worden.

182 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 9153, Tempera und Gold auf Holz, 0,85x2,10 m; Boskovits 1993, 652-662.

183 Longhi 1948, 43; „Dire che Meliore è uno ‚spaesato‘ e che è significativo che l’opera provenga dall’Emilia (Coletti) è almeno imprudente, quando si riveli che le aggiunte quattrocentesche dei pennachi sono puramente fiorentine e, in effetto, di Cosimo Rosselli.“

184 Auf das Jahr 1501 datiert Lorenzo di Credis Eingriff an Fra Angelicos Hochaltarbild in San Domenico in Fiesole, das eine thronende Madonna mit Kind, flankiert von vier Heiligen zeigt; Prantoni 2018, 36-56, bes. 37f. Im Zuge dessen nahm Lorenzo dem Bild unter anderem die Giebel mit eingesetzten Medaillons sowie die Trennsäulen, veränderte den Hintergrund malerisch. Sehr wahrscheinlich war dieser ursprünglich als Goldgrund gestaltet.

Überarbeiten von Bildern christlichen Inhalts möglich war. Die hinzugefügten Medaillons in Meliores Bild befinden sich in einem Dialog mit den die Heiligen umgebenden Arkaden und zeigen ein Nachdenken über Rahmung innerhalb eines Bildes an, zumal die Arkaden in *pastiglia* ausgeführt sind, was an sich bereits ein Ausbrechen aus der Eindimensionalität bedeutet.

Steht die Modifikation von Meliores Altartafel für eine Reflexion über Rahmung und Dekoration, so bezeugt der veränderte Hintergrund in Simone Martinis Bild mit Grablege in der Berliner Gemäldegalerie ein besonderes Interesse für den Raum hinter einer vordergründigen Szene (Abb. 56).¹⁸⁵ Die Darstellung war Teil eines Reisealtars, des Orsini-Altars, und die Tatsache, dass die anderen Tafeln dieses Polyptychons einen Goldgrund haben, spricht dafür, dass auch die Grablege ursprünglich einen solchen besessen hat.¹⁸⁶ Da Spuren von Gold durch den roten Abendhimmel scheinen, ist angenommen worden, dass es Martinis primäre Idee war, direkt auf das Edelmetall zu malen, um dadurch einen speziellen Lichteffect zu erreichen.¹⁸⁷ Das scheint aber unwahrscheinlich, beschränkte sich das Malen auf Gold doch üblicherweise auf Details.¹⁸⁸ Plausibler erscheint deshalb die These, dass der Hintergrund in dem Moment verändert wurde, in welchem man die Tafel vom Altar trennte, also zum Ende des 19. Jahrhunderts¹⁸⁹ und die Modifikation des Bildes somit auf den persönlichen Geschmack eines neuen Besitzers zurückzuführen ist.



Abb. 56

Verkaufstechnische Gründe zu einer ähnlichen Zeit waren indes der Anlass für den Eingriff an der Tafel mit Thronender Madonna von Niccolò di Pietro Gerini (Abb. 57).¹⁹⁰ Die Neuverkittung sowie die Falschvergoldung zur Verdeckung der holzsichtigen Partien und

185 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1070A, Pappelholz mit Leinwandauflage, 23,3x15,5 cm (Malfläche); Kat. Gemäldegalerie Berlin 1988, 155-159. Die Zuschreibung an Martini wurde aufgrund der Zugehörigkeit zum Orsini-Altar so gut wie einstimmig akzeptiert. Entstanden ist der Reisealtar in den Jahren zwischen 1335/1336 und 1344.

186 Die übrigen Tafeln zeigen die Kreuztragung (Paris, Louvre; hierzu ist auch die Rückseite mit fingiertem Marmor erhalten), die Kreuzigung und die Kreuzabnahme (beide Antwerpen, Königliches Museum) in geöffnetem und einen Verkündigungsel sowie die Maria der Verkündigung (beide Antwerpen, Königliches Museum) in geschlossenem Zustand. Siehe zur Berliner Tafel Boskovits ebenda. Stefan Weppelmann erklärte auf Nachfrage, dass keine Pigmentanalysen durchgeführt wurden, die helfen könnten den aufgemalten Himmel zu datieren (Mail vom 11. März 2014).

187 Schubring, Rothauwe, Toesca, White; Kat. Gemäldegalerie Berlin 1988, 155-159.

188 Vgl. beispielsweise die Engel in Giotto's Berliner Kreuzigung oder die Nimben des guten Verbrechers und des Hauptmanns in der Louvre-Kreuzigung.

189 „Bei diesem Eingriff wurden Retuschen auch bei den Bäumen (Ränder der Baumkronen) und in der Hintergrundlandschaft vorgenommen, vor allem um ihre bei Zufügung des Himmels beeinträchtigen Konturen wiederherzustellen.“; ebenda. Ende des 19. Jahrhunderts kam die Grablege in eine Pariser Privatsammlung, von wo sie der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein 1901 erwarb.

190 Altenburg, Lindenau-Museum, Inv. Nr. 68 (20), Tafel, 93,8x52 cm, 1390-1395; Kat. Ausst. Florenz 2005, 88f. Ende des 19. Jahrhunderts für sienische Schule gehalten, wurde die Tafel von Berenson dem Florentiner Kunstraum zugeschrieben. Oertel schrieb das Bild der Werkstatt Niccolòs zu, Boskovits machte es zu dessen eigenhändigem Werk, was Skaug bestätigte.



Abb. 57

zur Imitation des originalen Goldes wurden offensichtlich als notwendig empfunden, um das stark beschädigte Bild für den Kunstmarkt attraktiv zu machen.¹⁹¹ Heute wird es frei von Übermalungen, der Falschvergoldung und sogar ohne Bolus, sprich im Zustand einer frühen Entstehungsphase präsentiert.¹⁹² Dass es sich bei den Themen Goldgrundabnahme beziehungsweise Modifikationen von Bildern nicht allein um ein italienisches Phänomen handelte, demonstrieren, wenn auch aus späterer Zeit und mit anderen Materialien, die folgenden Kunstwerke und ihre Schicksale.

Um das Jahr 1440 schuf der Münchner Stadtmaler Gabriel Angler ein Altarbild für das Kloster Tegernsee, die sogenannte Lettnerkreuzigung (Abb. 58).¹⁹³ Dieses Bild muss, vermutete Helmut Möhring aufgrund der sichtbaren Kratzspuren in der Darstellung, ursprünglich einen duktilen Hintergrund besessen haben, welcher zu einem späteren Zeitpunkt abgekratzt worden ist.¹⁹⁴ Angler lieferte für den Hauptaltar derselben Kirche eine zweite Arbeit, die Tabula Magna, zu der auch eine Kreuzigungsdarstellung gehört hat (Abb. 59).¹⁹⁵ Diese scheint Pressbrokat als originalen Hintergrund gehabt zu haben, da noch heute Reste von dem Gewebe zu erkennen sind. Darüber hinaus deutet die beschädigte Oberfläche aller zu diesem Altar gehörenden Tafeln auf eine frühere Gestaltung mit Brokat und deren gewaltsame Entfernung hin. Nach Möhring erlaubt die Vorstellung einer Tabula Magna mit Pressbrokat im Chor der Kirche zu Tegernsee die Annahme, dass auch die Lettnerkreuzigung ursprünglich einen solchen Hintergrund hatte. Die Eingriffe an den zwei Arbeiten Anglers seien auf einen Wandel in der ästhetischen Wahrnehmung, sehr wahrscheinlich zur Mitte oder zum Ende des 17. Jahrhunderts, zurückzuführen.



Abb. 58



Abb. 59

191 Siehe zu den Überarbeitungen den Beitrag von Parenti in Kat. Ausst. Florenz 2005, 88f.

192 Auf Nachfrage teilte Tobias Ertel mit, dass Dipl. Rest. Johannes Schaefer (beide Lindenau-Museum Altenburg) lediglich die späteren Hinzufügungen entfernt und so den „originalen Rohzustand“ wiederhergestellt hat. Deshalb sind auch die Aussparungen für die plastischen, vermutlich in *pastiglia* ausgeführten Rahmenteile wieder sichtbar (Mail vom 1. April 2014).

193 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1438, Lindenholz, 186x294 cm (in zwei Teilen); Kat. Alte Pinakothek München 2006, 74.

194 In diesem Abschnitt Bezug nehmend auf Möhring 1997.

195 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1055, Fichtenholz, 185,8x265,5 cm; Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001, 64. Während Möhring die Tabula Magna in die Jahre 1444/1445 datierte und Angler zuschrieb, geht man in Nürnberg von einer Datierung um 1440-1450 sowie einer Ausführung durch den Meister des Tegernseer Hochaltars aus. Ursprünglich handelte es sich um einen Zweiflügelaltar mit übereinander angelegten querrrechteckigen Mitteltafeln und hochrechteckigen Seitenflügeln. Die Innenseiten zeigen Szenen der Passion Christi, die Außenseiten Szenen aus dem Martyrium des Klosterheiligen Quirinus. Die Tafeln sind auf verschiedene Museen bzw. Kirchen in München, Nürnberg, Bad Feilnbach und Berlin verteilt.

Eine ähnliche Motivation für die Veränderung des *Settings* entsprechend dem zeitgenössischen Geschmack ist für eine Kreuzigung aus der Werkstatt Rogiers van der Weyden festzustellen (Abb. 60).¹⁹⁶ Allerdings war in diesem Fall die Schaffung von Räumlichkeit auf der eindimensionalen Fläche bestimmender als im Fall der Bilder von Angler. Neue Lösungen für den Hintergrund anstelle von Gold konnten ebenso architektonische Elemente und Himmel beinhalten wie auch eine monochrome Fläche respektive einen simplen Vorhang oder wie in der niederländischen Kreuzigung eine Landschaftsdarstellung mit Stadtansicht. So ist die Modifikation des Hintergrundes in diesem Beispiel besonders gut an der Flächigkeit der Figur des Johannes' und an seinem erhobenen Arm vor dem offenen Himmel zu erkennen.¹⁹⁷ Das ursprüngliche Gold ist außerdem entlang der Kontur seines Kopfes noch deutlich zu sehen —¹⁹⁸ eine Beobachtung, die bekanntlich auch für den gekreuzigten Gottessohn und die Schächer in der neapolitanischen Kreuzigung zutrifft.



Abb. 60

Doch ist das nicht die einzige Gemeinsamkeit der zwei modifizierten Bilder, denn in beiden Fällen wurde der Goldgrund zugunsten einer Landschaft entfernt. Allerdings ist die Topographie, inklusive Stadtansicht, in der niederländischen Darstellung von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen, während die Hügel in der neapolitanischen Kreuzigung frontal gezeigt sind. Das bedeutet, dass sich die entsprechenden Akteure unterschiedliche Gedanken zu Fragen bezüglich von Bildtiefe und Horizont gemacht haben.

Mit dem Wissen um die soeben referierten Eingriffe an verschiedenen Kunstwerken ist hinsichtlich der Umstände, welche zur Veränderung der neapolitanischen Kreuzigungstafel geführt haben, anzumerken, dass diese nicht allein mit der sich wandelnden Wahrnehmung sakralen Geschehens erklärt werden können, sondern ebenso einem Diskurs um Oberfläche und Raum im Bild geschuldet sind. Steckte die Kunsttheorie zu Beginn des 15. Jahrhunderts zwar noch in ihren Anfängen, was keinesfalls heißen soll, dass es in der Zeit zuvor keine Wertschätzung künstlerischen Könnens gab, so kann eine Intervention wie die Entscheidung für eine gemalte Landschaft anstelle eines Goldgrundes als visuelle Manifestation der veränderten Auffassung davon, was ein Bild eigentlich ist, angesehen

196 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 538A, Eichenholz, 79,3x49,4 cm (Malfläche); Kat. Ausst. Frankfurt/Berlin 2008, 291-296. Die Forschung ist sich sowohl was die Datierung als auch die Zuschreibung der Tafel anbelangt uneins. Passavant hielt die Kreuzigung für ein frühes Werk Rogiers, von Tschudi ordnete es den Werken des Meisters von Flémalle zu. Panofsky erkannte in dem Bild einen Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der Rogier und den Meister von Flémalle übertreffen habe wollen. Châtelet schrieb das Bild dem späten Robert Campin (1432-1434) zu, de Vos verortete es im Frühwerk Rogiers (1425-1430). Es gibt, so Kemperdick, Bezüge zur Malerei Flémalles, aber es dominieren die Anklänge an Rogier. Ein Vergleich mit der um 1440 entstandenen Hubertustafel dient der Datierung der Kreuzigung.

197 Darauf verwies auch Kemperdick; Kat. Ausst. Frankfurt/Berlin 2008, 291-296.

198 Während für Friedländer sowohl die Landschaft als auch die Engel spätere Hinzufügungen eines anderen Malers waren, hat Panofsky die Originalität der Engel betont, die, in den Farben des Regenbogens gemalt, den Goldgrund im oberen Teil des Bildes begrenzt haben müssen. Schiller hat für eine Veränderung des Bildes um 1500 plädiert, da Himmel und Landschaft in der Geschichte der Kreuzigungsdarstellungen die letzten Hinzufügungen darstellen; Friedländer 1924, 112; Panofsky 1953, Bd. 1, 267 u. 298-302; Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 171.

werden. Dabei war es nicht die Intention, ein neues Bild zu schaffen, sondern lediglich den Kontext der vordergründigen Darstellung umzugestalten. Ob ein solcher Eingriff zu einer architektonischen Lösung oder zu einer topographischen Darstellung führte, ist weniger relevant, beides sind sie Pole ein und desselben Diskurses.

Lois Heidmann Shelton hat aufgezeigt, dass die Grundsteine für die künstlerischen Entwicklungen des Quattrocento von Duccio gelegt worden sind.¹⁹⁹ Dieser hatte in einzelnen Bildfeldern der *Maestà* Architektur mit Goldgrund, das heißt illusionistischen Raum mit realer Oberfläche, kontrastiert. Die Kontextualisierung christlicher Ereignisse durch zeitliche und räumliche Motive bedeutete eine Abweichung von der byzantinischen Kunst, und von der Konvention, einen theologischen Inhalt über Gold zu vermitteln, da dieser in der abendländischen Malerei nicht länger verbindlich war. Ein Wandel in der Frömmigkeit zum Ende des Mittelalters erforderte höheren Detailreichtum in Bildern und die Einbettung des Dargestellten in die Erfahrungswelt des Gläubigen, um ihm so die Identifikation zu erleichtern. Boccaccio's Hymne auf Giotto als den Maler, der den Intellekt und nicht die Idolatrie bedient, kann somit als Degradierung der materiellen und symbolischen Bedeutung von Gold verstanden werden.²⁰⁰ 1435 hob Alberti in seinem Buch *De pictura* (2. Buch, 49. Abschnitt) die materialästhetische Relevanz des kostbaren Edelmetalls endgültig auf, indem er argumentierte, dass künstlerische Fähigkeit sich vielmehr darin zeige, glänzende Effekte durch Malerei anstatt durch das Auftragen von Gold zu erreichen.²⁰¹

Abschließend lässt sich der Eingriff an der neapolitanischen Tafel im Kontext dieser generellen Ablehnung des Einsatzes von Gold zu Beginn des 15. Jahrhunderts plausibel datieren. Die Entscheidung zur Negation eines ursprünglich gewählten Werkstoffs sollte als Aktualisierung im Sinne der Zeit anerkannt und letztlich auch einer Emanzipation künstlerischen Handelns zugeschrieben werden. Im Fall der Louvre-Kreuzigung bedeutete die Veränderung zugleich Respekt für die vordergründige Szene, die eben nicht verändert wurde, und eine Bestätigung der hohen Qualität des Bildes. Zieht man darüber hinaus die Ablehnung von Gold in Bildern mit in die Überlegungen ein, oben beispielhaft durch Giovanni Dominici zur Sprache gebracht,²⁰² bietet sich die Möglichkeit, darüber zu

199 Shelton 1987, 81-85.

200 Aus dem Decameron, 6. Tag, 5. Geschichte: Boccaccio Ed. 1877, 84f: „E l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe un ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose et operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo intelletto de' savj dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro. Il quale titolo rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con maggior disidéro da quegli che men sapevano di lui, o da' suoi discepoli, era cupidamente usurpato. Ma, quantunque la sua arte fosse grandissima, non era egli per ciò nè di persona nè d'aspetto in niuna cosa più bello che fosse messer Forese.“

201 Alberti 1435 Ed. 2002, 148f: „Truovasi chi adopera molto in sue storie d'oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperarsi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice. E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplenderem e quando deono essere chiare parere nere.“

202 Neben Dominici ließe sich diesbezüglich beispielsweise auch Antonio da Firenze anführen, welcher in seiner *Summa*

spekulieren, ob die Tafel möglicherweise an einen anderen Ort verbracht sowie einer neuen Funktion unterstellt worden war und dies zur Abnahme des Goldgrundes geführt hat.²⁰³

2.3 Das veränderte Rezeptionserlebnis

Nach der Klärung von Art, Zeitpunkt und möglichen Gründen für die Modifikation der neapolitanischen Kreuzigungstafel ist die Aufmerksamkeit nun auf die wirkungsästhetische Perspektive dieses Eingriffs zu richten. Die Hintergrundgestaltung wirft nicht nur den Grundkonflikt zwischen Repräsentation und Aktion im Bild auf, sondern ebenso die Frage nach der Involvierung des Betrachters und somit der Wirkung auf den Rezipienten. Welchen Einfluss haben die Wesenseigenschaften von Metall und Malfarbe auf das Rezeptionserlebnis? Inwiefern beeinflusst die Veränderung der Werkstoffe innerhalb eines Bildes die Wirkungsästhetik? Und lässt sich sagen, welche Art der Inszenierung dem Gläubigen die Darstellung einer Kreuzigung näherbringt? Eine These von Ernst Strauss dient dieser Untersuchung als Leitfaden: „Den gleichen konstitutiven Wert wie für das Erscheinungsbild der Natur besitzen Farbe, Licht und Dunkel auch für die Malerei. Aber als Bildelementen, hindurchgegangen durch einen künstlerischen Willen, kommt ihnen, sowohl einzeln wie in ihrer Zuordnung und wechselseitigen Durchdringung, von vornherein eine andere Valenz zu als in der sichtbaren Welt.“²⁰⁴ Zunächst muss allerdings geklärt werden, welche Rolle der Hintergrund als Teil einer bildlichen Darstellung spielt und inwiefern er die theologischen Implikationen eines Bildinhalts vermitteln kann.

