

Auswahl vor den Horizont der Gesamtheit des hierzulande auf diesem Gebiet Geleisteten. Er bewertet es nüchtern – erfreulich angesichts eines modischen Brandenburg-Patriotismus – auch unter Berücksichtigung der Einflüsse von außen, besonders von Dresden her in den ehemals sächsischen Gebieten der Niederlausitz. Ferner verfolgt er die Wechselwirkung zwischen adeliger Architektur auf dem Lande einschließlich der Gartenkunst und der der Kurfürsten und Könige mit den für Brandenburg bezeichnenden starken Qualitätsschwankungen.

Die umfangreiche Arbeit des Duncker-Projektes war nur von einem Team zu leisten. Hellmut Lorenz hat als Hochschullehrer am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität durch dieses Unternehmen eine Generation junger Architekturhistoriker herangebildet und sie zu praxisbezogener Forschung angeleitet. Damit ist so etwas wie eine Lorenz-Schule entstanden, von der zu hoffen ist, daß die Stellenknappheit ihre Entfaltung nicht verhindert. Die Katalogtexte sind jeweils von zwei Verfassern geschrieben. Ihre Namen verdienen genannt zu werden: Sylvia Claus, Vinzenz Czech, Martin Engel, Udo Geiseler, Oliver Hermann, Ulrike Hoffmann-Bröcker, Monika Loddekämper, Melanie Mertens, Edzard Rust, Nicola Riedel-Bröcker, Stephan Reinert und Christiane Salge. Die Redaktion besorgten Vinzenz Czech und Christiane Salge. Dieser Brückenschlag zwischen Geschichte und Kunstgeschichte und von der Erhabenheit der Universität zum Elend der Denkmale ist eine nicht genug zu lobende Tat. Sie war erst nach dem Untergang der DDR möglich und profitierte von dem durch finanzielle Unterstützung begleiteten, inzwischen erlahmenden Aufbauwillen nach der Wende von 1989.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Tanja Michalsky: Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (*Veröffentlichungen des Max-Planck-Institutes für Geschichte*, 157); Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2000; 446 S. und 158 SW-Abb.; ISBN 3-525-35473-8; DM 118,-

Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien; Hrsg. Tanja Michalsky; Berlin: Dietrich Reimer 2001; 348 S. und ca. 150 s/w Abb.; ISBN 3-496-01231-5; DM 101,70

Nicolas Bock: Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–1423) (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz; I Mandorli, Band I*); München: Deutscher Kunstverlag 2002; 584 S. mit 10 farbigen und 216 SW-Abb. ISBN 3-422-06319-6; € 65,50, SFr. 112,-

Die Erforschung der Kunst Süditaliens durch deutschsprachige Kunsthistoriker beginnt im 19. Jahrhundert mit Franz Kugler (1815) und erreicht zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Wilhelm Rolfs, Paul Schubring, Arthur Haseloff und Martin Wackerna-

gel einen Höhepunkt. Noch vor dem ersten Weltkrieg würdigte auf einem Kongreß in Rom Federigo Hermanin die beiden letztgenannten mit dem Lapsus als „i due professori tedeschi Wackelmeier e Hoselaffe“. Die Bibliotheca Hertziana richtete später sogar ein Süditalienreferat ein, welches so profilierte Forscher wie Heinrich M. Schwarz, Hanno Hahn, der Sohn des Nobelpreisträgers, und Günther Urban leiteten. Neapel und Palermo waren auch eine der Forschungsdomänen des frühverstorbenen Hanno-Walter Kruft.

Eine neue „Forschungsserie“ beginnt mit Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien*¹. TANJA MICHALSKY läßt nun zum gleichen Thema die hier zu würdigende Publikation folgen². Beide Arbeiten sind aus Dissertationen hervorgegangen. Das Buch von Tanja Michalsky steht unter dem speziellen Blickwinkel von christlicher Memoria und dynastischer Repräsentation. Es ist in einer Reihe des Max-Planck-Institutes für Geschichte in Göttingen erschienen und steht in der Tradition der Memoria-Forschungen Gerhard Oexles aus der Münsteraner Schule Karl Schmid³.