Der Hintergrund in Bildern steht in einem reziproken Verhältnis zum Mittel- und Vordergrund und übernimmt eine regulative Funktion innerhalb der Komposition. Gottfried Boehm formulierte das folgendermaßen: „Der Grund ist ‚ein Ort‘. Er schafft einen sinnlichen oder auch epistemischen Raum für das bildnerische Tun und den Sinn, den es bewirkt.“²⁰⁵ Der Bildgrund ist Träger der vordergründigen Szene, operiert aber auch aus sich selbst. Das bedeutet, er ist entweder eine Fortführung des Vordergrundes oder reine Oberfläche. In beiden Fällen kann der Grund unendlich sein, und diese Unendlichkeit ist das Charakteristikum monochromer Gründe.²⁰⁶ Der dunkle Hintergrund in der Kreuzigung von Pacino di Bonaguida zum Beispiel (Abb. 61), heute in der Fondazione Longhi, transportiert das dargestellte Geschehen in eine Sphäre, in welcher es keine räumliche

Theologica die Auffassung vertrat, Luxus, und dazu zählte er Gold, habe nichts in der christlichen Kunst zu suchen, da er von wichtigerem ablenke.

203 Es gibt keine Dokumente zu der Kreuzigungstafel, die an diesem Punkt weiterführen könnten.

204 Strauss 1983, 16.

205 Boehm 2012, 70.

206 Seine Funktion, Vordergründiges zu hinterfragen, also im tatsächlichen Wortsinn „Hinter“-Grund zu sein und die Darstellung wechselseitig zu bedingen, verlor der Bildgrund in der Farbfeldmalerei der Moderne. Nun zielten die Maler mit ihrem Bildkonzept auf eine andere Dimension und dem Grund fiel eine neue Rolle zu: Er war ausschließlich Fläche, Farbe, Material. Diese Art von Bilder tritt durch die energetische Wirkung der Oberfläche, die vom stetigen, mehrschichtigen Farbauftrag kommt, mit dem Betrachter in Kontakt. Horizontalität und Vertikalität sind aufgehoben, die Bilder, nur noch reine Flächen aus Material, ort- und zeitlos und das Rezeptionserlebnis ohne lokale und temporale Referenz. Hier weiterführend die Gedanken zum „Verlust des Horizonts“ in der Malerei von Monet und Pollock: König 2004.



Abb. 61



Abb. 62

oder historische Referenz für den Betrachter gibt.²⁰⁷ Lediglich der kleine Hügel am unteren Bildrand markiert das historische Setting von Jesu Kreuzigung. In der Kreuzigungsdarstellung von Nardo di Cione in den Uffizien ist das vordergründige, sakrale Geschehen mittels eines farbigen Metallhintergrundes aus jeglichem Kontext herausgelöst, und wie im Fall der Pacino-Kreuzigung verweist nur ein kleiner Hügel mit Totenkopf auf Golgatha als historischen Bezugspunkt (Abb. 62).²⁰⁸ Theologisches Fundament der Bildidee war das Verständnis von der Kreuzigung des Gottessohnes als ewig wirkendem Erlösertod, welcher in seiner Wirkung nicht an einen Ort gebunden, für den christlichen Glauben konstitutiv und den Gläubigen ohne jegliche Einbindung als theologische Wahrheit erfahrbar ist. Damit erwies sich Gold, gerade durch sein Materieein, als prädestiniert für Kreuzigungsdarstellungen beziehungsweise für jede in Bildern zu vermittelnde christliche Heilsbotschaft. Anders ausgedrückt: Für ein Thema der Ewigkeit, wählte man ein Material, das ewig ist.

Das Manko jeglicher Art räumlicher Referenz und die Zeitlosigkeit sind also die Charakteristika von Goldgründen.²⁰⁹ Dabei ist noch einmal wichtig daran zu erinnern, dass Gold, nachgewiesen bereits für die ägyptische Kunst, zunächst in der byzantinischen und frühchristlichen Kunst als Bildgrund verwendet wurde und für die Zeit zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert in der abendländischen Malerei für Bilder sakralen Inhalts dann nahezu obligatorisch blieb.²¹⁰ Das führte zur bis heute geläufigen Assoziation von Gold mit Hintergrund. Nach Beer ist ein Goldgrund vorrangig und zuallererst Material,²¹¹ denn Gold bildet nichts ab, entzieht sich der Vorstellung und der Grundidee der Malerei und wirkt nur durch seine Materialität.²¹² Somit ist der sakrale Inhalt jeglichem Kontext enthoben und der theologische Gedanke kann als fundamental für den christlichen Glauben sowie die religiöse Wahrheit verstanden werden. In diesem Sinne kann ein Bild durch Betonung des Materials, mittels Punzen, Gravierungen oder Politur, hervorgehoben werden, Raum und Licht illusionieren, was wiederum die Aura

207 Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Tempera und Blattgold auf Holz, 81,2x44,5 cm, ca. 1315-1320; Kat. Ausst. Los Angeles 2012, 34-37. Analysen haben gezeigt, dass es sich tatsächlich um einen Hintergrund in Schwarz handelt und nicht etwa um nachgedunkeltes Azurit.

208 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n. 3515, Tempera auf Holz, 145x71 cm, ca. 1350; Fossi 2004, 140f.

209 In der Loslösung des Bildmotivs und des Rezeptionserlebnisses aus Ort und Zeit sowie der Erhebung des Materials zum selbständigen künstlerischen Ausdrucksmittel rücken, und auch darauf hat Wenderholm bereits hingewiesen, beispielsweise die Arbeiten von Yves Klein (Abb. 63) nahe an Goldgrundbilder des Mittelalters heran; Wenderholm 2005, 100f.

210 Ebd., 100-102.

211 Beer 1983, 272-275.

212 Siehe zu diesen Gedanken auch Zaunschirm 2012, 25.



Abb. 63

immaterieller Göttlichkeit verstärkt.²¹³ Abgesehen von seiner symbolischen Bedeutung war Gold aber auch aufgrund seiner Beständigkeit, welche die Nähe zur ewigen Göttlichkeit erhöht und welche kein anderes Material übertreffen kann, beliebt. Welche Auswirkungen hat es also, wenn dem Bild das Material, das zugleich Bedeutungsträger ist, entzogen wird?

Die Gegenüberstellung von Kreuzigungen mit Goldgrund und solchen mit malfarbig gestaltetem Hintergrund macht die Vor- und Nachteile der Werkstoffe Metall und Malfarbe für die Tafelmalerei ersichtlich. So wird beim direkten Vergleich der zwei Versionen ein- und derselben Darstellung klar, dass der Goldgrund eine Flächigkeit mit sich bringt, die enormen Einfluss auf die Gestaltung hat und der sich das Bildpersonal fügen muss. Dies kann an einem bereits erwähnten Beispiel belegt werden, das zwar einem anderen Moment und einem anderen künstlerischen Kontext entspringt, jedoch dieselbe Bildthematik besitzt und vor allem zu eben ungefähr der Zeit gemalt wurde, in welche der Eingriff an unserem Bild zu datieren ist: Bei der Kreuzigung der Rogier-Werkstatt aus der Berliner Gemäldegalerie ist die Flächigkeit besonders gut an Johannes nachzuvollziehen (Abb. 60). Sie steht in einem deutlichen Missverhältnis zum tiefen Landschaftsausblick, was dadurch erklärt wird, dass der originale Goldgrund dieses Bildes entfernt und durch die Landschaftsdarstellung ersetzt worden ist. In der ursprünglichen Bildanlage war der Raum durch den flachen Grund begrenzt und die Figuren dadurch viel stärker zusammengeschlossen als das in der jüngeren Version des Bildes der Fall ist. Durch den Verzicht auf Gold und dank des Einsatzes von Malfarbe war es möglich, Tiefenraum im Bild zu erreichen: Die von oben aufgenommene Landschaft erstreckt sich weit in die Tiefe und am rechten Bildrand ist ein Kirchturm, Zeugnis einer naheliegenden Stadt, zu erkennen. Das heißt, der Horizont war vom Künstler für die Positionierung des Betrachters mitbedacht worden. Ein Thema, das auch für Goldgrundbilder relevant bleibt, schließlich kann auch das Gold unterschiedlich tief oder hoch angesetzt sein.

Die Bedeutung der Malfarbe liegt auch in ihrer Doppelfunktion:²¹⁴ Maltechnisch betrachtet ist sie die Substanz, die sich unmittelbar auf den Bildträger überführen lässt, während ein anderes Bildelement, nämlich das Licht, nur unmittelbar durch sie befördert werden kann. Das Licht ist bedingungslos an die Bildfarbe gebunden. Sie transportiert nicht nur den eigenen Wert, sondern trägt zugleich die Verantwortung für das Hell-Dunkel-Verhältnis im Bild. Dabei richtet sich der Helligkeitsgrad der Farbe nach ihrer innerbildlichen Funktion. In der jüngeren Version der Kreuzigung aus der Rogier-Werkstatt zeigen die hellen Farben die Tiefe der Landschaft an und die dunkleren Farben den Gewitterhimmel. Bei der Goldgrundversion hingegen transportiert das Gold als „Metallfarbe“ durch seinen Eigenglanz und durch die Reflexion seiner Oberfläche das Licht im Bild.

Im Wesen der Farbe, die, zur reinen Materie determiniert, erst als Element im Bild Sinneseindrücke hervorruft,²¹⁵ lässt sich die geistige Komponente des Materials und das Potential auf eine andere Wirklichkeit zu verweisen, ebenfalls finden. Das monochrome Dunkel in der Kreuzigung von Pacino di Bonaguida zum Beispiel überführt das Geschehen,

213 Zum Immateriellen und Göttlichen im Gold: Shelton 1987, 14f u. 23-28 sowie Beer 1983, 274.

214 Strauss 1983, 17.

215 Freitag-Schubert 1998, 55.

ebenso wie das Gold, in eine Sphäre, welcher der Betrachter nicht angehört beziehungsweise in der es keinen Bezugspunkt für ihn gibt: „Das mittelalterliche Tafelbild kennt keine stringente Verwendung des goldenen Grundes in der Gestaltung des jenseitigen und des irdischen Himmels, und so konnte der göttliche Himmel im Mittelalter, besonders im 14. Jahrhundert, blau, aber auch golden dargestellt werden. Auch die – davon abhängige – Differenzierung von himmlischem gegenüber irdischem Licht (blau bzw. goldenem und umgekehrt) ist stark schwankend; es ist keine Generalisierung der Verwendung möglich.“²¹⁶ Sowohl in Pacinos als auch in Nardos Bild hebt sich das sakrale Geschehen vor dem hellen respektive dem dunklen Grund ab, während allein der Hügel als Verweis auf den historischen Schauplatz der Kreuzigung Jesu und als Bezugnahme auf die Betrachterwirklichkeit zu verstehen ist.

Der sienesischer Maler Luca di Tommè griff in seiner Kreuzigungsdarstellung, heute im Museum of Fine Arts in San Francisco, für die Hintergrundgestaltung auf die Idee der symbolischen und materiellen Bedeutung von Edelmetall zurück.²¹⁷ Die um Jesus Trauernden und seine Feinde befinden sich vor der gemalten, aufragenden Landschaft. Das heißt, ihr begrenztes Dasein auf der Erde ist bildlich dargestellt, während der Sohn Gottes vor Gold, sprich in einer raum- und zeitlosen Sphäre, abgebildet ist. Innerhalb einer Bildfläche mit Malfarbe wird der Goldgrund somit zum selbständigen Bildwerk erhoben beziehungsweise markiert er, dass der Gekreuzigte seinen Daseinsort in einer anderen Wirklichkeit hat.²¹⁸ Besonders in Bildern mit verschiedenen Materialien kommt die symbolische Bedeutung des Goldes zum Tragen, denn allein schon das Materiesein unterstreicht das Wesen des Dargestellten.

Auf die Gewichtung der Werkstoffe kam es aber nicht nur hinsichtlich der metaphorischen Aussage, sondern auch wegen des Materialwerts an, spielte dieser doch zumindest für die Zeit bis zum 16. Jahrhundert eine hohe Rolle. Die materielle sowie farbstoffliche Wertigkeit war als Ehrung des Dargestellten zu verstehen,²¹⁹ und Gold als der materiell kostbarste Wert hatte den höchsten symbolischen Wert inne: „Das Material trägt aufgrund seiner spezifischen natürlichen oder auch zugeschriebenen Qualitäten, manchmal aber auch nur durch Unterscheidung vom benachbarten Material etwas zur Bedeutung des Bildes bei. Insofern ist das Material ikonologisch aussagefähig, es kann Informationsträger sein.“²²⁰

Stellt man die zwei Versionen der neapolitanischen Kreuzigung nebeneinander sind die Unterschiede evident. Der Goldgrund löst das Geschehen von Raum und Zeit, während die Einbettung der Szene in eine Landschaft von einer bestimmten Vorstellung des historischen Geschehens auf Golgatha zeugt. Im Gegensatz zum Gold ist die Farbe, das Malmaterial, nicht aus sich heraus semantisch aufgeladen, ermöglicht aber die Suggestion von Raum

216 Wenderholm 2005, 108.

217 San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, Inv. Nr. 61.44.3, Tempera u. Blattgold auf Holz, 41x59,7 cm; Fehm 1986, 70f. Fehm sprach sich für eine Datierung um 1356-1361 aus, während das Museum in San Francisco die Entstehung des Bildes später ansetzt, ca. 1365. Die Zuschreibung an Luca di Tommè ist akzeptiert. Abbildung unter: <https://art.famsf.org/luca-di-tomme/crucifixion-61443> (abgerufen am 10.10.2020).

218 Braunfels 1950, 326.

219 Ebd.: „Das Malen galt lange als ein Akt der Ehrfurcht den Heiligen gegenüber. Der Maler ehrt sie durch die Kostbarkeit der Farbstoffe, das reine Gold und das helle Blau. Sein Werk ist Votivgabe. Das ändert sich erst im 16. Jahrhundert grundsätzlich. Im 17. Jahrhundert ist der Prozess abgeschlossen.“

220 Bandmann 1969, 77.

und Tiefe. Mit dem Goldgrund wird die Kreuzigung der Realität enthoben, Jesus sowie die beiden Schächer scheinen sich in einer anderen Sphäre zu befinden. Das blockhaft angeordnete Volk und vor allem die Figuren des Mittelgrundes, die Soldaten auf den Pferden, zeichnen sich folienhaft vor dem Goldgrund ab. Dies verstärkt den Eindruck zweier verschiedener Wirklichkeiten. Verbunden werden die beiden Sphären lediglich durch die aufragenden Lanzen der Römer. Dagegen halten die Hügel der Landschaft in der anderen Bildversion die Menschen aus dem Volk in der unteren Bildhälfte mit den Gekreuzigten der oberen Bildhälfte zusammen, und das Geschehen wirkt wie ein zusammenhängendes Ganzes. Beim repräsentativen, statischen Charakter des Goldes ist das weniger der Fall. Ist die Landschaft zwar unbestimmt, und darin dem Goldgrund vielleicht sogar verwandt, ist das Bild der Materialsymbolik enthoben. Dafür aber wird mit dem dunkler werdenden Himmel der biblischen Textgrundlage, der zu Jesu Todeszeitpunkt eintretenden Finsternis, Rechnung getragen.

Da die Darstellung einer Landschaft eine Anspielung auf die Betrachterwirklichkeit impliziert, bringt diese Form der Inszenierung die Kreuzigung Jesu dem Rezipienten des 15. Jahrhunderts näher als es die Goldgrund-Version vermag. Der Gläubige jener Zeit konnte sich möglicherweise leichter mit den Bildfiguren identifizieren, wenn diese in einem ihm vertrauten Kontext angesiedelt waren. Die Farbgebung von Boden, Bergen und dem dunkler werdenden Himmel unterstützt durch Einheitlichkeit die Zusammengehörigkeit und Geschlossenheit der Darstellung. Dagegen hebt sich das buntfarbige Volk vor dem hellen Gold deutlicher ab und einzelne Figuren, beispielsweise die Engel um die Gekreuzigten, treten stärker hervor. Der Einstieg für den Betrachter in das Bildgeschehen ist schwieriger. Das Repräsentative und das Ehrwürdige des Goldes schaffen Distanz zur Betrachterwirklichkeit und fordern eher ehrfürchtiges Gedenken heraus als mitleidende Anteilnahme durch Identifikation. Die theologische Botschaft, die in der Bildversion verwirklicht ist, zielt vielmehr darauf, den Erlösertod als ein heiliges, entrücktes Geschehen zu zeigen, das allgemeingültig ist und ewig währt. Dieser Gedanke wird durch die Engel und den Lanzenstich mit der liturgischen Dimension des Kreuzestodes verbunden. Das Eucharistiegeheimnis, welches es dem Gläubigen ermöglicht an der Erlösung teilzuhaben, wird durch die Wesenseigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten des Goldes betont und zu etwas Universalem erhoben.