Die Autorin formuliert ihre Absichten etwas abstrakt-theoretisch, wenn sie in der Einleitung (Kapitel I) vom „Phänomen der Memoria“ und der „Funktionsweise der Repräsentation“, vom „Erkenntnisinteresse der Ausdrucksformen einer übergreifenden Intention der Auftraggeber“ spricht, die Kirchenräume, „die zugleich religiösen und politischen Absichten dienen“, als „Referenzorte liturgischen Gedenkens“ bezeichnet und die Grabmäler „als politische Bildprogramme“ isoliert betrachtet und vor der Folie zeitgenössischer Ikonographie diskutiert. Im Mittelpunkt steht „die Frage nach Strategie und Effizienz des politischen Bildes im Rahmen einer kontextuell gebundenen Funktion“ (S. 14f.). Im Kapitel II über „Memoria und Präsentation“ wird nochmals über die Methode referiert, über „totale soziale Phänomene“ und das Problem der dynastischen Legitimität, das ja ein Hauptmotiv der profanen (herrscherlichen) und sakralen (päpstlichen) Kunst, nicht nur bei den Anjou, sondern im Mittelalter insgesamt, ist. Schließlich sei daran erinnert, daß die Anfänge einer „weltlichen“ Kunst im 13. Jahrhundert im Kreise und im Geiste Kaiser Friedrichs II. liegen und die Anjou diese Programme unmittelbar fortführen.

Der kurze, aber wirklichkeitsbezogene Abriß der Geschichte Neapels von Karl I. bis zu Robert dem Weisen ist recht nützlich, da er nicht nur in die Historie einführt, sondern auch die jüngste Forschung reflektiert. In dem zentralen Kapitel III über die „Inszenierung der Memoria“ geht die Autorin auf die Monumente allgemein als Grabmäler, als religiöse Stiftungen, auf das liturgische Begräbniszeremoniell, den Be-

1 LORENZ ENDERLEIN: *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 12)*; Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1997. Rezension von VALENTINO PACE in diesem *Journal* 4, 2000, S. 15–20.

2 Internet-Rezension von MARIA GLASER in: *Sehepunkte-Rezensionsjournal für die Geisteswissenschaften* 1, 2001, 1–4; www.sehepunkte.de/.

3 Siehe dazu den Vorausbericht von TANJA MICHALSKY: „Quis non admiretur eius sapientiam ...?“ Strategien dynastischer Memoria am Grabmal König Roberts von Anjou, in: WILHELM MAIER, WOLFGANG SCHMID und MICHAEL VIKTOR SCHWARZ (Hrsg.): *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*; Berlin 2000; S. 51–73.

stattungsort und die für die Öffentlichkeit bestimmte Leichenpredigt ein, wobei sie eine gute Zusammenschau und Synthese von Philippe Ariès' Todesforschungen über die seit Erwin Panofsky, Kurt Bauch bis zu Hans Körner entwickelte kunstgeschichtliche allgemeine Grabmalproblematik bis zu Untersuchungen zum Papst- oder Herrschergrab und zu den literarischen Quelleninterpretationen von David Levesley d'Avray bietet. Die Autorin führt zahlreiche Memorialpredigten im Originaltext an. Anschließend wird die Grabmalkultur der Anjou in Neapel dargestellt, in die Entwicklung der Grablegen innerhalb der Residenzstadt eingeführt oder über die Rolle der einzelnen Kirchen, vor allem der Franziskanerklöster San Lorenzo und Santa Chiara (Corpus Christi), informiert.

Die bildliche Präsenz der Herrscher an den Monumenten des Thronfolgers Karl von Kalabrien und König Roberts des Weisen ist ein zentrales Phänomen, dem Kapitel IV, „Repräsentation der Herrschaft“ gewidmet ist. Die Vorbildlichkeit der französischen Königsgrablege in St. Denis und der Sitzstatuen aus St. Remis in Reims, die ausführlich von Alain Erlande-Brandburg und Richard Hamann-McLean behandelt wurden, wird sicherlich etwas überschätzt, obwohl die französisch orientierte Gotik in Neapel nicht zu übersehen ist. Für Karl I. von Anjou waren in Italien zunächst die Stauer und in der künstlerischen Repräsentation besonders Friedrich II. das Vorbild. Später waren dann die das Reich repräsentierenden Habsburger und Luxemburger ebenfalls wichtiger als die französischen Kapetinger.

Es ist kein Zufall, daß das erste künstlerisch bedeutsame, an prominenter Stelle im Chor von San Lorenzo von Tino di Camaino geschaffene Grabmal für die Gemahlin des Thronfolgers Herzog Karl von Kalabrien, Katharina von Habsburg (1295–1323) errichtet wurde. Die Autorin zählt sie merkwürdigerweise zu den Familienmitgliedern, „die unter dynastischen Aspekten nicht von besonderer Bedeutung waren“ (S. 100) und nennt sie etwas untertrieben „Tochter Alberts von Österreich“ (Kat. Nr. 21, S. 281). Sie war die Tochter König Albrechts I. (ermordet 1308), des zweiten (und letzten) Habsburgers auf dem deutschen Thron bis zu Albrecht II. (1438–1439). Eigentlich war sie dem 1311 verwitweten Luxemburger Kaiser Heinrich VII. verlobt, aber, nach dessen unerwartetem Tod 1313, drei Jahre später dem Thronfolger in Neapel vermählt worden. Mit dieser Ehe schlossen die Anjou zu den damals wichtigsten Familien im Reich, den Habsburgern und Luxemburgern, auf. Dieser Verbindung war bereits 1281 die Vermählung der Klemenzia von Habsburg, Tochter König Rudolfs I., mit Karl Martell, dem Sohn König Karls II. von Neapel vorangegangen (Kat. Nr. 9). Auch ihr Grabmal, ursprünglich im Dom, wurde, wohl wegen ihrer historischen Bedeutung, 1596 in San Domenico von Domenico Fontana erneuert.

Spätestens seit der dritten Generation geriet die Dynastie in Süditalien immer stärker in den Sog der Rivalität zwischen Kaiser und Papst. Die gesteigerte Repräsentation der Herrscher an Kunstwerken in der Öffentlichkeit, besonders in der Sepulkalkunst zu Beginn des Trecento in Italien, wird durch Papst Bonifaz VIII. initiiert, was in dessen Anspruch „ego sum caesar, ego sum imperator“ seinen Ursprung hat. Die Resonanz dieses Aufstiegs des Papsttums nach dem Niedergang des Kaisertums im Interregnum führte in der Toskana bei den Ghibellinen besonders in Pisa – Grab-

mal Kaiser Heinrichs VII. über einem Apostelgrab in der Apsis des Domes – zu den stilbildenden Werken Tinos di Camaino und seiner Schule, wird von den Guelfen in Neapel z. T. durch dieselben Künstler fortgeführt und gipfelt im Monument Roberts des Weisen mitten im Chor von S. Chiara, der vorgesehenen Krönungskirche der Dynastie.

Tanja Michalsky kann hier auf vielen neueren Forschungen zu diesem Problemkreis u. a. von Julian Gardner, Naoki Dan, Gert Kreytenberg und Volker Herzner aufbauen. Der Rezensent möchte zusätzlich auf seinen Überblick über die Entwicklung des deutschen Kaisergrabes von den Porphyrsarkophagen der Staufer in Palermo bis zur aufwendigen Tumba Friedrichs III. in Wien verweisen⁴, wo besonders diese Thematik behandelt ist.

Dankbar begrüßt man am Ende des Kapitels die Ausführungen zu Darstellungen der Anjou in Werken der Malerei sowie zu den Siegeln und Münzen. Eigentlich gehört die breite Untersuchung über das Krönungsbild der Motivtafel Simone Martinis in Capodimonte (S. 67–74) in diesen Zusammenhang. Ergänzend sei auch auf den Aufsatz von Barbara Bruderer Eichberg: Die theologisch-politische Bedeutung des Allerheiligenbildes im panegyrischen Lobgedicht an Robert von Neapel, hingewiesen⁵.

Ein kurzes Kapitel V zeigt die Auswirkungen der Anjou-Vorbilder auf die Grabmalkultur der Aristokratie des Königreiches, etwa der Caracciolo, Carafa und Sanseverino bis hin zum Grab des Kardinals Bartolomeo Brancaccio von Michelozzo und Donatello in San Angelo a Nilo. Von besonderem Wert für den Leser und für die weitere Forschung ist der ausführliche Katalog der Grabmäler des Königshauses Anjou (Kapitel VI), in dem auch nichterhaltene oder nur durch Schriftquellen überlieferte Denkmäler und Werke außerhalb Italiens, in der Provence und in Burgund, aufgenommen sind. Es werden die Monumente selbst vorgestellt, über die Bestatteten in Kurzbiographien berichtet, die wichtigsten Quellen im Originaltext zitiert, teilweise Leichenpredigten angeführt und eine komplette Bibliographie der Quellen und der Literatur zusammengestellt. Dieser Katalog wird ein wichtiges Instrument der Forschung bleiben. Fast alle besprochenen Grabmäler sind abgebildet, häufig in Detailaufnahmen. Leider sind die Schwarzweißfotos flau und flach und entsprechen generell keinen hohen kunsthistorischen Anforderungen. Man wird in Zukunft auch weiterhin auf den besseren und aufwendigeren Bildteil bei Lorenz Enderlein zurückgreifen müssen, dessen Buch eher der konventionellen Vorstellung einer kunstgeschichtlich-analytischen und historisch-dokumentierenden Monographie entspricht. Der Benutzer vermisst bei einer so historisch orientierten Arbeit genealogische Stammtafeln der doch recht unübersichtlichen Familie der Anjou, wie sie sich zwar bei Enderlein finden, aber durchaus noch hätten