Fazit der Auseinandersetzung mit dem veränderten Hintergrund der Kreuzigung aus Neapel ist die Schlussfolgerung, dass diese auf zwei Ebenen zu führen ist: Zum einen bedarf es für das Verständnis des theologischen Grundgedankens, auf dem jede Darstellung christlichen Inhalts basiert, einer Analyse der religiösen Valenz und Metaphorik der einzelnen Bildelemente. Zum anderen bleibt der Hintergrund aber immer auch ein Teil des Kompositionsschemas, weshalb auf die Untersuchung seines visuellen und maltechnischen Einsatzes nicht verzichtet werden darf. Für beides spielen die Werkstoffe aufgrund ihrer Wesenseigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten, die sowohl eine bildimmanente als auch eine rezeptions- und wirkungsästhetische Funktion erfüllen, eine entscheidende Rolle.

TEIL II

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

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

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

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

3 Blutfrömmigkeit und Mutterschmerz als Aspekte religiöser Praxis am angiovinischen Hof

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



Abb. 64

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 65



Abb. 66

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

3.1 Königin Sancia von Mallorca und ihr Bild in der Forschung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

237 Vitolo G. 2016, 114-119.

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

239 Diese Entdeckung verdanken wir Adrian Hoch: Hoch 2014.

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

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

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

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

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

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

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

244 Musto 1985.

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

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

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

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

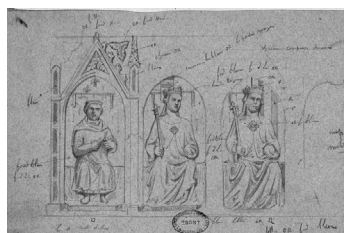


Abb. 67



Abb. 68

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

247 Gaglione 2004, Gaglione 2008 u. Gaglione 2009.

248 Hoch 2014.

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

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

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

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

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

254 Hoch 2014, 170.

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

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

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

3.2 Der Mailänder Leinwandzyklus

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

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

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

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

258 Vgl. Joh 19,31-4.

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72

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

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

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

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

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



Abb. 73

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

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

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

269 Siehe zur Interpretation des Bildes auch Lucherini 2010.

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

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

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

271 Hoch 1998, 225f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

281 Hoch 1998, 212f u. 225f.

dass Papst Clemens VI. im November des Jahres 1342 seine Zustimmung dafür gab, dass ein Franziskaner die spirituelle Leitung der Einrichtung übernimmt und dass Sancia ein zweites Haus für die konvertierten Prostituierten errichten konnte, um dem Platzmangel im bereits bestehenden Komplex entgegen zu wirken. So konnte der Erzbischof Giovanni de Diano am 19. November 1342 den Grundstein für Santa Maria Egizica legen, einer weiteren Gemeinschaft, die der Augustinus-Regel folgte und von Franziskanern geleitet wurde. Da jedoch auch dieser Bau das Problem des Platzmangels nicht endgültig löste, erbat die Königin am 29. Mai 1343 die Erlaubnis, Santa Maria Maddalena erneut vergrößern zu dürfen, was die Umstrukturierung des angrenzenden Gebäudekomplex²⁸² aus Kirche und Hospital namens Santissima Annunziata einschloss.²⁸² Für eine der Verkündigung geweihten Kapelle in diesem neuen Ort, muss der Leinwandzyklus, Hoch zufolge, geschaffen worden sein, weshalb sie eine den Renovierungen entsprechende Datierung der Bilder, 1342/1343, vorschlug.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

288 Damit gemeint ist die Seitenwunde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Das London-New York-Diptychon ³⁰⁶

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

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

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

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

306 Siehe zum Diptychon Anm. 119.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 74

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

314 Tammen 2006, 101.

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

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

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

318 Kat. National Gallery London 2011, 377.

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

320 Joh 20,11-18.

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

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



Abb. 75

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

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

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

323 Ebd., 192.

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

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

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



Abb. 76

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 77

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

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

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

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

332 Bologna 1968, 281.

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

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

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

336 Vitolo 2008b, 47.

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

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

3.4 Multivalenzen der Mutterschaft im Mittelalter

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

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

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

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

340 Zierhut-Bösch 2008, 28.

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

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

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

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

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

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

345 Musto 1985, 203.

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

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

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

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

348 Ebd.

349 Ebd., 510.

350 Ebd., 512.

351 Ebd., 514.

352 Ebd.

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



Abb. 78

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



Abb. 79

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

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

354 Zierhut-Bösch 2008, 30f.

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

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

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

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

359 Ebd., 182.

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

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

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

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

360 Fleck in Kat. Anjou Bible 2010, 44.

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

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

363 Aceto 2011, 204.

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

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

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

364 Zierhut-Bösch 2008, 28f.

365 Walker Bynum 2005, 119.

366 Paliotti 2001, 82.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

376 Siehe dazu Creutzburg 2008, 69.

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

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

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

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

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

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

379 Maier 1971, 148f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

386 Bei dieser Argumentation beruft sich Robert auf die Gnadentheologie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 ‚Facies ad faciem‘ auf der ersten Stuttgarter Apokalypsetafel

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

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

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

396 Reltgen-Tallon 2013, 160.

397 Siehe zu den Apokalypsetafeln Anm. 120.

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

399 Ebd., 71.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

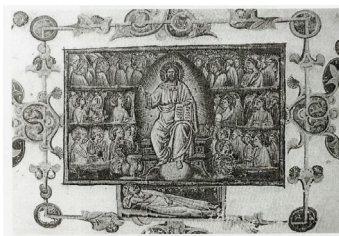


Abb. 80



Abb. 81

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

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

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

407 Creutzburg 2008, 80.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 82

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

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

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

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

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

419 Schmitt 1970, 494.

420 Tomei 2013.

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

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

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

4.3 Gotteserkenntnis im Bildprogramm der Pariser Kreuzigung

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

422 Schmitt 1970, 496.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

431 Walker Bynum 2001, 86.

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

433 Dykmans 1970, 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 83

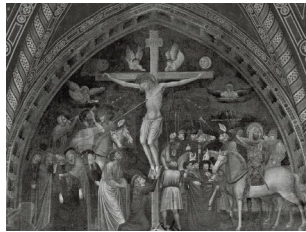


Abb. 84



Abb. 85

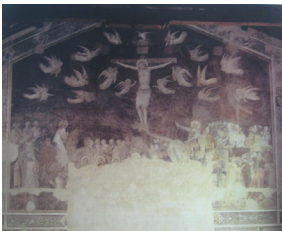


Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

455 Vgl. Merback 1999, 218-265.

456 Die Fehlstelle erlaubt keine eindeutige Bestimmung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 wüffelt, 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 miteinanderbeziehend, von „quatre registres horizontaux bien distincts“.

475 Diese Deutung verfolgte auch Thiébaud. Kinder in Passionszzenen müssen nicht immer als bösaartig 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 Giottos 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, Chiostro 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 erstarbte. 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 Klostergeschichte 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 Giotto's 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 Anngrit 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 Giotto's 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



Abb. 92

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.

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 fruchtrtragende 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 Papstszes 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 Papsthof 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 Jahre 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 Arm-reliquiar (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 Grabmalkunst: 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/Scirocco 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 Cronica* 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

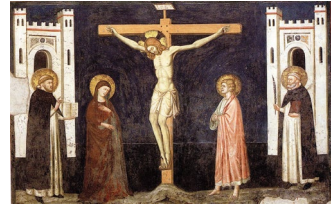


Abb. 100

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 Armutstheese 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 Königtums: 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 Könighaus 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 ausstatte, 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 eine 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 kleinformative 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.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Als Ergebnis der vorliegenden Studie ist festzuhalten, dass die Pariser Kreuzigungstafel R.F. 1999-11, die seit ihrem Ankauf durch den Louvre im Jahre 1999 als neapolitanisches Werk der frühen Jahre 1330er Jahre gilt, mittels eines ikonographisch-ikonologischen Ansatzes als Kunstwerk am Hof Roberts von Anjou verankert werden konnte. Die Aufarbeitung der stilistischen Bezüge hat gezeigt, dass sich die Darstellung auf künstlerische Erscheinungen Mittelitaliens zurückführen lässt, ihre komplexe, implizite Botschaft letztlich jedoch nur durch eine spezifische Frömmigkeit sowie eine konkrete religionspolitische Debatte, welche speziell im höfischen Kontext der Anjous Thema war, zu erklären ist.

Sowohl die malerische Qualität als auch der theologische Gehalt der Kreuzigung sprechen für einen begabten Künstler. Deshalb und aufgrund der Datierung der Tafel in die Jahre 1332/1333 sowie ihre Anbindung an den angiovinischen Hof, rückt die Möglichkeit einer potentiellen Autorschaft Giotto in den Fokus, der, für den König in Neapel tätig, die städtische Malerei jener Jahre prägte. Allerdings bestätigen die stilistischen Vergleiche mit den Werken des toskanischen Meisters eine solche Vermutung nicht ohne Vorbehalte, sondern lassen vielmehr eine Konzeption in seiner Werkstatt, möglicherweise durch ihn selbst, und eine Ausführung durch seine Mitarbeiter vermuten.⁷⁶⁹ Die These von Dominique Thiébaud, Giotto habe die Arbeit an dem Kunstwerk aufgrund seiner Abreise nach Bologna abgegeben, fügt sich mit der oben vorgeschlagenen Datierung der Kreuzigung sowie der Entstehung des Bologna-Polyptychons, die Damien Cerutti in das Jahr 1333 verlegt hat.⁷⁷⁰ Wenn Cerutti außerdem davon berichtet, dass der Auftrag an den „Pseudo-Dalmasio“, die Bardi-Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz zu vollenden, mit Giotto's Abreise nach Mailand zu koinzidieren schien,⁷⁷¹ belegt das ein weiteres Mal den Usus des Toskaners, begonnene Arbeiten an die fähigsten Mitarbeiter seiner lokalen Werkstatt abzugeben.

Die Tatsache, dass die stilistische Analyse der Kreuzigung auch eine deutliche Nähe zur neapolitanischen Buchmalerei der Zeit nach Giotto offenbart hat, negiert das Gesagte nicht, sondern ist als Zeichen der sich reziprok befruchtenden Kollaboration der höfischen Werkstätten untereinander anzuerkennen. Schließlich lässt sich diese Annahme auch durch die Zirkulation präskriptiver Vorlagen und konkreter Werkzeuge im neapolitanischen Umfeld Giotto's bestätigen. Im Hinblick auf mögliche weitere Forschungen auf dem Gebiet ist an dieser Stelle auch die Frage aufzuwerfen, inwiefern gewisse Bildfindungen in der Kunst der frühen 1330er Jahre als Rezeption der älteren Kunst Neapels

769 Siehe noch einmal Thiébaud 2007 und Kat. Ausst. Paris 2013, 180f. Ebd. für das Folgende.

770 Für das Polyptychon in Bologna Bezug nehmend auf Cerutti 2015.

771 Ähnliches war schon in Florenz im Fall der Vollendung der Wandmalerei in der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce mit der Beauftragung Taddeo Gaddis geschehen.

zu verstehen sind. Sind beispielsweise die Fresken in Santa Maria Donnaregina und generell Cavallinis Schaffen in Neapel als Hinweis auf einen durch die Anjous, hier konkret durch Karl II., etablierten Hofstil zu beurteilen? Einen Stil, der dann von Giotto's Werkstatt aufgenommen und beansprucht oder transformiert und substituiert worden ist? Im Weiteren ist dann die Praxis, wie im Fall der zirkulierenden Punzen und Vorzeichnungen, zu untersuchen. Die Aufarbeitung von Phänomenen lokaler Zusammenarbeit unterschiedlicher Experten könnte einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der großen Giotto-Werkstatt-Frage leisten.

In Neapel stießen Künstler auf besondere Arbeitsbedingungen, da der Hof aufgrund des Fehlens einer Gilde freier über sie verfügen konnte.⁷⁷² Auch für einen erfahrenen Meister wie Giotto, der, so wurde in vorliegendem Beitrag argumentiert, nicht nur zur Ausmalung von Kapellen, sondern auch zur Etablierung hochwertigen Kunstschaffens gerufen worden war, bot sich damit die Möglichkeit, in einem anspruchsvollen und begünstigenden Ambiente, Neues und Großartiges zu schaffen. Davon zeugen die außergewöhnliche Darstellung der Kreuzigung, gepaart mit dem speziellen Format der Tafel und die zur ihrer Herstellung verwendeten kostbaren Materialien. Dabei ist die Vorstellung zu korrigieren, dass Giotto nicht kam, malte und somit einen völlig neuen Stil konsolidierte, dem beispielsweise auch die Kreuzigung verpflichtet gewesen wäre, vielmehr verhielt es sich in Neapel wie in anderen Städten, in denen er wirkte: Als versierter Geschäftsmann, der er war, so Cerutti, wusste er genau, welches Publikum ihn erwartete und dass er darauf zu achten hatte, ein bekanntes Werk niemals vor ein- und demselben Publikum zu zitieren.⁷⁷³

Serena Romano hat die spezifisch römisch-apostolische Motivik des Stefaneschi-Altars herausgearbeitet sowie auf die enge Kollaboration zwischen Künstler und Auftraggeber aufmerksam gemacht, die vor dem Hintergrund der „cultura del luogo“ beziehungsweise im Zusammenspiel mit dieser strukturelle Neuheiten und motivische Programmatik hervorbringen kann.⁷⁷⁴ Romano zufolge zeichne das Giotto's ortsgebundene Arbeit, ob in Assisi, Padua oder Rom, aus. Damit bestätigt sich Cerutti's Einschätzung von Giotto's Einfluss auf das Lokale respektive das Zusammenkommen verschiedener künstlerischer Kulturen unter seinem Primat. In diesem Sinne und vor dem Horizont von Begriffsfeldern wie Identität, Assimilation und Kulturtransfer, die in der Einleitung dieser Arbeit zur Sprache kamen, ist auch die neapolitanische Kreuzigung aus dem Louvre zu verstehen. Die am französischen Hof in Süditalien relevanten Themen haben die Darstellung derart geprägt, dass sie sich aufgrund ihrer motivischen Details und trotz stilistischer Ähnlichkeiten von nord- und mittelitalienischen Kreuzigungen der Zeit abhebt und nur dem angiovinischen Kontext der frühen 1330er Jahre zugeordnet werden kann. Das Neapolitanische der Tafel liegt gerade im Konglomerat

772 Noch einmal Fleck 2010, 114.

773 Cerutti 2015, 158.

774 Die Motivik des Altars speise sich aus traditionell Lokalem wie dem Petrus- und Apostelmartyrerkult, aus religionspolitischen Entscheidungen, die mit Papst Clemens V. zusammenhingen sowie aus dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung des Auftraggebers; Romano 2015, bes. 105-110. Bezug nehmend auf ebd. im folgenden Abschnitt.

von Stilelementen Giotto mit traditionellen, lokalen Motiven und delikaten Akzenten höfischer Kunst, die französisch-international geprägt ist. Davon ausgehend lässt sich die Behauptung aufstellen, dass Neapel-Stadt zur Regierungszeit Roberts von Anjou als ein Ort auszuzeichnen ist, oder anders, den idealen Humus bot, an welchem eine vom Hof gelenkte Bildpolitik Veränderungen üblicher Kompositionen hervorrufen sowie neue Motive in Bildthemen einführen konnte.

Aufgabe dieser Dissertation war es, nach einer gründlichen Auseinandersetzung mit der Kreuzigung unter den einschlägigen Gesichtspunkten – Stil, Autor, Entstehungskontext – auch deren Wirkungsgeschichte aufzuarbeiten. Es hat sich gezeigt, dass das Bild eine zweifache Rezeption erfahren hat, relativ zeitnah in der städtischen Tafel- und Buchmalerei und einige Jahrzehnte später in der Wandmalerei im Königreich Neapel. Da Annegrit Schmitt bereits 1970 eine ähnliche Rezeption, allerdings unter anderen Auftraggeber-Vorzeichen, für die neapolitanische Apokalypsentradition vorgestellt hat,⁷⁷⁵ wurde die doppelte Nachfolge herausragender Werke aus dem höfischen Kontext in vorliegender Studie als ein Phänomen süditalienischer Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts anerkannt. Darüber hinaus wurde die These aufgeworfen, dass es sich bei den von den Anjous in Auftrag gegebenen Werken – Pariser Kreuzigungstafel, Stuttgarter Apokalypse, Wandbild mit der Allegorie der Armut – um visuelle Umsetzungen theologischer Stellungnahmen zu religionspolitischen Debatten ihrer Zeit handelte, deren präskriptiver Charakter über mehrere Jahrzehnte bindend war. Als Komponenten der Kunstpolitik Roberts, die einen hohen Stellenwert in dessen Regierung einnahm, hatten die Bilder ihren Platz dort, wo ihre Botschaft am wirkmächtigsten zum Ausdruck gebracht oder vermittelt werden konnte. Die Rezeption beweist die erfolgreiche Vermittlung der vom Hof kommenden Inhalte, besaßen die Darstellungen doch offensichtlich einen Wiedererkennungswert, denen sich die nachfolgenden Künstler und Auftraggeber verpflichtet fühlten. Dabei ist es dank der Multivalenz von Kunstobjekten und Räumen möglich, den Werken nicht nur strikt eine Bestimmung zuzusprechen.