4 EDGAR HERTLEIN: IN FRIDERICI IMPERATORIS INCOLUMNITATE SALUS IMPERII CONSISTIT. Antike und mittelalterliche Herrscher-Auffassungen am Grabmal Friedrichs III. in Wien, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 81, 1985, S. 33–102.

5 BARBARA BRUDERER EICHBERG: Die theologisch-politische Bedeutung des Allerheiligenbildes im panegyrischen Lobgedicht an Robert von Neapel. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Herrscherikonographie, in: *Concilium medii aevi* 2, 1999, S. 29–57; auch im Internet: www.cma.d-r.de/2-99/bruderer.pdf.

verbessert werden können. Dagegen imponiert das ausführliche Literaturverzeichnis und das gute Register. Durch das erstere werden weitere Forschungen erleichtert und das kombinierte Personen-, Orts- und Sachregister ermöglicht schnellen Zugriff auf die vielfältigen Aspekte des Buches; in puncto Zuverlässigkeit seien jedoch Bedenken angemeldet, wenn z. B. S. 443 unter San Domenico in Neapel das Grabmal Karls I. angezeigt wird, wobei es sich jedoch nur um das seines Sohnes handeln kann. Es bleibt auch unerklärt, warum das Brienne-Grabmal in der Unterkirche von Assisi (S. 173) wieder für Walter und nicht mehr für Johann errichtet worden sein soll.

Im Zeitalter der „Mediendemokratie“ und sogar eines „Medienkanzlers“ scheint es ganz natürlich, daß sich die Wissenschaft der Erforschung von „Medien“ in der Vergangenheit zuwendet. Deshalb nennt sich der zweite, ebenfalls von TANJA MICHALSKY edierte, Aufsatzband mit 13 Beiträgen *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjou in Italien*. Es sind Vorträge, die 1997 auf der Tagung „Kunst zur Zeit der Anjou in Italien. Ausdrucksformen politischer Macht und ihre Rezeption“ im Liebieghaus, Museum alter Plastik, in Frankfurt gehalten wurden. In der Einleitung kämpft die Herausgeberin mit „funkelnden“ Begriffen gegen das alte „lineare System“ einer Kunstgeschichtsschreibung, in der sich angeblich „hartnäckig die Vorstellung hielt, es sei der herrscherliche Wille, der von Künstlern gemäß des höfischen Anspruchsniveaus lediglich in Bildprogramme umgesetzt wurde“. Es werden die Medien der Macht beschworen, in der in einer „historischen Kommunikationssituation“ die „Sender‘ eine bestimmte ‚Botschaft‘ an spezifische ‚Empfänger‘ bringen wollen“. Hier mutieren Auftraggeber und Künstler des Spätmittelalters zu virtuellen Mitgliedern einer Mediengesellschaft, in der die Regierenden als „Strategen“ der Macht agieren – vielleicht nicht gerade wie Feldherrn, sondern eher wie Manager –, die Bildhauer an steinernen, vielfigurigen „Bildzeitungen“ meißeln und die Maler mit bunten Reklame-Bildern (oder Schildern?) und dicken Pergamentmagazinen das Medienarchiv der politischen „Bildgeschichte“ füllen. Die folgenden Untersuchungen identifizieren sich zum Glück nicht immer mit diesen dickaufgetragenen methodischen Vorgaben. – Dies gilt jedoch nicht für HANS-RUDOLF MEIERS Beitrag unter dem Titel „Integration und Distinktion in der herrscherlichen Kunst im vorangiovinischen Königreich Sizilien“ (S. 13–32). Über die neumodisch eingekleidete alte Frage: „Wenn die normannische Königskunst aber eine Mischung aus all dem [bis heute nachgewiesenen fremden Einwirkungen] sein sollte, ist diese dann programmatisch durchkomponiert oder ist sie ein aus Tradition, Migration und Kommunikation resultierendes Amalgam, in dem“ – gemäß der postmodernen Multikulturalismusdebatte – „die Identität [...] im Netzwerk verschiedenster Einflüsse ausfranst oder uneindeutig wird“? (S. 17) kommen die Ausführungen nicht hinaus. Mit verschwommenen Abbildungen wie aus einer billigen Touristenkamera, flotten Benennungen, wie der königlichen Loge im Sanktuarium der Cappella Palatina als „royal box“ (S. 17) und Begriffen aus der Politbürokratie wie „sozio-kulturelle Relevanz“ (S. 13) oder die Degradierung der Anjoubauten in Neapel zu „Referenzmonumenten“ (S. 27), ist höchstens ein origineller Beitrag zu einem neuen Wissenschaftsesperanto, kaum aber ein wirklicher Er-