Um im Fall der Pariser Kreuzigungstafel einen Ausblick auf weitere Forschung zu bieten, ist noch einmal Thiébaud anzuführen: „molte dell’opere sue [de Giotto] si trovano, non solamente a Firenze, ma a Napoli, et Roma et Avignone“.⁷⁷⁶

Auch wenn hier nicht von einer alleinigen Autorschaft der Kreuzigung durch Giotto ausgegangen wird, führt dieses Zitat aus dem *Ottimo Commento* (1333/1334), dem Kommentar zur *Divina Commedia*, zu einem weiteren Forschungsansatz, mit dem nicht nur das Schicksal der Louvre-Tafel, sondern eben auch anderer Werke aufgeklärt beziehungsweise besser verstanden werden könnten. Wann, wieso und unter welchen Umständen das Bild nach Frankreich und schließlich in ein Schloss in der Region Limoges

775 Siehe dazu noch einmal Schmitt 1970.

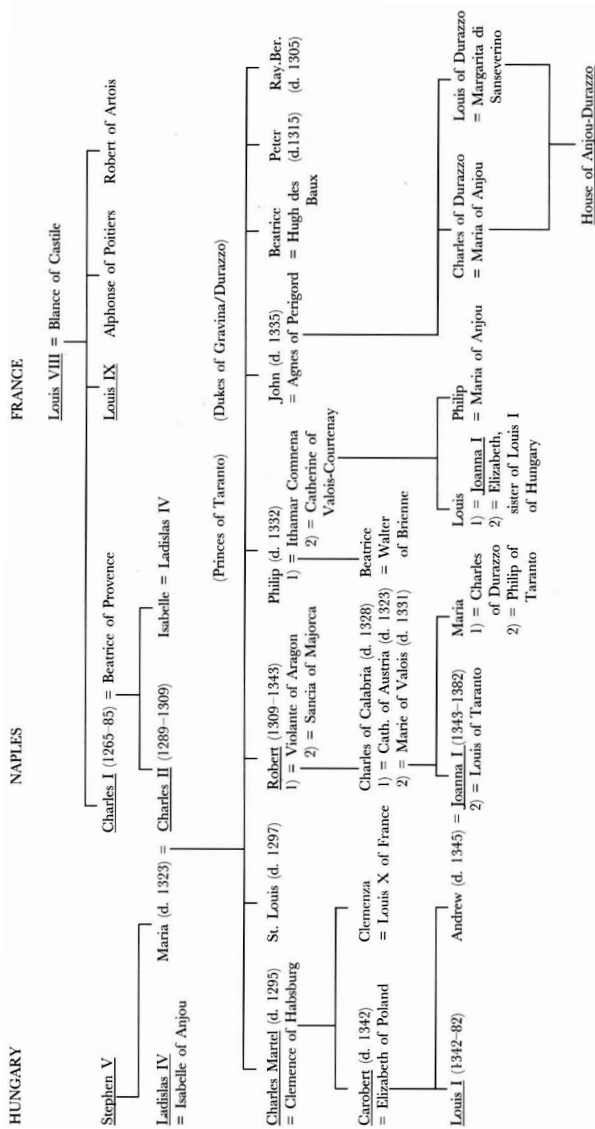
776 Hier zitiert nach Kat. Ausst. Paris 2013, 182.

kam, bleibt bislang ungeklärt. Sicherlich spielte dabei die Tatsache eine Rolle, dass die Stadt Mitte des 12. Jahrhunderts an die Anjous fiel, weshalb generell Kunstobjekte aus dem Königreich Neapel in das angiovinische Reich nach Frankreich gebracht wurden. Eine differenzierte Untersuchung des Umstandes scheint lohnenswert. Beispiele wie die kleine Kreuzigungstafel aus dem Louvre (Abb. 45), die als Teil der Sammlung des römischen Unternehmers Giampietro Campana nach Frankreich kam, oder das Bild des Heiligen Ludwig, flankiert vom königlichen Paar (Abb. 47), das sehr wahrscheinlich eine Schenkung Roberts und Sancias an die Klarissen in Aix-en-Provence war,⁷⁷⁷ zeugen von den unterschiedlichen Wegen, die einzelne Bilder aus dem höfischen Umfeld Neapels genommen haben sowie darüber hinaus von den verschiedenen Aspekten, die mit einer solchen Forschungsarbeit einhergehen. Die Vermutung, dass sich zudem weitere, noch unbekannte Werke aus der Anjou-Zeit in Privatsammlungen Frankreichs befinden, spricht für ein Vorhaben dieser Art. Erweitern ließe sich ein solches Forschungsvorhaben mit der Frage nach der Rezeption von Giotto's Kunst respektive der seiner neapolitanischen *compagni* in Frankreich.

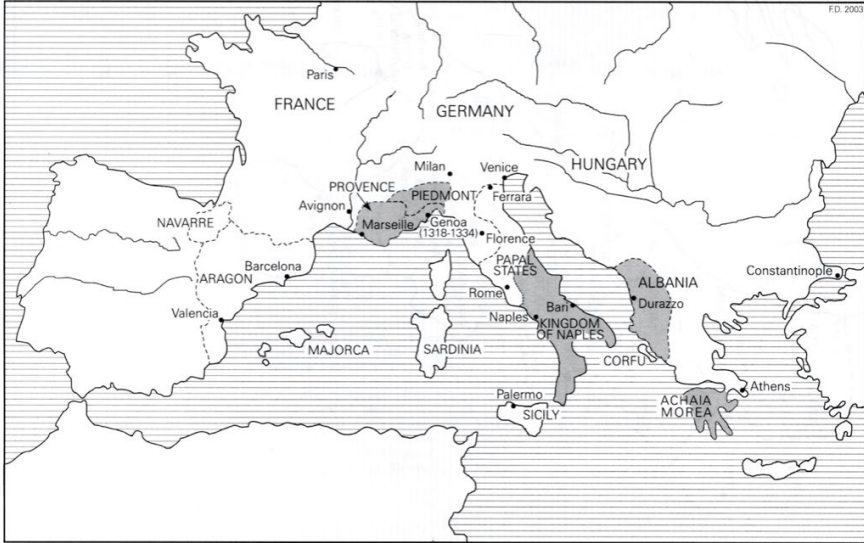
777 Kat. Ausst. Paris 2013, 194 u. 186.

ANHANG

Stammbaum der Anjous



Territorien der neapolitanischen Anjou im frühen 14. Jahrhundert



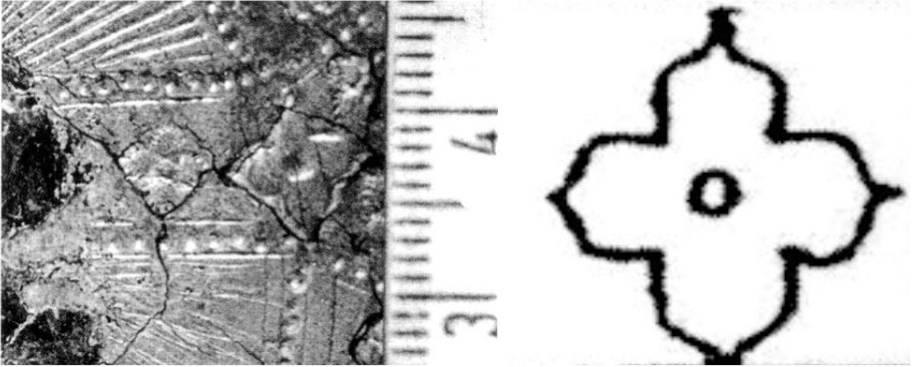
Aus: Kelly 2003

Königreich Neapel



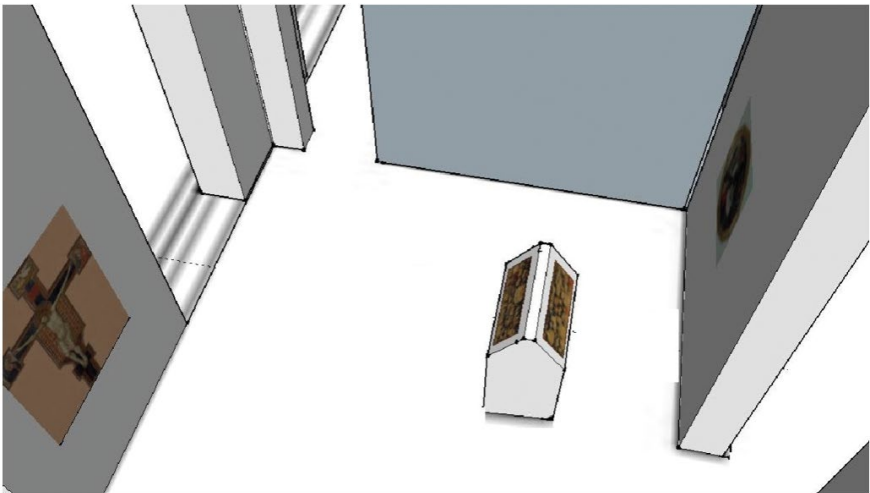
Aus: Kelly 2003

Vierpaßstempel 338



Aus: Skaug 2013

Präsentationsplanung Stuttgarter Apokalypse durch August B. Rave



Archiv August B. Rave

Abkürzungsverzeichnis

AF	Analecta franciscana
ASI	Archivio Storico Italiano
ASPN	Archivio storico per le province napoletane
Flor. Mitt.	Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
HThT	Herders theologisches Taschenlexikon, hg. v. Karl Rahner, Freiburg im Breisgau 1972-73, 8 Bde.
Kat.	Katalog
Kat. Ausst.	Katalog der Ausstellung
LCI	Lexikon für christliche Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Rom 1968-76, 8 Bde.
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. Michael Buchberger, 3. Aufl. hg. v. Walter Kasper, Freiburg 1993-2001
Nap. nob.	Napoli Nobilissima
Reg. Ang.	Registri Angioini
Röm. Jb.	Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte
ThR	Theologische Realenzyklopädie, hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller, Berlin 1977-2004
ZfKG	Zeitschrift für Kunstgeschichte

Literaturverzeichnis

Textausgaben

Acta Aragonensia 1908-1922

Acta Aragonensia. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz James II. (1291-1327), hg. v. Heinrich Finke, Berlin 1908-1922, 3 Bde.

Alberti 1435 Ed. 2002

Alberti, Leon Battista, Über die Malkunst. Della pittura, hg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Badia di Cava 1872

Guida del monumento di Cava de' Tirreni. Badia della SS. Trinità, Neapel 1872.

Badia di Cava 1926

Descrizione storico-artistica illustrata della Badia della SS. Trinità di Cava, Badia di Cava 1926.

Boccaccio Ed. 1877

Boccaccio, Giovanni, Il Decameron (Biblioteca d'autori italiani 4), Leipzig 1877.

Camera 1860

Camera, Matteo, Annali delle due Sicilie dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto Carlo III. Borbone, Bd. 2, Neapel 1860.

Camera 1876 Ed. 1972

Camera, Matteo, Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII, Salerno 1972, 2 Bde.

Camera 1889

Camera, Matteo, Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I.a regina di Napoli e Carlo III di Durazzo, Salerno 1889.

Capasso 1854 Ed. 1971

Capasso, Bartolomeo, Memorie storiche della chiesa sorrentina, Bologna 1971.

Cavalieri 2007

Cavalieri, Raffaella, Petrarca il viaggiatore. Guida ad un viaggio in Terra Santa. Con testo latino a fronte (I libri saggi 13), Rom 2007.

Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum in Analecta franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum, ed. a patribus Collegii S. Bonaventurae, 3, Florenz 1897.

Commentari 1988

Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance, eingel., kommentiert und übers. v. Klaus Bergdolt, Weinheim 1988.

Croce 1948

Croce, Benedetto, Storie e leggende napoletane (Scritti di storia letteraria e politica 11), Bari 1948.

Cronaca di Partenope 2011

The Cronaca di Partenope. An introduction to and critical edition of the first vernacular history of Naples (c. 1350) (The medieval Mediterranean 89), hg. v. Samantha Kelly, Leiden 2011.

Cronicon Siculum 1887

Cronicon Siculum. Incerti auctoris. Ab anno 340 ad annum 1396. In forma diary. Ex inedito Codice Ottoboniano Vaticano, hg. v. Giuseppe de Blasiis, Neapel 1887.

De Blasiis 1887

De Blasiis, Giuseppe, Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo, in: ASPN 12 (1887), 289-435.

Divina Commedia 2009

Alighieri, Dante, La Divina Commedia. Paradiso (Oscar grandi classici), kommentiert v. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 2009.

Dominici 1401-1403 Ed. 1860

Dominici, Giovanni, Regola del governo di cura familiare. Compilata dal beato Giovanni Dominici fiorentino dell'ordine de' frati predicatori. Testo di lingua dato in luce e illustrato con note dal prof. Donato Salvi, Florenz 1860.

Dykmans 1970

Dykmans, Marc, Robert d'Anjou. Roi de Jérusalem et de Sicile. La vision bienheureuse. Traité envoyé au pape Jean XXII (Miscellanea historiae pontificiae 30), Rom 1970.

Dykmans 1973

Dykmans, Marc, Les sermons de Jean XII sur la vision béatifique (Miscellanea historiae pontificiae 34), Rom 1973.

Falcone 1713

Falcone, Niccolò Carminio, L'intera istoria della famiglia, vita, miracoli, traslazioni e culto del glorioso martire S. Gennaro, vescovo di Benevento, cittadino, e principal protettore di Napoli, Neapel 1713.

Galante 1873 Ed. 1985

Galante, Gennaro Aspreno, Guida sacra della città di Napoli, hg. v. Nicola Spinosa, Neapel 1985.

Girolamo Maria 1707

Girolamo Maria, di Santa Anna, Istoria della vita, virtù, e miracoli di S. Gennaro, vescovo, e martire, principal padrone della fedelissima Città, e Regno di Napoli, Neapel 1707.

Giuntina 1568

Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Volume I u. II, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Florenz 1966-1967.

Magliabechiano Ed. 1892

Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da anonimo fiorentino, hg. v. Carl Frey, Berlin 1892.

Mimieri Riccio 1876

Mimieri Riccio, Camillo, Studii storici fatti sopra 84 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli, Neapel 1876.

Minieri Riccio 1882/1883

Minieri Riccio, Camillo, Genealogia di Carlo II d'Angiò, in: ASPN 7 (1882), 5-67, 201-262, 465-496, 653-684 und ASPN 8 (1883), 5-33, 197-226, 381-396.

Nicolini 1924

Nicolini, Fausto, La lettera di Giovanni Boccaccio a Franceschino de' Bardi, in: ASI Serie VII Vol. II (1924), 5-102.

Nicolini 1925

Nicolini, Fausto, L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, Neapel 1925.

Nuova Cronica 1991

Villani, Giovanni, Nuova Cronica, Bd. 9-11, hg. v. Giuseppe Porta, Porta 1991.

Parascandolo 1903

Parascandolo, Gaetano, Notizie autentiche sulla famiglia e sulla patria di Gio. Battista della Porta, con appendice delle famiglie nobili e degli uomini illustri di Vico-Equense, Neapel 1903.

Schneyer 1974

Schneyer, Johannes Baptist, Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen), Bd. 5, Münster 1974.

Summa contra gentiles III

Thomas von Aquin, Summa contra gentiles, Dritter Band. Teil 1. Buch III. Kapitel 1-83, hg. v. Karl Allgaier, Darmstadt 2013.

Summa theologiae

Die deutsche Thomas-Ausgabe (Summa theologiae), Bd. 1, kommentiert v. Alexander von Siemer u. Heinrich Christmann, Graz 1982.

Tutini 1633 Ed. 1856

Tutini, Camillo, Memorie della vita miracoli e culto di S. Gennaro. Martire, vescovo di Benevento e principal protettore della città di Napoli. Raccolte da don Camillo Tutini Napoletano, hg. v. Giuseppe Pelella, Neapel 1856.

Vasari 1568 Ed. 2015

Vasari, Giorgio, Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini, Berlin 2015.

Wadding 1931-1964

Wadding, Luca, Annales minorum seu trium ordinum a s. Francisco institutorum, Bd. 1-32, Quaracchi 1931-1964.

Sekundärliteratur

Aceto 1992

Aceto, Francesco, Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni, in: *Prospettiva* 67 (1992), 53-65.

Aceto 2000

Aceto, Francesco, Un'opera ritrovata di Pacino Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'„usus pauper“, in: *Prospettiva* 100 (2000), 27-35.

Aceto 2001

Aceto, Francesco, Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni, in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 275-294.

Aceto 2011

Aceto, Francesco, Tino di Camaino a Napoli, in: *Scultura gotica senese. 1260-1350*, hg. v. Roberto Bartalini, Turin 2011, 183-231.

Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014

Aceto, Francesco/D'Ovidio, Stefano/Scirocco, Elisabetta, La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò (Centro interuniversitario per la storia delle città campane nel Medioevo 4), Neapel 2014.

Aceto/Vitolo 2017

Aceto, Francesco/Vitolo, Paola, Architettura e arti figurative di età gotica in Campania (Studi e ricerche di storia dell'arte 1), Battipaglia 2017, 2 Bde.

Ambrasi 1969

Ambrasi, Domenico, La vita religiosa, in: *Storia di Napoli*, Bd. 3, Neapel 1969, 437-573.

Autiero 2002 (2003)

Autiero, Francesco, La cappella di Santa Lucia nel Casale di Massaquano: note aggiuntive, in: *ASPN* 120.2002 (2003), 147-161.

Autiero/Maietta 1996

Autiero, Francesco/Maietta, Ida, La cappella di Santa Lucia nel Casale di Massaquano e i suoi affreschi, Scala 1996.

Avril 1984

Avril, François, *Dix siècles d'enluminure italienne VIe - XVIe siècles*, Paris 1984.

Baddeley 1897

Baddeley, Welbore St. Clair, *Robert the Wise and his heirs. 1278-1352*, London 1897.

Baldelli 2007

Baldelli, Francesca, Tino di Camaino, Morbio Inferiore 2007.

Baldini 1981

Baldini, Umberto, Santa Maria Novella. La basilica, il convento, i chiostrini monumentali, Florenz 1981.

Bandmann 1969

Bandmann, Günter, Bemerkungen zur Ikonologie eines Materials, in: *Städel-Jahrbuch N. F.* 2 (1969), 75-100.

Barasch 1976

Barasch, Moshe, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York 1976.

Barbero 1983

Barbero, Alessandro, Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento (Biblioteca storica subalpina 201), Turin 1983, 121-176.

Barbero 1994

Barbero, Alessandro, La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343), in: Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento (Collection de l'École Française de Rome 201), hg. v. Paolo Cammarosano, Rom 1994, 111-131.

Bavaj 2006

Bavaj, Riccardo, Was bringt der „spatial turn“ der Regionalgeschichte? Ein Beitrag zur Methodendiskussion, in: Westfälische Forschungen 56 (2006), 457-484.

Beer 1983

Beer, Ellen J., Marginalien zum Thema Goldgrund, in: ZfKG 46.3 (1983), 271-286.

Berenson 1930

Berenson, Bernard, Studies in medieval painting, New Haven 1930.

Bellosi 1989

Bellosi, Luciano, Giotto ad Assisi, Assisi 1989.

Bellosi 2001

Bellosi, Luciano, Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento, in: Prospettiva 101 (2001), 19-40.

Bellosi 2006

Bellosi, Luciano, „I vivi parean vivi“. Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento (Prospettiva 121/124), Florenz 2006.

Bellosi 2016

Bellosi, Luciano, Buffalmacco e il trionfo della morte, hg. v. Roberto Bartolini, Mailand 2016.

Belting 1981

Belting, Hans, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

Belting 1990

Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Belting 2006

Belting, Hans, Franziskus. Der Körper als Bild, in: Bild und Körper im Mittelalter, hg. v. Kristin Marek u. a., Paderborn 2006, 21-36.

Berenson 1923

Berenson, Bernard, A panel by Roberto Oderisi, in: Art in America 11.2 (1923), 69-76.

Bloch 1924

Bloch, Marc, Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre, Paris 1924.

Bock 2001

Bock, Nicolas, Kunst am Hof der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351 – ca. 1423) (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli 1), München 2001.

Bock 2008a

Bock, Nicolas, Patronage, standards and ,transfert culturel': Naples between art history and social science theory, in: *Art History* 31 (2008), 574-597.

Bock 2008b

Bock, Nicolas, Center or periphery? Artistic migration, models, taste and standards, in: *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment (Studia erudita 5)*, hg. v. Livio Pestilli, Ingrid D. Rowland u. Sebastian Schütze, Pisa 2008, 11-36.

Boehm 2012

Boehm, Gottfried, Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren (eikones)*, hg. v. Gottfried Boehm u. Matteo Burioni, München 2012, 28-92.

Bohde 2019

Bohde, Daniela, Mary Magdalene at the foot of the cross. Iconography and the semantics of place, in: *Flor. Mitt.* 61.1 (2019), 3-268.

Bologna 2009

Bologna, Corrado, L'abito nuovo del re. Giotto e Petrarca all'ombra di Dante nel circolo „umanistico“ di re Roberto a Napoli, in: *Kat. Ausst. Rom 2009*, 197-223.

Bologna 1969

Bologna, Ferdinando, I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana, Rom 1969.

Bonsanti 2000

Bonsanti, Giorgio, La bottega di Giotto, in: *Kat. Ausst. Florenz 2000*, 55-73.

Boskovits 1993

Boskovits, Miklós, The origins of florentine painting. 1100-1270 (A critical and historical corpus of florentine painting, Section 1, The thirteenth century 1), Florenz 1993.

Boskovits 2000

Boskovits, Miklós, Giotto: un artista poco conosciuto?, in: *Kat. Ausst. Florenz 2000*, 75-95.

Boyer 1995

Boyer, Jean-Paul, Ecce rex tuus. Le roi et le royaume dans les sermons de Robert de Naples, in: *Revue Mabillon* 67 (1995), 101-136.

Boyer 1998

Boyer, Jean-Paul, Prédication et état napolitain dans la première moitié du XIV^e siècle, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle (Collection de l'École française de Rome 245/Istituto storico italiano per il Medio Evo, Nuovi studi storici 45)*, Rom 1998, 127-157.

Boyer/Mailloux/Verdon 2016

Boyer, Jean-Paul/Mailloux, Anne/Verdon, Laure, Identités angevines entre Provence et Naples, XIIIe-XVe siècle (Le temps de l'histoire), Aix-en-Provence 2016.

Braca 2003

Braca, Antonio, Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi (Biblioteca amalfitana 7), Amalfi 2003.

Braca 2004

Braca, Antonio, Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in età moderna (Biblioteca amalfitana 8), Amalfi 2004.

Bräm 2005

Bräm, Andreas, Zeremoniell und Ideologie im Neapel der Anjou. Die Statuten vom Orden des heiligen Geistes des Ludwig von Tarent, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 4274, in: Röm. Jb. 36 (2005), 47-92.

Bräm 2007

Bräm, Andreas, Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento: Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I., Wiesbaden 2007, 2 Bde.

Braunfels 1950

Braunfels, Wolfgang, Nimbus und Goldgrund, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 3.11/12 (1950), 321-334.

Brentano 1996

Brentano, Robert, La chiesa locale di Amalfi nel conteste delle istituzioni ecclesiastiche italiane tra XIII e XIV secolo, in: La chiesa di Amalfi nel Medioevo, hg. v. Nicola Cilento (Atti. Centro di Cultura e Storia Amalfitana), Amalfi 1996, 217-228.

Brettle 1925

Brettle, Sigismund, Ein Traktat des Königs Robert von Neapel ‚De evangelica paupertate‘, in: Abhandlungen aus dem Gebiete der mittleren und neueren Geschichte und ihrer Hilfswissenschaften, Münster 1925, 200-208.

Brilli/Fenelli/Wolf 2015

Brilli, Elisa/Fenelli, Laura/Wolf, Gerhard, Images and words in exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century (Millennio Medievale 107/Strumenti e studi n. s. 40), Florenz 2015.

Browe 1967

Browe, Peter, Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, 2. unveränderter Nachdruck, München 1967.

Brunner 2010

Brunner, Melanie, Zwischen Kurie und Königshof: Jacques Duèse, Bischof von Fréjus, sizilianischer Kanzler und künftiger Papst, in: 1308. Eine Topographie historischer Gleichzeitigkeit (Miscellanea mediaevalia 35), hg. v. Andreas Speer u. David Wirmser, Berlin 2010, 439-457.

Brunner 2011

Brunner, Melanie, Poverty and charity: Pope John XXII and the canonization of Louis of Anjou, in: Franciscan Studies 69 (2011), 231-256.

Brunner 2018

Brunner, Melanie, Rom in Avignon. Imitation und Adaption im Papstpalast, in: Büttner/Kynast/Schwedler/Sonntag 2018, 135-151.

Bruzelius 2004

Bruzelius, Caroline, The stones of Naples. Church building in Angevin Italy 1266-1343, New Haven 2004.

Bruzelius 2011

Bruzelius, Caroline/Tronzo, William, Medieval Naples. An architectural & urban history 400-1400, New York 2011.

Büttner 2018

Büttner, Andreas, Der feine Unterschied. Nachahmung und ihre Grenzen. Königskrönung durch den Papst, Kaiserkrönung ohne den Papst, in: Büttner/Kynast/Schwedler/Sonntag 2018, 101-133.

Büttner/Kynast/Schwedler/Sonntag 2018

Büttner, Andreas/Kynast, Birgit/Schwedler, Gerald/Sonntag, Jörg, Nachahmen im Mittelalter. Dimensionen - Mechanismen – Funktionen (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 82) Köln 2018.

Caggese 1922-1930

Caggese, Romolo, Roberto d'Angiò e i suoi tempi, Florenz 1922-1930, 2 Bde.

Campbell/Milner 2004

Campbell, Stephen J./Milner, Stephen J., Art, identity, and cultural translation in Renaissance Italy, in: Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city, hg. v. Stephen J. Campbell u. Stephen J. Milner, Cambridge 2004, 1-13.

Carli 1999

Carli, Enzo, Duccio, Mailand 1999.

Cassidy 2006

Cassidy, Brendan, An image of King Robert of Naples in a Franco-Italian manuscript in Dublin, in: The Burlington Magazine 148.1234 (2006), 31-33.

Castelnuovo/Ginzburg 1979

Castelnuovo, Enrico/Ginzburg, Carlo, Centro e periferia, in: Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi, Volume primo. Questioni e metodi, hg. v. Giovanni Previtali, Turin 1979, 285-352.

Cerutti 2015

Cerutti, Damien, Angeli per il Papa. Il politico di Bologna, in: Kat. Ausst. Mailand 2015, 154-163.

Christe/Brugger 1999

Christe, Yves/Brugger, Laurence, Quelques images de la Genèse, de l'Exode et du Lévitique dans la Bible moralisée napolitaine de Paris et les Bibles moralisées du début du XIIIe siècle, in: Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski, hg. v. Robert Favreau u. Marie-Hélène Debiès, Poitiers 1999, 49-61.

Christe/Brugger 2003

Christe, Yves/Brugger, Laurence, Une Bible moralisée méconnue: la Bible napolitaine de Paris (BnF, ms fr. 9561, fol 1r-112v), in: Arte cristiana 91 (2003), 237-251.

Ciatti/Seidel 2001

Ciatti, Marco/Seidel, Max, La croce di Santa Maria Novella, Florenz 2001.

Clercq 1969

Clercq, Carlo de, Deux missels enluminés peu connus, in: Gutenberg-Jahrbuch 44 (1969), 32-51.

Colletta 2008

Colletta, Teresa, Napoli metropoli medievale del Trecento. L'effetto di città capitale ed il rinnovo urbano portuale e mercantile, in: La città europea del Trecento. Trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani (Storia dell'Urbanistica/Sardegna 1), hg. v. Marco Cadinu u. Enrico Guidoni, Rom 2008, 142-151.

Corso/Cuccaro/D'Alberto 2012

Corso, Giorgia/Cuccaro, Alessio/D'Alberto, Claudia, La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale (Mezzogiorno medievale 7), Pescara 2012.

Coppini 2000

Coppini, Gianna, San Gimignano. Sogno del Medioevo, San Gimignano 2000.

Creutzburg 2008

Creutzburg, Anette, „...et vident divinam essentiam visione intuitiva et etiam faciali“. Zur Reflexion der Kontroverse um die „visio beatifica“ im Bildprogramm der Stuttgarter Apokalypsetafeln, in: *Buchkunst im Mittelalter und Kunst der Gegenwart*. *Scrinium Kilonense*. Festschrift für Ulrich Kuder, hg. v. Hans-Walter Stork u. Babette Tewes, Nordhausen 2008, 55-88.

Creutzburg 2011

Creutzburg, Anette, Die heilige Birgitta von Schweden. Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391), Kiel 2011.

DaCosta Kaufmann 2004

DaCosta Kaufmann, Thomas, *Toward a geography of art*, Chicago 2004.

DaCosta Kaufmann/Pilliod 2005

DaCosta Kaufmann, Thomas/Pilliod, Elizabeth, *Time and place. The geohistory of art*, Burlington 2005, 1-9.

D'Alberto 2012

D'Alberto, Claudia, La Madonna del Principio in Santa Restituta. Il culto eziologico della nuova cattedrale angioina, in: *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale (Mezzogiorno medievale 7)*, hg. v. Giorgia Corso u. a., Pescara 2012, 143-173.

De Caprio 2012

De Caprio, Chiara, *Scrivere la storia a Napoli tra Medioevo e prima metà moderna (Studi e saggi 51)*, Rom 2012.

De Divitiis 2009

De Divitiis, Bianca, Die Seggi des Patriziats, in: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hg. v. Salvatore Pisani u. Katharina Siebenmorgen, Berlin 2009, 99-104.

De Frede 1969

De Frede, Carlo, Nel regno di Roberto d'Angiò, in: *Storia di Napoli*, Bd. 3, Neapel 1969, 157-224.

De Giorgi 2006

De Giorgi, Manuela, Una Dormitio Virginis angioina poco nota ad Aversa: il caso di San Francesco delle Monache, in: *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, hg. v. Francesco Abbate, Neapel 2006.

De Marchi 2013

De Marchi, Andrea, Maso di Banco in Giotto's workshop in Naples and an unpublished Saint Dominic, Florenz 2013.

Degenhart/Schmitt 1968

Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil I: Süd- und Mittelitalien*, Bd. 1, Katalog 1-167.

Degenhart/Schmitt 1973

Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit, Marino Sanudo und Paolino Veneto: zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel, in: *Röm. Jb.* 14 (1973), 1-137.

Degenhart/Schmitt 1977

Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit, Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel: die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, hg. v. Friedrich Piel, Tübingen 1977, 71-92.

Degler/Wenderholm 2016

Degler, Anna/Wenderholm, Iris, Der Wert des Goldes – der Wert der Golde. Eine Einleitung, in: *ZfKG* 79.4 (2016), 443-460.

Della Ratta 2010

Della Ratta, Franca, L'Annunziata, Neapel 2010.

Del Treppo 1989

Del Treppo, Mario, Stranieri nel regno di Napoli. Le élites finanziarie e la strutturazione dello spazio economico e politico, in: *Dentro la città. Stranieri e realtà urbana nell'Europa dei secoli XII-XVI (L'Europa mediterranea 2)*, hg. v. Gabriella Rossetti Pepe, Neapel 1989, 179-233.

Dieck 1997

Dieck, Margarete, Die Spanische Kapelle in Florenz. Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella (*Europäische Hochschulschriften* 28), Frankfurt am Main 1997.

Dinzelbacher 1994

Dinzelbacher, Peter, Das Blut Christi in der Religiosität des Mittelalters, in: *900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten 1094-1994*, hg. v. Norbert Kruse u. Hans Ulrich Rudolf, Sigmaringen 1994, 415-434.

Dinzelbacher 2001

Dinzelbacher, Peter, Persönliches Gericht und Weltgericht, in: *Endzeitvorstellungen (Studia humaniora. Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance 33)*, hg. v. Barbara Haupt, Düsseldorf 2001, 95-131.

Dinzelbacher 2004

Dinzelbacher, Peter, Christus als Schmerzensmann, in: *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Mittelalter, Regensburg 2004*, 200-225.

Dovere 1997

Dovere, Ugo, San Gennaro tra storia e fede, in: *San Gennaro tra fede, arte e mito*, hg. v. Pierluigi Leone de Castris, Neapel 1997, 19-27.

D'Ovidio 2014

D'Ovidio, Stefano, Cernite Robertum Regem Virtute Refertum. La „fortuna“ del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara, in: *Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014*, 275-312.

Dunbabin 1998

Dunbabin, Jean, Charles I of Anjou. Power, kingship and state-making in thirteenth-century Europe, London 1998.

Elliott/Warr 2004

Elliott, Janis/Warr, Cordelia, The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth-century Naples, Aldershot 2004.

Enderlein 1995

Enderlein, Lorenz, Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel, in: *Röm. Jb.* 30 (1995), 135-149.

Enderlein 1997

Enderlein, Lorenz, Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 12), Worms am Rhein 1997.

Enderlein 2001

Enderlein, Lorenz, Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 61-77.

Engel/Lambrecht 1995

Engel, Evamaria/Lambrecht, Karen, Hauptstadt – Residenz – Residenzstadt – Metropole – Zentraler Ort. Probleme ihrer Definition und Charakterisierung, in: Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, hg. v. Evamaria Engel, Karen Lambrecht u. Hanna Nogosek, Oldenburg 1995, 11-31.

Ennen 1987

Ennen, Edith, Die europäische Stadt des Mittelalters, Göttingen 31987.

Erbach-Fürstenau 1905

Erbach-Fürstenau, Adalbert, Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV, in: L'Arte 8 (1905), 1-17.

Erbach-Fürstenau 1937

Erbach-Fürstenau, Adalbert, Die Apokalypse von Santa Chiara, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58 (1937), 81-106.

Fabbri 2009

Fabbri, Francesca, Marta e Maddalena: immagini dell'accoglienza del divino, in: Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo, hg. v. Laura Stagno, Genua 2009, 119-132.

Fatica 1994

Fatica, Michele, Il fondatore dell'„università“ di Napoli, in: Federico II di Svevia: stupor mundi, hg. v. Franco Cardini, Rom 1994, 119-142.

Fehm 1986

Fehm, Sherwood A., Luca di Tommè. A Siennese fourteenth-century painter, Carbondale 1986.

Festschrift Thiébaud 2018

Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud, hg. v. Jean-Luc Martinez, Paris 2018.

Filangieri 1964

Filangieri, Riccardo, Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli. Neapel 1964.

Fleck 2002

Fleck, Cathleen A., Biblical politics and the Neapolitan Bible of anti-pope Clement VII, in: Arte medievale 1.1 (2002), 71-90.

Fleck 2004

Fleck, Cathleen A., „To exercise yourself in these things by continued contemplation“: Visual and textual literacy in the frescoes at Santa Maria Donna Regina, in: Elliott/Warr 2004, 109-128.

Fleck 2008

Fleck, Cathleen A., The rise of the court artist: Cavallini and Giotto in fourteenth-century Naples, in: Art history 31.4 (2008), 460-483.

Fleck 2010

Fleck, Cathleen A., The Clement Bible at the medieval courts of Naples and Avignon. A story of papal power, royal prestige, and patronage, Surrey 2010.

Flora 2014

Flora, Holly, Order, gender, and image: art for Dominican and Franciscan women, in: Sanctity pictured. The art of the Dominican and Franciscan orders in Renaissance Italy, hg. v. Trinita Kennedy u. a., Nashville 2014, 63-77.

Fossi 2004

Fossi, Gloria, Uffizi. Arte, storia, collezioni, Florenz 2004.

Fournié 1997

Fournié, Michelle, Le ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (v. 1320-v. 1520), Paris 1997.

Freigang 2001

Freigang, Christian, Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 33-60.

Freitag-Schubert 1998

Freitag-Schubert, Cornelia, Farbmaterial und Verfahren. Eine kunstwissenschaftliche und kunstpsychologische Untersuchung aus kunstpädagogischem Interesse. Weimar 1998.

Fricke 2012

Fricke, Beate, Tracce di sangue e „finis corporis“. Sulla genesis della vita nel Quattrocento. Riflessioni sull'uomo di dolori di Albrecht Dürer, in: Micrologus 20 (2012), 357-380.