kenntniswert verbunden. – CHRISTIAN FREIGANG wendet sich in seinem Artikel *Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen* (S. 33–60) u. a. dem Kirchenbau unter den ersten Anjou-Herrschern zu. Während unter Karl I. (1266–1285) eindeutig französische Baumeister und Gewölbeformen vorherrschen (Zisterzienserkirchen von Santa Maria della Vittoria, Realvalle und Chorumgang der Franziskanerkirche von San Lorenzo Maggiore in Neapel), dominiert unter Karl II. (1285–1309) in Süditalien wieder die mediterran-altchristliche, flachgedeckte Säulenbasilika (Kathedralen von Neapel und Lucera, die Dominikanerkirchen San Domenico und San Pietro Martire in Neapel). Dagegen tritt im alten Herrschaftsbereich in der Provence, z. B. im Monumentalbau von St. Maximin, der kathedralgotische Wölbungsbau in Verbindung mit dem Longitudinalbau südfranzösischer Provenienz in Erscheinung. In St. Maximin pfllegt Karl II. den Kult der hl. Maria Magdalena, der „apostola apostolorum“ (S. 42), in erfolgreicher Konkurrenz zum burgundischen Vézelay und schafft damit eine neue Landes- und Familienpatronin, deren Verehrung er nun auch in Neapel verankert. In der Förderung der beiden Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner folgen die Anjou-Könige dem Zug der Zeit und ihrem Familienoberhaupt Ludwig IX. von Frankreich, der selbst Tertiär des Franziskanerordens und Donator z. B. von Assisi war und an dessen Universität in Paris die Bettelmönche den Ton angaben. Für die Zeit König Roberts des Weisen (1309–1343) konzentriert sich Freigang auf den Kirchenbau von Santa Chiara in Neapel, der die Krönungs- und Grabeskirche der Dynastie werden sollte und den er als eine ins riesenhafte gesteigerte Grabkapelle charakterisiert. Bei der geistigen Nähe Roberts zum Papsttum in Avignon ist es hinsichtlich des Kirchenbaus von Santa Chiara und der Kapelle im Castel Nuovo durchaus berechtigt, auf die monumentalen Kapellen im dortigen Palast zu verweisen. Der Autor, der in der Einleitung (S. 33) sehr behutsam auf die methodischen Schwierigkeiten bei der Interpretation der Architektur als Instrument politischen Handelns aufmerksam macht, führt dann doch in luftige Höhen der ikonographischen Semantik, indem er, wie Generationen von Historikern vor ihm, den franziskanischen Armutsstreit der Spiritualen unter Bemühung der persönlichen Frömmigkeit der Königin Sancia als „Armutsgeste architektonisch wirksam werden läßt“ (S. 54). Muß eine so großartig schlichte und monumentale Architektur wirklich mit dem Attribut „arm“ belegt werden? Die Konzentration auf die Grabmäler der Dynastie in Vierung und Querhaus konnte durch eine Reduktion anderer Bildkünste nicht demonstrativer betont sein. Im übrigen ist die ursprüngliche Trecento-Ausstattung durch die radikale Barockisierung nicht mehr zu beurteilen. Man begibt sich in die historische Gerüchteküche, wenn Lokalchronisten, die französisches Luxus- und Lotterleben am Neapolitaner Hof brandmarken, als Zeugen dafür genommen werden, daß im Kirchenbau „eine antifranzösische Konnotation“ (S. 54) zu erkennen wäre. Wenn schon das moderne Medienwesen in das Mittelalter projiziert wird, darf man auch in Erwägung ziehen, daß vielleicht „Boulevard-Kolumnisten“ und Spezialisten für den populistischen Gesellschaftsklatsch am Werke waren. Es grenzt aber schon an Vulgärsemantik, wenn „der ungewöhnliche Rechtecksaal von Sta. Chiara [...] primär als architektonische