Fricke 2013

Fricke, Beate, A liquid history. Blood and animation in late medieval art, in: Res 63./64. (2013), 53-69.

Friedländer 1924

Friedländer, Max, Die altniederländische Malerei. Band 2: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924.

Gaeta 2013

Gaeta, Marcello, Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290-ca. 1400) (Tholos 6), Münster 2013.

Gaglione 2004

Gaglione, Mario, Sancia d'Aragona-Majorca. Da regina di Sicilia e Gerusalemme a monaca di Santa Croce, in: Archivio per la storia delle donne 1 (2004), 27-54.

Gaglione 2008

Gaglione, Mario, Sancia d'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e „attivismo“ francescano, in: Studi storici 2 (2008), 931-984.

Gaglione 2009

Gaglione, Mario, Donne e potere a Napoli. Le sovrane angioine: consorti, vicarie e regnanti (1266-1442), Soveria Mannelli 2009.

Gaglione 2012

Gaglione, Mario, Amalfi e Napoli tra alto Medioevo ed età angioina (Quaderni del Centro di cultura e storia amalfitana 6), Amalfi 2012.

Galasso 1998

Galasso, Giuseppe, Carlo d'Angiò e la scelta di Napoli come capitale, in: L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle (Collection de l'École française de Rome 245/Istituto storico italiano per il Medio Evo, Nuovi studi storici 45), Rom 1998, 339-360.

Ganz 2008

Ganz, David, Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008.

Gardner 1976

Gardner, Julian, Saint Louise of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini, in: ZfKG 39.1 (1976), 12-33.

Gardner 2015

Gardner, Julian, Il politico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze; in: Kat. Ausst. Mailand 2015, 140-153.

Gebauer/Wulf 1998

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph, Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft (Rowohlts Enzyklopädie), Hamburg 2¹⁹⁹⁸.

Gigli 1994

Gigli, Antonella, Il piccolo pittorico della sacrestia, in: Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale (Biblioteca storica piacentina N.S. 3), hg. v. Giovanna Valenzano, Giuliana Guerrini u. Antonella Gigli, Piacenza 1994, 95-121.

Gilbert/Keen/Williams 2017

Gilbert, Jane/Keen, Catherine/Williams, Ella, The Italian Angevins: Naples and beyond, 1266-1343, in: Italian Studies 72.2 (2017), 121-127.

Goetz 1910

Goetz, Walter, König Robert von Neapel (1309-1343). Seine Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Humanismus, Tübingen 1910.

Greco 2006

Greco, Gabriella (Hrg.), Giotto (Grandi monografie 9), Mailand 2006.

Guidobaldi 1869

Guidobaldi, Domenico de', Affreschi della vecchia chiesa della Trinità di Cava de' Tirreni con brevi riflessioni e notizie dei dipinti e pittori napoletani, Neapel 1869.

Guillaume 1877

Guillaume, Paul, Essai historique sur l'abbaye de Cava d'après des documents inédits, Cava dei Tirreni 1877.

Guillemain 1994

Guillemain, Bernard, Il papato ad Avignone, in: La crisi del Trecento e il papato avignonese (1274-1378) (Storia della Chiesa 11), hg. v. Diego Quaglioni, Cinisello Balsamo 1994, 234-280.

Gurjewitsch 1994

Gurjewitsch, Aaron J., Das Individuum im europäischen Mittelalter (Europa bauen), München 1994.

Hamesse 2006

Hamesse, Jacqueline, La vie culturelle, intellectuelle et scientifique a la cour des papes d'Avignon (Textes et études du moyen âge 28), Turnhout 2006.

Haussherr 1972

Haussherr, Reiner, *Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), 356-380.

Haussherr 1973

Haussherr, Reiner, *Bible Moralisée*. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek. *Commentarium (Codices selecti 40)*, Graz 1973.

Hecht 2003

Hecht, Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

Hergan 2002

Hergan, Jeffrey P., *St. Albert the Great's theory of the beatific vision*, New York 2002.

Heuckelum 1912

Heuckelum, Mercedes van, *Spiritualistische Strömungen an den Höfen von Aragon und Anjou während der Höhe des Armutstreites (Abhandlungen zur Mittlere und Neueren Geschichte 38)*, Berlin 1912.

Heullant-Donat 1998

Heullant-Donat, Isabelle, *Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle*, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle (Collection de l'École française de Rome 245/Istituto storico italiano per il Medio Evo, Nuovi studi storici 45)*, Rom 1998, 173-191.

Hoch 1995

Hoch, Adrian S., *The Franciscan provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples*, in: *ZfKG* 58.1 (1995), 22-38.

Hoch 1996 (1997)

Hoch, Adrian S., *Sovereignty and closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias „Sister Clare“*, in: *Arte medievale* 2. Ser. 10.1996 (1997), 121-139.

Hoch 1998

Hoch, Adrian S., *Pictures of penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery*, in: *ZfKG* 61.2 (1998), 206-226.

Hoch 2004a

Hoch, Adrian S., *Fictive frescoes with a French connection*, in: *ZfKG* 67.1 (2004), 15-24.

Hoch 2004b

Hoch, Adrian S., *The „Passion“ cycle: Images to contemplate and imitate amid Clarissan clausura*, in: *Elliott/Warr* 2004, 129-153.

Hoch 2014

Hoch, Adrian S., *Beyond spiritual maternity: an addendum to the iconography of Sancia of Majorca*, in: *Aceto/D'Ovidio/Scirocco* 2014, 167-196.

Holst 1972

Holst, Niels von, *Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle*, in: *Flor. Mitt.* 16.3 (1972), 261-268.

Horst 1996

Horst, Ulrich, *Evangelische Armut und päpstliches Lehramt. Minoritentheologen im Konflikt mit Papst Johannes XXII. (1316-34)*, Stuttgart 1996.

Iafusco 1992

Iafusco, Luisa, Restauro in S. Lucia a Massagnano, in: *Arte Cristiana* 80 (1992), 151.

Imdahl 1980

Imdahl, Max, Giotto. Arenafr fresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 60), München 1980.

Jaspert 2002

Jaspert, Nikolas, Wort, Schrift und Bild im Dienste der Außenbeziehungen. Die Anjou in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: *Auswärtige Politik und internationale Beziehungen im Mittelalter* (13. bis 16. Jahrhundert) (Europa in der Geschichte 6), hg. v. Dieter Berg, Bochum 2002, 271-313.

Jacobs 2019

Jacobs, Hanna Christine, Raumerzählung. Narration und räumliche Disposition hagiographischer Bilderzyklen des Tre- und Quattrocento, Berlin 2019.

Jonietz 2015

Jonietz, Fabian, Einleitung zum Leben des Giotto, in: *Vasari 1568 Ed.* 2015, 41-52.

Joannides 1993

Joannides, Paul, Masaccio and Masolino. A complete catalogue, London 1993.

Kantorowicz 1957

Kantorowicz, Ernst H., *The king's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton 1957.

Kat. Alte Pinakothek München 2006

Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Altdeutsche und altniederländische Malerei, hg. v. Martin Schawe, Ostfildern 2006.

Kat. Alte Pinakothek München 2007

Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Italienische Malerei, bearb. v. Cornelia Syre, Ostfildern 2007.

Kat. Alte Pinakothek München 2017

Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Florentiner Malerei. Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts, hg. v. Andreas Schumacher, Annette Kranz u. Annette Hojer, Berlin 2017.

Kat. Anjou Bible 2010

Kat. *The Anjou Bible. A royal manuscript revealed*. Naples 1340, Löwen, M – Museum Löwen (Corpus of illuminated manuscripts 18/Low countries series 13), hg. v. Lieve Watteeuw u. Jan van der Stock, Paris 2010.

Kat. Ausst. Avignon 1983

Kat. Ausst. *L'art gothique siennois. Enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, Avignon, Musée du Petit Palais, hg. v. Giulietta Chelazzi Dini u. Marie-Claude Léonelli, Florenz 1983.

Kat. Ausst. Berlin 2005

Kat. Ausst. *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Berlin, Gemäldegalerie, hg. v. Stefan Weppelmann, Berlin 2005.

Kat. Ausst. Berlin 2008

Kat. Ausst. Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Berlin, Gemäldegalerie, hg. v. Wolf-Dietrich Löhr u. Stefan Weppelmann, München 2008.

Kat. Ausst. Bonn 2013

Kat. Ausst. Florenz!, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Silvestra Bietoletti u. Jutta Frings, München 2013.

Kat. Ausst. Florenz 2000

Kat. Ausst. Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, Florenz, Galleria dell'Accademia, hg. v. Angelo Tartuferi, Florenz 2000.

Kat. Ausst. Florenz 2005

Kat. Ausst. Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg, Florenz, San Marco, hg. v. Miklós Boskovits u. Daniela Parenti, Florenz 2005.

Kat. Ausst. Florenz 2015

Kat. Ausst. L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo, Florenz, Galleria dell'Accademia, hg. v. Angelo Tartuferi u. Francesco d'Arelli, Florenz 2015.

Kat. Ausst. Fontevraud-l'Abbaye 2001

Kat. Ausst. L'Europe des Anjou, Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle, Fontevraud-l'Abbaye, Abbaye Royale, hg. v. Guy Massin Le Goff, Dominique Soulier u. Francesco Aceto, Paris 2001.

Kat. Ausst. Frankfurt/Berlin 2008

Kat. Ausst. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Frankfurt, Städel Museum/Berlin, Gemäldegalerie, hg. v. Stephan Kemperdick u. Jochen Sander, Ostfildern 2008.

Kat. Ausst. London 2001

Kat. Ausst. Pisanello. Painter to the Renaissance court, London, National Gallery, hg. v. Luke Syson u. Dillian Gordon, London 2001.

Kat. Ausst. Los Angeles 2012

Kat. Ausst. Florence at the dawn of the Renaissance. Painting and illumination, 1300 – 1350, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, hg. v. Christine Sciacca, Los Angeles 2012.

Kat. Ausst. Mailand 2015

Kat. Ausst. Giotto, l'Italia, Mailand, Palazzo Reale, hg. v. Serena Romano u. Pietro Petrarola, Mailand 2015.

Kat. Ausst. Padua 2000

Kat. Ausst. Giotto e il suo tempo, Padua, Museo Civico agli Eremitani, Cappella degli Scrovegni, Chiesa degli Eremitani, Palazzo della Ragione, Battistero del Duomo, Reggia Carrarese, Basilica del Santo, Oratorio di San Giorgio, Oratorio di San Michele, hg. v. Vittorio Sgarbi, Mailand 2000.

Kat. Ausst. Padula 1986

Kat. Ausst. Andrea da Salerno nel meridionale, Padula, Certosa di San Lorenzo, hg. v. Giovanni Previtali, Florenz 1986.

Kat. Ausst. Paris 2013

Kat. Ausst. Giotto e compagni, Paris, Musée du Louvre, hg. v. Dominique Thiébaud, Paris 2013.

Kat. Ausst. Rimini 1995

Kat. Ausst. Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, Rimini, Museo della Città, hg. v. Daniele Benati, Mailand 1995.

Kat. Ausst. Rom 2009

Kat. Ausst. Giotto e il Trecento. „Il più sovrano maestro stato in dipintur“, Rom, Complesso del Vittoriano, hg. v. Alessandro Tomei, Bd. 2, Mailand 2009.

Kat. Ausst. Siena 2003

Kat. Ausst. Duccio. Alle origini della pittura senese, Siena, Santa Maria della Scala, hg. v. Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi u. Michel Laclotte, Mailand 2003.

Kat. Ausst. Siena 2005

Kat. Ausst. Il Crocifisso con i dolenti in umiltà di Paolo di Giovanni Fei, Siena, Pinacoteca Nazionale, hg. v. Alessandro Bagnoli, Silvia Colucci u. Veronica Randon, Siena 2005.

Kat. Ausst. Siena 2017

Kat. Ausst. Ambrogio Lorenzetti, Siena, Santa Maria della Scala, hg. v. Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini u. Max Seidel, Mailand 2017.

Kat. Ausst. Verona 1996

Kat. Ausst. Pisanello, Verona, Museo di Castelvecchio, hg. v. Paola Marini, Mailand 1996.

Kat. Museo Diocesano di Napoli 2009

Kat. Il Museo Diocesano di Napoli. Guida al percorso museale, hg. v. Erzbistum Neapel, Neapel 2009.

Kat. Gemäldegalerie Berlin 1988

Kat. Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie. Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde, bearb. v. Miklós Boskovits, Berlin 1988.

Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001

Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, hg. v. G. Ulrich Großmann, Nürnberg 2001.

Kat. Louvre 1981

Kat. Musée du Louvre. Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grand-Bretagne et divers, koord. v. Arnauld Brejon de Lavergnée u. Dominique Thiébaud, Paris 1981.

Kat. Museo Diocesano Napoli 2008

Kat. Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte, hg. v. Pierluigi Leone de Castris, Neapel 2008.

Kat. National Gallery London 2011

Kat. National Gallery London, The Italian Paintings before 1400, hg. v. Dillian Gordon, London 2011.

Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018

Kat. Stuttgarter Apokalypse-Tafeln, hg. v. Annette Hojer u. Christoph Krekel, Dresden 2018.

Kat. Thyssen-Bornemisza 1992

Kat. Thyssen-Bornemisza Museum. Old Masters, hg. v. José Manuel Pita Andrade u. María del Mar Borobia Guerrero, Barcelona 1992.

Keller 1968

Keller, Hiltgart, Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1968.

Kelly 2000

Kelly, Samantha, Noblesse de robe et noblesse d'esprit à la cour de Robert de Naples. La question d'„Italianisation“, in: La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge (Collection de l'École Française de Rome 275), hg. v. Noël Coulet, Rom 2000, 347-361.

Kelly 2003

Kelly, Samantha, The new Solomon. Robert of Naples (1309-1343) and fourteenth-century kingship, Leiden 2003.

Kelly 2004

Kelly, Samantha, Religious patronage and royal propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in context, in: Elliott/Warr 2004, 27-43.

Kiesewetter 1999

Kiesewetter, Andreas, Die Anfänge der Regierung König Karls II. von Anjou (1278-1295). Das Königreich Neapel, die Grafschaft Provence und der Mittelmeerraum zu Ausgang des 13. Jahrhunderts (Historische Studien 451), Husum 1999.

Kiesewetter 2005

Kiesewetter, Andreas, Francesco Petrarca e Roberto d'Angiò, in: ASPN 123 (2005), 145-176.

Klapisch-Zuber 2015

Klapisch-Zuber, Christiane, Le voleur de Paradis. Le Bon larron dans l'art et la société (XIVe - XVIe siècles), Paris 2015.

Kleinberg 1992

Kleinberg, Aviad M., Prophets in their own country. Living saints and the making of sainthood in the later middle ages, Chicago 1992.

Knefelkamp 1988

Knefelkamp, Ulrich, Der Priesterkönig Johannes und sein Reich – Legende oder Realität?, in: Journal of Medieval History 14 (1988), 337-355.

Kozlowski 2015

Kozlowski, Sarah K., Circulation, convergence, and the worlds of Trecento panel painting: Simone Martini in Naples, in: ZfKG 78.2 (2015), 205-238.

Kozlowski 2018

Kozlowski, Sarah K., Toward a history of the Trecento diptych: Format, materiality, and mobility in a corpus of diptychs from Angevin Naples, in: ZfKG 81.1 (2018), 3-29.

König 2004

König, Eberhard, Landschaft all over? Vom Verlust des Horizonts bei Monet zum labyrinthischen Dickicht Jackson Pollocks, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hg. v. Margit Kern, Thomas Kirchner u. Hubertus Kohle, München 2004, 434-442.

König 2006

König, Eberhard, Die Grandes Heures de Rohan. Eine Hilfe zum Verständnis des Manuscrit latin 9471 der Bibliothèque nationale de France, Simbach am Inn 2006.

König 2007

Die großen Maler der italienischen Renaissance. Band I: Der Triumph der Zeichnung, hg. v. Eberhard König, Königswinter 2007.

Kreytenberg 2000

Kreytenberg, Gert, Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz, Mainz 2000.

Kreytenberg 2001

Kreytenberg, Gert, Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 261-274.

Kreytenberg 2014

Kreytenberg, Gert, Original und Replik – zum Werk von Tino di Camaino in Neapel, als auch Giotto dort 1328-1333 tätig war, in: *Commentari d'arte* 19.2013 (2014), 39-44.

Krüger 1992

Krüger, Klaus, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.

Krüger 2001

Krüger, Klaus, A deo solo e a te regnum teneo. Simone Martinis „Ludwig von Toulouse“ in Neapel, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 79-119.

Labande 1894

Labande, Léon-Honoré, Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. XX-VII. Avignon, Bd. 1, Paris 1894.

La Favia 1980

La Favia, Louis M., The Man of Sorrows. Its origin and development in Trecento Florentine painting. A new iconographic theme on the eve of the Renaissance, Rom 1980.

Lee 1997

Lee, Charmaine, Avignon and Naples: an Italian court in France, a French court in Italy, in: Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the fourteenth century (*Analecta Romana Instituti Danici/ Supplementum* 25), hg. v. Marianne Pade, Hannemarie Ragn Jensen u. Lene Waage Petersen, Rom 1997, 141-148.

Lee 2017

Lee, Charmaine, Writing History in Angevin Naples, in: *Italian Studies* 72.2 (2017), 148-156.

Léglu 2017

Léglu, Catherine, Ambivalent Visual Representations of Robert „the Wise“ in Occitan Illustrated Textes, in: *Italian Studies* 72.2 (2017), 192-204.

Le Goff 1996

Le Goff, Jacques, Saint Louis (Bibliothèque des histoires), Paris 1996.

Le Goff 2008

Le Goff, Jacques, Il re nell'Occidente medievale, Rom 2008.

Léonard 1967

Léonard, Émile G., Gli Angioini di Napoli, Neapel 1967.

Leone 1980

Leone, Simeone, La chiesa di S. Alferio, fondatore della Badia di Cava, in: *Benedictina* 27.2 (1980), 393-416.

Leone 1985

Leone, Simeone, Dalla fondazione del cenobio al secolo XIV, in: *La Badia di Cava*, Bd. 1, hg. v. Giuseppe Fiengo u. Franco Strazzullo, Cava dei Tirreni 1985, 1-45.

Leone de Castris 1985a

Leone de Castris, Pierluigi, La pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione, in: *La pittura in Italia. Le origini*, hg. v. Enrico Castelnuovo, Mailand 1985, 395-445.

Leone de Castris 1985b

Leone de Castris, Pierluigi, Napoli, capitale del Mezzogiorno angioino. L'arte e la corte, in: *La cultura angioniana*, hg. v. Giosuè Musca, Mailand 1985, 126-199.

Leone de Castris 1986

Leone de Castris, Pierluigi, Arte di corte nella Napoli angioina, Florenz 1986.

Leone de Castris 1997

Leone de Castris, Pierluigi, San Gennaro e l'arte napoletana, in: *San Gennaro tra fede, arte e mito*, hg. v. Pierluigi Leone de Castris, Neapel 1997, 49-91.

Leone de Castris 2006

Leone de Castris, Pierluigi, Giotto a Napoli, Neapel 2006.

Leone de Castris 2015

Leone de Castris, Pierluigi, La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò: Il Maestro delle tempere francescane, in: *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento (Quaderni della Rassegna 95)*, hg. v. Giancarlo Alfano, Florenz 2014, 71-80.

Leone de Castris 2018

Leone de Castris, Pierluigi, Donnaregina Vecchia a Napoli. La chiesa della regina, Rom 2018.

Löhr 2007

Löhr, Wolf-Dietrich, Die Perle im Acker. Francesco di Vannuccios Berliner „Kreuzigung“ und die Eröffnung der Wunden, in: *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, hg. v. Stefan Weppelmann, Berlin 2007, 160-183.

Löhr 2013

Löhr, Wolf-Dietrich, Die Würze Italiens. Florentiner Künstler, ihre Stadt und ihr Ruf, in: *Kat. Ausst. Bonn 2013*, 45-55.

Löhr/Weppelmann 2008

Löhr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, „Glieder in der Kunst der Malerei“ – Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie, in: *Kat. Ausst. Berlin 2008*, 13-43.

Longhi 1940 (1941)

Longhi, Roberto, Fatti di Masolino e Masaccio, in: *Critica d'Arte* 5.1940 (1941), 145-191.

Longhi 1948

Longhi, Roberto, Giudizio sul Duecento, in: *Proporzioni* 2 (1948), 5-54.

Lowden 2007

Lowden, John, The „Bible Moralisée“ in the fifteenth century and the challenge of the „Bible Historiale“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 68 (2005) 2007, 73-136.

Lunghi 1996

Lunghi, Elvio, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Florenz 1996.

Lucherini 2009

Lucherini, Vinni, *La cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale* (Collection de l'École française de Rome 417), Rom 2009.

Lucherini 2010

Lucherini, Vinni, *Regalità e iconografia francescana nel complesso conventuale di Santa Chiara a Napoli: il Cristo in trono della sala capitolare*, in: *Ikon* 3 (2010), 151-168.

Mack 2001

Mack, Rosamond E., *Bazaar to piazza. Islamic trade and Italian art, 1300-1600*, Berkeley 2001.

Maier 1969

Maier, Anneliese, *Zu einigen Disputationen aus dem Visio-Streit unter Johann XXII.*, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 29 (1969), 97-126.

Maier 1971

Maier, Anneliese, *Schriften, Daten und Personen aus dem Visio-Streit unter Johann XXII.*, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 9 (1971), 143-186.

Mancini 1984

Mancini, Tiziana, *Frammento di affresco nel chiostro del Paradiso di Amalfi*, in: *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana* 7 (1984), 155-173.

Manzari 2006

Manzari, Francesca, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena 2006.

Manzari 2008

Manzari, Francesca, *Un nuovo foglio miniato della bottega Orimina, un Graduale smembrato e la figura di un anonimo miniatore napoletano del Trecento*, in: *Storie di artisti, storie di libri. L'Editore che inseguiva la bellezza. Studi in onore di Franco Cosimo Panini*, Rom 2008, 293-312.

Manzari 2015

Manzari, Francesca, *Le opportunità offerte dall'esilio. Componenti multiculturali e libertà di innovazione nella miniatura avignonese del Trecento*, in: *Brilli/Fenelli/Wolf* 2015, 325-344.

McNamer 2009

McNamer, Sarah, *The origins of the Meditationes Vitae Christi*, in: *Speculum* 84 (2009), 905-955.

McNamer 2010

McNamer, Sarah, *Affective meditation and the invention of medieval compassion*, Philadelphia 2010.

Medica 2008

Medica, Massimo, *L'insediamento francescano di Villa Verucchio. Note sulla provenienza del „dossale Corvisieri“ e su un modello giottesco per la Romagna*, in: *Kat. Ausst. Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, Rom, Palazzo Barberini, hg. v. Daniele Ferrara, Mailand 2008, 59-67.

Mercuri 1997

Mercuri, Roberto, Avignone e Napoli in Dante, Petrarca e Boccaccio, in: Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the Fourteenth century (Analecta Romana Instituti Danici/Supplementum 25), hg. Marianne Pade, Hannemarie Ragn Jensen u. Lene Waage Petersen, Rom 1997, 117-129.

Meiss 1956

Meiss, Millard, Primitifs italiens à l'Orangerie, in: La Revue des arts 6 (1956), 139-148.

Meiss 1967

Meiss, Millard, French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the duke, London 1967.

Merback 1999

Merback, Mitchell B., The thief, the cross and the wheel. Pain and the spectacle of punishment in medieval and Renaissance Europe (Picturing history), London 1999.

Michalsky 2000

Michalsky, Tanja, Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157), Göttingen 2000.

Michalsky 2001

Michalsky, Tanja, Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 121-148.

Möhring 1997

Möhring, Helmut, Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430-1450 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 71), München 1997.

Monciatti 2014

Monciatti, Alessio, A proposito di Giotto e compagni, e qualche notazione per la „bottega“, in: Studi medievali 3.Serie 55.2 (2014), 627-652.

Morisani 1947

Morisani, Ottavio, Pittura del Trecento in Napoli, Neapel 1947.

Moskowitz 2005

Moskowitz, Anita Fiderer, Nicola & Giovanni Pisano. The pulpits, London 2005.

Musto 1985

Musto, Ronald G., Queen Sancia of Naples (1286-1345) and the spiritual franciscans, in: Women of the medieval world. Essays in honor of John Hine Mundy, hg. v. Julius Kirshner u. Suzanne F. Wemple, Oxford 1985, 179-214.

Musto 2013

Musto, Ronald G., Medieval Naples. A documentary history 400-1400, New York 2013.

Müller 2010

Müller, Matthias, Im Wettstreit mit Apelles. Hofkünstler als Akteure und Rezeptureure im Austausch- und Konkurrenzverhältnis europäischer Höfe zu Beginn der Frühen Neuzeit, in: Vorbild – Austausch – Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung, hg. v. Wener Paravicini u. Jörg Wettlauffer, Ostfildern 2010, 173-191.

Neff 1990

Neff, Amy, Wicked children on Calvary and the baldness of St. Francis, in: Flor. Mitt. 34.3 (1990), 215-244.

Nitschke 1955

Nitschke, August, Die Reden des Logotheten Bartholomäus von Capua, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 35 (1955), 226-274.

Nitz 1989

Nitz, Genoveva, Compassio, in: Marienlexikon, Bd. 2, hg. v. Remigius Bäumer u. Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1989, 82-85.

Norman 2018

Norman, Diana, Siena and the Angevins, 1300-1350. Art, diplomacy, and dynastic ambition (Studies in the visual cultures of the middle ages 13), Turnhout 2018.

Nova 2013

Nova, Alessandro, Rosso Fiorentino's Christ in forma pietatis zwischen Andacht und Schönheit, in: Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, hg. v. Markus Rath, Jörg Trempler u. Iris Wenderholm, Berlin 2013, 95-112.

Pace 2001

Pace, Valentino, Arte di età angioina nel regno: vicinanza e distanza dalla corte, in: Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, hg. v. Tanja Michalsky, Berlin 2001, 241-260.

Pagano 1996

Pagano, Denise, Quant'è giottesco il Trecento napoletano, in: Il giornale dell'arte 145 (1996), 69.

Paliotti 2001

Paliotti, Vittorio, San Gennaro. Storia di un culto, di un mito, dell'anima di un popolo, Mailand 2001.

Palmieri 2002

Palmieri, Stefano, Degli archivi napoletani. Storia e tradizione (Istituto Italiano per gli Studi Storici in Napoli), Bologna 2002.

Palmieri 2004

Palmieri, Stefano, I registri della cancelleria angioina editi dagli archivisti napoletani, in: Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno, hg. v. Giosuè Musca, Bari 2004, 381-406.

Panofsky 1927

Panofsky, Erwin, „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, 261-308.

Panofsky 1953

Panofsky, Erwin, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Cambridge 1953, 2 Bde.

Pane 1985

Pane, Giulio, La „Crypta Cava“ e la fabbrica antica, in: La Badia di Cava, Bd. 1, hg. v. Giuseppe Fiengo u. Franco Strazzullo, Cava dei Tirreni 1985, 119-151.

Paone 2004 (2005)

Paone, Stefania, Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina; in: Arte medievale N. S. 3.2004 (2005), 87-118.

Paone 2012

Paone, Stefania, La cappella gentilizia dei Minutolo nel Duomo di Napoli al tempo del Cardinale Enrico (1389-1412). Persistenze trecentesche nelle Storie della Passione, in: *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle (Emac-contextos 2)*, hg. v. Rosa Alcoy, Barcelona 2012, 155-173.

Pasquale 2015

Pasquale, Francesco, La costruzione di una capitale. Roberto d'Angiò e la sua corte tra Napoli e Avignone, in: *Brilli/Fenelli/Wolf 2015*, 421-432.

Perriccioli Saggese 1979

Perriccioli Saggese, Alessandra, I romanzi cavallereschi miniati a Napoli (Miniatura e arti minori in campania 14), Neapel 1979.

Perriccioli Saggese 2002

Perriccioli Saggese, Alessandra, Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento, in: *Medioevo: i modelli (Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma/Fondazione Monte di Parma/I convegni di Parma 2)*, hg. v. Arturo Carlo Quintavalle, Parma 2002, 661-667.

Perriccioli Saggese 2005

Perriccioli Saggese, Alessandra, La miniatura in Italia meridionale in età angioina, in: *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, hg. v. Antonella Putaturo Donati Murano u. Alessandra Perriccioli Saggese, Neapel 2005, 235-246.

Perriccioli Saggese 2008

Perriccioli Saggese, Alessandra, L'iconografia dell'Albero di Jesse nella pittura e nella miniatura di età angioina a Napoli e in Campania, in: *Medioevo: arte e storia (Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma/Fondazione Monte di Parma/I convegni di Parma 10)*, hg. v. Arturo Carlo Quintavalle, Parma 2008, 631-636.

Pfändtner 2015

Pfändtner, Karl-Georg, Die Rezeption Bologneser, Florentiner, Avignoneser und Römischer Elemente der Ornamentik im Liber Regulae. Anmerkungen zu Lokalisierung und Datierung, in: *Caritas im Schatten von Sankt Peter. Der Liber Regulae des Hospitals von Santo Spirito in Sassia: Eine Prachtschrift des 14. Jahrhunderts (Studien zur Geschichte des Spital-, Wohlfahrts- und Gesundheitswesens 11)*, hg. v. Gisela Drossbach u. Gerhard Wolf, Regensburg 2015, 89-96.

Pirri 1941

Pirri, Pietro, Il duomo di Amalfi e il Chiostro del Paradiso, Salerno 1941.

Poeschke 2003

Poeschke, Joachim, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003.

Polzer 2010 (2011)

Polzer, Joseph, Who is the Master of the Crucifixion in the Campo Santo of Pisa, in: *Studi di storia dell'arte 21.2010 (2011)*, 9-40.

Polzer 2013

Polzer, Joseph, Concerning Lippo Memmi's late shop, in: *Arte medievale 4.3 (2013)*, 145-168.

Prantoni 2018

Prantoni, Emilio, Ipotesi di ricostruzione del Tabernacolo di Montefune e della Pala di Fiesole del Beato Angelico, Imola 2018.

Presta 1984

Presta, Teodoro P., La Basilica Orsiniana Santa Caterina in Galatina, Avegno 1984.

Previtali 1993

Previtali, Giovanni, Giotto e la sua bottega, Mailand 1993.

Pryds 2000

Pryds, Darleen N., The king embodies the word. Robert d'Anjou and the politics of preaching, Leiden 2000.

Przyborski/Slunecko 2012

Przyborski, Aglaja/Slunecko, Thomas, Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation, in: Journal für Psychologie 20.3 (2012): <http://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/239/285> (abgerufen am 10.10.2020)

Puglisi/Barcham 2013

Puglisi, Catherine R./Barcham, William L., New perspectives on the Man of Sorrows, Kalamazoo 2013.

Quaglioni 1994

Quaglioni, Diego, Papato avignonese e problemi politici, in: La crisi del Trecento e il papato avignonese (1274-1378) (Storia della Chiesa 11), hg. v. Diego Quaglioni, Cinisello Balsamo 1994, 311-363.

Rapetti 2017

Rapetti, Daniela, Die Erbach-Fürstenauser Apokalypse und andere italienische Zyklen der Gotik, Dissertation an der Eberhard Karls Universität Tübingen: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/75148> (abgerufen am 10.10.2020)

Ravalli 2015

Ravalli, Gaia, Il chiostro dei Morti di Santa Maria Novella. Un laboratorio della pittura fiorentina alla metà del Trecento (I quaderni di Santa Maria Novella 2), Florenz 2015.

Rave 1999

Rave, August, Meister der Erbach'schen Tafeln. Apokalypse des Evangelisten Johannes, in: Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik, Staatsgalerie Stuttgart, bearb. v. August Rave mit Beiträgen von Ralph Melcher, Stuttgart 1999, 123-136.

Regina 2010/2013

Regina, Ettore, Testimonianze storiche e processi economici per la riedificazione della Basilica di San Gennaro ad Antignano (1903-1928) (Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di Ricerca in Storia Economica - XXV Ciclo, Facoltà di Economia Dipartimento di Scienze Economiche e Statistiche), Anni Accademici 2010/2013, 11-18.

Reichel 1998

Reichel, Andrea-Martina, Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms, Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15091> (abgerufen am 10.10.2020)

Reltgen-Tallon 2013

Reltgen-Tallon, Anne, Nicolas de Prato et le milieu dominicain en Avignon au XIV^e siècle, in: Memorie Domenicane Nuova Serie 44 (2103), 155-167.

Ritzerfeld 2018

Ritzerfeld, Ulrike, Johanna I. und die Inconronata in Neapel. Weiblicher Herrschaftsanspruch in der Kirche der „regina dolorosa“, in: Flor. Mitt. 59.3 (2018), 283-323.

Rivière Ciavaldini 2000

Rivière Ciavaldini, Laurence, Jean Colombe entre Naples et la Savoie. A propos de l'Apocalypse des ducs de Savoie, 1. u. 2. Teil, in: *Arte Cristiana* 88 (2000), 181-200 u. 259-268.

Rivière Ciavaldini 2007

Rivière Ciavaldini, Laurence, Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen (*L'art & l'essai* 4), Paris 2007.

Romano 2008

Romano, Serena, *La O di Giotto*, Mailand 2008.

Romano 2015

Romano, Serena, Giotto e la basilica di San Pietro: il polittico Stefaneschi, in: *Kat. Ausst. Mailand 2015*, 96-113.

Roberts 1993

Roberts, Perri Lee, *Masolino da Panicale* (*Clarendon studies in the history of art* 12), Oxford 1993.

Rullo 2014

Rullo, Alessandra, Patronato laico e chiese mendicanti a Napoli: i casi di S. Chiara e S. Lorenzo Maggiore, in: *Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014*, 361-384.

Russo 2005

Russo, Fernando, *La parola si fa immagine. Storia e restauro della basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina*, Venedig 2005.

Sabatini 1974

Sabatini, Francesco, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in: *Storia di Napoli*, Bd. 4.2, Neapel 1974, 1-314.

Sabatini 1975

Sabatini, Francesco, *Napoli angioina. Cultura e società, Cava dei Tirreni* 1975.

Sarti 2001

Sarti, Susanna, *Giovanni Pietro Campana. 1808-1880. The man and his collection* (*Studies in the History of Collections* 2), Oxford 2001.

Savorra 2003

Savorra, Massimiliano, *Charles Garnier in Italia. Un viaggio attraverso le arti 1848-1854* (*Storie di architettura* 1), Padua 2003.

Schiller 1966-1991

Schiller, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966-1991, 5 Bde.

Schlie 2007

Schlie, Heike, *Welcher Christus? Der Bildtypus des „Schmerzensmannes“ im Kulturtransfer des Mittelalters*, in: *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, hg. v. Ulrich Knefelkamp, Berlin 2007, 309-330.

Schmidt 2010

Schmidt, Victor M., *The Stuttgart Panels of the apocalypse. Iconography and function*. Unpublished paper delivered at the conference „Miniatures and music at the Court of Naples“, Leuven, 1-2 November 2001: [https://www.academia.edu/19915753/The_Stuttgart_Panels_of_the_Apocalypse_Iconography_and_Function_unpublished_paper_delivered_at_the_conference_Miniatures_and_music_at_the_Court_of_Naples_Leuven_1_2_November_2010_\(abgerufen_am_10.10.2020\)](https://www.academia.edu/19915753/The_Stuttgart_Panels_of_the_Apocalypse_Iconography_and_Function_unpublished_paper_delivered_at_the_conference_Miniatures_and_music_at_the_Court_of_Naples_Leuven_1_2_November_2010_(abgerufen_am_10.10.2020))

Schmitt 1964

Schmitt, Clément, Manuscrits de la „Franciscan Library“ de Killiney, in: Archivum Franciscanum Historicum 57 (1964), 165-190.

Schmitt 1970

Schmitt, Annegrit, Die Apokalypse des Robert von Anjou, in: Pantheon 28 (1970), 475-503.

Schreiber-Schermutzki 2007/2008

Schreiber-Schermutzki, Anna, Trauer am Grab – Trauerdarstellungen auf römischen Sepulkraldenkmälern, Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/6958> (abgerufen am 10.10.2020)

Schulz 2016

Schulz, Vera-Simone, Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive, in: ZfKG 79.4 (2016), 508-541.

Schunk-Heller 1995

Schunk-Heller, Sabine, Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter Berücksichtigung der lukianischen Ostentatio Vulnerum, München 1995.

Schwarz/Theis 2004-2008

Schwarz, Michael Viktor/Theis, Pia, Giottus Pictor, Wien 2004-2008, 2 Bde.

Schwedler/Sonntag 2018

Schwedler, Gerald/Sonntag, Jörg, Imitieren. Mechanismen eines kulturellen Prinzips im europäischen Mittelalter. Eine Einführung, in: Büttner/Kynast/Schwedler/Sonntag 2018, 9-25.

Seidel 1988

Seidel, Max, Das „gemeißelte Bild“ im Trecento. Ein neu entdecktes Meisterwerk von Tino di Camaino, in: Pantheon 47 (1988), 4-13.

Shelton 1987

Shelton, Lois Heidmann, Gold in altarpieces of the early Italian Renaissance. A theological and art historical analysis of its meaning and of the reasons for its disappearance, New Haven 1987.

Siragusa 1891

Siragusa, Giovanni Battista, L'ingegno, il sapere e gli intendimenti di Roberto d'Angiò, Palermo 1891.

Skaug 1971

Skaug, Erling, Contributions to Giotto's workshop, in: Flor. Mitt. 15.2 (1971), 141-160.

Skaug 2013

Skaug, Erling, Giotto and the flood of Florence in 1333. A study in catastrophism, guild organisation and art technology, Florenz 2013.

Smout 2017

Smout, Caroline, Sprechen in Bildern – Sprechen über Bilder. Die allegorischen Ikonotexte in den Regia Carmina des Convevevole da Prato (Pictura et poesis 33), Köln 2017.

Spila 1901

Spila, Benedetto, Un monumento di Sancia in Napoli, Neapel 1901.

Stamm 1981

Stamm, Lieselotte, Der „heraldische Sti“: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: *Revue d'Alsace* 107 (1981), 37-54.

Strauss 1983

Strauss, Ernst, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien (*Kunstwissenschaftliche Studien* 47), München 1983.

Strehlke 2013

Strehlke, Carl Brandon, Giotto & Co. Paris, in: *The Burlington Magazine* 150.1324 (2013), 504f.

Tabacco 1949

Tabacco, Giovanni, Un presunto disegno domenicano-angioino per l'unificazione politica dell'Italia, in: *Rivista storica italiana* 61 (1949), 489-525.

Tammen 2006

Tammen, Silke, Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hg. v. Kristin Marek, Raphaële Preisinger, Marius Rimmele u. Katrin Kärcher, München 2006, 85-114.

Tartuferi 2011

Tartuferi, Angelo, I giotteschi (*Art e Dossier* 283), Florenz 2011.

Tartuferi 2013 (2014)

Tartuferi, Angelo, Intorno a Giotto: una mostra, un libro e una proposta di attribuzione, in: *Commentari d'arte* 20/21.2013 (2014), 26-38.

Thiébaud 2002

Thiébaud, Dominique, in: *Nouvelles acquisitions, 1996-2001*, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, hg. v. Jean-Pierre Cuzin u. Sébastien Allard, Paris 2002, 166.

Thiébaud 2007

Thiébaud, Dominique, in: *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, hg. v. Élisabeth Foucart-Walter u. Jean-Pierre Habert, Paris 2007, 30.

Thiel 1997

Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1997.

Timmermann 2014

Timmermann, Achim, *Locus calvariae. Walking and hanging with Christ and the Good Thief, c. 1350 - c. 1700*, in: *Artibus et historiae* 35 (2014), 137-161.

Tomei 1996

Tomei, Alessandro, Roma, Napoli, Avignone. *Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Turin 1996.

Tomei 2005

Tomei, Alessandro, Qualche riflessione sull'attività napoletana di Pietro Cavallini: nuovi dati sulla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore, in: *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, hg. v. Serena Romano u. Nicolas Bock (*Études lausannoises d'histoire de l'art* 3), Neapel 2005, 126-144.

Tomei 2013

Tomei, Alessandro, I pannelli dell'Apocalisse di Stoccarda e altre visioni angioine, in: *Ikon* 6 (2013), 65-78.

Trottmann 1995

Trottmann, Christian, La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome 289), Rom 1995.

Valenzano/Guerrini/Gigli 1994

Valenzano, Giovanna/Guerrini, Giuliana/Gigli, Antonella, Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale, Piacenza 1994.

Vagnoni 2009

Vagnoni, Mirko, Una nota sulla regalità sacra di Roberto d'Angiò alla luce della ricerca iconografica, in: ASI 167 (2009), 253-267.

Vitolo 1985

Vitolo, Giovanni, Cava e Cluny, in: L'Italia nel quadro dell'espansione europea del monachesimo cluniacense (Italia benedettina 8), hg. v. Cinizio Violante, Amleto Spicciani u. Giovanni Spinelli, Cesena 1985, 199-220.

Vitolo 1999

Vitolo, Giovanni, Santità, culti e strutture socio-politiche, in: Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale (Europa mediterranea 14), hg. v. Giovanni Vitolo, Neapel 1999, 23-38.

Vitolo 2000

Vitolo, Giovanni, Culto della croce e identità cittadina, in: Nap. nob. 5. Ser. 1 (2000), 81-96.

Vitolo G. 2016

Vitolo, Giovanni, Aix-en-Provence et Naples entre le XIIIe et le XIVe siècle. L'identité angevine de deux capitales, in: Boyer/Mailloux/Verdon 2016, 105-131.

Vitolo 2005

Vitolo, Paola, Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux, in: Prospettiva 119/120 (2005), 127-144.

Vitolo 2008a

Vitolo, Paola, Imprese artistiche e modelli di regalità al femminile nella Napoli della prima età angioina, in: ASPN 126 (2008), 1-54.

Vitolo 2008b

Vitolo, Paola, La chiesa della regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio, Rom 2008.

Vitolo P. 2016

Vitolo, Paola, Royauté et modèles culturels entre Naples, France et Europe. Les années de Robert et de Jeanne Ire d'Anjou, in: Boyer/Mailloux/Verdon 2016, 247-266.

Volpe 1965

Volpe, Carlo, La pittura riminese del Trecento, Mailand 1965.

Walker Bynum 2001

Walker Bynum, Caroline, Das Blut und die Körper Christi im späten Mittelalter: Eine Asymmetrie, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus 5 (2001), 77-119.

Walker Bynum 2002

Walker Bynum, Caroline, The blood of Christ in the later middle ages, in: Church History Vol. 71. 4 (2002), 685-714.

Walker Bynum 2005

Walker Bynum, Caroline, Formen weiblicher Frömmigkeit im späteren Mittelalter, in: Kat. Ausst. Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Essen, Ruhrlandmuseum/Bonn, Bundeskunsthalle, hg. v. Jutta Frings u. Jan Gerchow, München 2005, 119-129.

Warnke 1996

Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.

Weiger 2015

Weiger, Katharina, Le „immagini vive“ di una crocifissione e la partecipazione dell'osservatore, in: Horti Hesperidum 5.1 Bd.2 (2015), 9-46:

<http://www.horti-hesperidum.com/showrivista.php?item=253> (abgerufen am 10.10.2020)

Weiger 2017

Weiger, Katharina, The portraits of Robert of Anjou: self-presentation as political instrument?, in: Journal of art historiography 17 (2017), 1-16: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/weiger.pdf> (abgerufen am 10.10.2020)

Wenderholm 2005

Wenderholm, Iris, Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds, in: Kat. Ausst. Berlin 2005, 100-113.

Wendler 2005

Wendler, Rainer, Die Verwendung von Blattgold in der Tafelmalerie, in: Kat. Ausst. Berlin 2005, 114-117.

Wilkins 2012

Wilkins, Sarah, Imaging the angevin patron saint: Mary Magdalen in the Pipino Chapel in Naples, in: California Italian studies 3.1 (2012), 1-27:

<http://escholarship.org/uc/item/7pz6w018> (abgerufen am 10.10.2020)

Wille 2002

Wille, Friederike, Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes, München 2002.

Winkler 1997

Winkler, Gerhard B. (Hg.), Bernhard von Clairvaux, Sämtliche Werke lat.-dt., Bd. 8, Innsbruck 1997.

Wolff 1996

Wolff, Ruth, Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts, Berlin 1996.

Wolf 2013

Wolf, Gerhard, Die Frau in Weiss. Visuelle Strategien und künstlerische Argumentation in Ambrogio Lorenzettis Fresken in der Sala dei Novi, in: Flor. Mitt. 55.1 (2013), 27-53.

Zanchi 2008

Zanchi, Mauro, Demoni dal nord. Gli affreschi nella basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina, in: Art e dossier 23.243 (2008), 26-31.

Zanke 2013

Zanke, Sebastian, Johannes XXII., Avignon und Europa. Das politische Papsttum im Spiegel der kurialen Register (1316-1334), Leiden 2013.

Zaunschirm 2012

Zaunschirm, Thomas, Die Erfindung des Goldgrundes, in: Kat. Ausst. Gold, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, hg. v. Agnes Husslein-Arco u. Thomas Zaunschirm, München 2012, 10-27.

Zierhut-Bösch 2008

Zierhut-Bösch, Brigitte, Ikonografie der Mutterschaftsmystik. Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik, Freiburg 2008.

Zimdars 1988

Zimdars, Dagmar, Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina/Apulien (Tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte 30), München 1998.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski
Abb. 2: Rekonstruktion Sara Proserpio/Katharina Weiger
Abb. 3: zit. aus: Moskowitz 2005, Tafel 31
Abb. 4: zit. aus: Moskowitz 2005, S. 69, Abb. 59
Abb. 5: zit. aus: Moskowitz 2005, S. 86, Abb. 75
Abb. 6: zit. aus: Moskowitz 2005, Tafel 169
Abb. 7: zit. aus: Lunghi 1996, S. 42
Abb. 8: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 155, Abb. 102
Abb. 9: zit. aus: Greco 2006, S. 183
Abb. 10: zit. aus: Carli 1999, S. 113
Abb. 11: zit. aus: Kat. Ausst. Siena 2017, S. 101
Abb. 12: zit. aus: Lunghi 1996, S. 111
Abb. 13: zit. aus: Baldelli 2007, S. 353, Abb. 426 (a) u. S. 354, Abb. 427 (b)
Abb. 14: zit. aus: Seidel 1989, S. 5
Abb. 15: © Ministero per i beni e le attività culturali e del turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte
Abb. 16: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München
Abb. 17: © Musée des Beaux-Arts de Troyes
Abb. 18: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, photo: Volker-H. Schneider
Abb. 19: © Musées de la Ville de Strasbourg, M. Bertola
Abb. 20: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 21: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 22: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 23, Abb. 8 (a) u. S. 51, Abb. 27 (b)
Abb. 23: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 53, Abb. 30
Abb. 24: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 52, Abb. 28
Abb. 25: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 26: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 27: zit. aus: Baldini 1981, S. 114-115
Abb. 28: zit. aus: Coppini 2000, S. 77, Abb. 17
Abb. 29: zit. aus: Bellosi 2016, Abb. 31
Abb. 30: zit. aus: Leone de Castris 2018, S. 100, Abb. 37
Abb. 31: zit. aus: Bellosi 1989, Abb. 116
Abb. 32: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 33: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 34: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 35: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 36: zit. aus: Greco 2006, S. 180
Abb. 37: zit. aus: Jacobs 2019, S. 373, Abb. 37 (Ausschnitt)
Abb. 38: © Archiv Stefanie Fink
Abb. 39: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 178, Abb. 114
Abb. 40: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 209
Abb. 41: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 190, cat. 24

- Abb. 42: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 191, cat. 25
- Abb. 43: © Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 44: © Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 45: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 195
- Abb. 46: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 180, Abb. 116
- Abb. 47: © Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence
- Abb. 48: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 186, Abb. 119
- Abb. 49: zit. aus: Joannides 1993, S. 232-233
- Abb. 50: zit. aus: Jacobs 2019, S. 338, Abb. 2.2
- Abb. 51: © Ministero per i beni e le attività culturali e del turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte
- Abb. 52: zit. aus: Kat. Ausst. Verona 1996, S. 137
- Abb. 53: zit. aus: Kat. Ausst. Verona 1996, S. 411
- Abb. 54: © Lindenau-Museum Altenburg, Fotograf: Bernd Sinterhauf
- Abb. 55: zit. aus: Fossi 2004, S. 94-95
- Abb. 56: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, photo: Christoph Schmidt
- Abb. 57: © Lindenau-Museum Altenburg, Fotograf: Bernd Sinterhauf
- Abb. 58: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München
- Abb. 59: zit. aus: Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001, S. 64
- Abb. 60: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, photo: Volker-H. Schneider
- Abb. 61: zit. aus: Kat. Ausst. Los Angeles 2012, S. 34, Abb. 4
- Abb. 62: zit. aus: Fossi 2004, S. 141
- Abb. 63: zit. aus: Wenderholm 2005, S. 101, Abb. 1
- Abb. 64: © Archiv der Autorin
- Abb. 65: zit. aus: Kat. Ausst. Los Angeles 2012, S. 127, Abb. 28
- Abb. 66: zit. aus: Greco 2006, S. 212
- Abb. 67: zit. aus: Hoch 2014, S. 191, Abb. 3
- Abb. 68: zit. aus: Hoch 2014, S. 190, Abb. 2
- Abb. 69: zit. aus: Bologna 1969, S. 243, Abb. XX
- Abb. 70: zit. aus: Bologna 1969, S. 238, Abb. XVII
- Abb. 71: zit. aus: Bologna 1969, S. 242, Abb. XIX
- Abb. 72: zit. aus: Bologna 1969, S. 239, Abb. XVIII
- Abb. 73: zit. aus: Aceto/D'Ovidio/Scirocco 2014, S. 487, Abb. XV
- Abb. 74: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 192, Fig. 120
- Abb. 75: zit. aus: Kat. Museo Diocesano Napoli 2008, S. 63
- Abb. 76: zit. aus: Seidel 1989, S. 8, Abb. 5
- Abb. 77: zit. aus: Bologna 1969, S. VI-71, Abb. 88
- Abb. 78: zit. aus: Michalsky 2000, Abb. 65
- Abb. 79: © KU Leuven, Maurits Sabbe Library
- Abb. 80: zit. aus: Creutzburg 2008, S. 88, Abb. 10
- Abb. 81: zit. aus: Creutzburg 2008, S. 88, Abb. 11
- Abb. 82: zit. aus: Leone de Castris 2018, S. 110, Abb. 2
- Abb. 83: zit. aus: Valenzano/Guerrini/Gigli 1994, S. XX, Abb. 20
- Abb. 84: zit. aus: Medica 2008, S. 65, Abb. 8

-
- Abb. 85:** zit. aus: Medica 2008, S. 60, Abb. 1
Abb. 86: zit. aus: Kreytenberg 2000, Tafel 35
Abb. 87: zit. aus: Ravalli 2015, S. 52, Abb. 15
Abb. 88: zit. aus: Leone de Castris 2018, S. 112, Abb. 4
Abb. 89: zit. aus: Kat. Ausst. Paris 2013, S. 215
Abb. 90: zit. aus: Vitolo 2008b, Abb. 140
Abb. 91: zit. aus: Autiero/Maietta 1996, S. 29
Abb. 92: zit. aus: Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018, S. 35, Abb. 20
Abb. 93: © ÖNB/Wien Bildarchiv Cod. 1191, fol. 451v (E 24.260-C)
Abb. 94: zit. aus: Russo 2005, S. 141, Abb. 175
Abb. 95: zit. aus: Lucherini 2009, Tafel XVI
Abb. 96: © KU Leuven, Maurits Sabbe Library
Abb. 97: © KU Leuven, Maurits Sabbe Library
Abb. 98: © KU Leuven, Maurits Sabbe Library
Abb. 99: © UCD-OFM
Abb. 100: zit. aus: Leone de Castris 2018, S. 100, Abb. 38

Blut und Gotteserkenntnis – das sind die Themen, die die Konzeption der in dieser Arbeit behandelten Kreuzigung aus Giotto's neapolitanischer Werkstatt, datiert auf 1332/33, bestimmt haben. Giotto hat das Bild begonnen und die Ausführung an einen Mitarbeiter, dem die Kunst Sienas und Assisis vertraut war, delegiert. Die Datierung ergibt sich aus der Debatte um die *visio beatifica Dei*, die den Hof Roberts von Anjou stark beschäftigt und die Gestaltung der Tafel beeinflusst hat. Davon ausgehend erforscht die Arbeit die Kunst Unteritaliens aus der Zeit nach Giotto's Aufenthalt in Neapel. Dass die Kreuzigung, wie die Stuttgarter Apokalypse, die ebenso dem Anjou-Hof zuzuordnen ist, eine zweifache Rezeption in der höfischen Buch- und Wandmalerei des Königreichs erfuhr, ist mit der Kunstpolitik Roberts zu erklären.