Umsetzung von rechteckig organisierten Schemazeichnungen [in einer Liber-Figurarum-Handschrift des bischöflichen Seminars von Reggio] zur Veranschaulichung der Zeitalterlehre des Joachim von Fiore“ (S. 51 f.) in der geradezu tollkühnen Interpretation von CAROLINE BRUZELIUS angeführt wird. – LORENZ ENDERLEIN liefert im Aufsatz *Die Künstler und der Hof im angiovinischen Neapel* (S. 61–77) eine auf sorgfältiger Auswertung schriftlicher, im Original gar nicht mehr erhaltener Quellen beruhende Prosopographie der Baumeister, Bildhauer, Goldschmiede und Maler und ihrer Arbeitsbedingungen, Verantwortlichkeiten und sozialen Stellung innerhalb des Hofes. Die Aufgaben der vielen urkundlich genannten Amtsträger bei den Anjou werden jedoch nicht immer deutlich. War z. B. der „portulanus“, der „französische clericus Petrus de Chaulis“, (S. 62 f.) nur ein Verwalter oder gar ein Hausmeister? Die herausragende Rolle der Toskaner – Tino di Camaino, Giotto, Lando di Pietro und auch des Literaten Boccaccio – hängt nicht nur mit der Position, welche sich die Künste in Florenz und Siena im Trecento erworben hatten, zusammen, sondern auch mit der Tatsache, daß der neapolitanische Thronfolger Karl von Kalabrien Statthalter der Guelphen in der Toskana war und viele der Mitglieder seiner Aristokratie in Florenz eine große, wenn meist auch unrühmliche Rolle spielten. Es ist interessant, daß dem uns als Maler nicht mehr faßbaren Montanus (Montano d’Arezzo, †1313) als „familiaris regis“ offenbar am Hofe eine höhere Stellung zukam als dem bereits als berühmten Künstler berufenen Giotto, der sich nur „prothomagister“ und später „prothopictor“ nennen konnte, geringer als Montano und der Römer Pietro Cavallini entlohnt wurde, keinen vererbaren Grundbesitz und offenbar auch keine Rente bekam.

KLAUS KRÜGER befaßt sich in *A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis ‚Ludwig von Toulouse‘ in Neapel* (S. 79–119) mit der berühmten Tafel im Museo von Capodimonte, das in letzter Zeit häufig Gegenstand intensiver Forschung war. Siehe die beeindruckende Literaturliste S. 108, Anmerkung 1. Er analysiert dabei die Verknüpfung von kirchlichem Heiligenbild und dynastischem Programmbild. In der Genealogie beider Bildtypen greift er auf Vorbilder in der Heiligendarstellung, besonders auf Franziskus aber auch auf Nicola von Bari und San Zeno von Verona, in den Krönungsbildern auf ottonische, welfische und normannische Präfigurationen zurück. In der Diskussion um den ursprünglichen Bestimmungsort der Ludwigstafel – ob in den Franziskanerkirchen San Lorenzo Maggiore oder Santa Chiara – plädiert Krüger mit guten Argumenten für die Ludwigskapelle am Dom von Neapel. Als selbständiger Bau zwischen erzbischöflichem Palast und eigentlicher Domkirche, offenbar als erste Grabeskirche für Karl I. (†1285) und Karl Martell (†1295) errichtet, war sie dem wichtigsten Hausheiligen der Anjou geweiht. Ikonographische Interpretationen der Predella-Szenen von Simone Martini untermauern diese durchaus plausible Hypothese.

Unter dem Titel *Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft* (S. 121–148) beschäftigt sich die Herausgeberin TANJA MICHALSKY mit einer Reihe von Kunstwerken mit franziskanischen Motiven, wie dem aus dem Umkreis von Königin Sancia stammenden Reisealtärchen der Moravischen Galerie in Brünn, dem Sabran-Diptychon des Getty-Museums in Malibu, dem Fresko der Allegorie der Armut im Refektorium von Santa Chiara, das die Autorin gut begründet mit den Illu-

strationen der *meditationes vitae Christi* in Verbindung bringt. Sancia schrieb sich nicht nur *metaphorisch* (S. 132) bei den Franziskanern ein, sondern war mit ihrem Gemahl Mitglied des Dritten Ordens des hl. Franziskus wie viele andere Persönlichkeiten des europäischen Hochadels. Am Grabmal der Herzogin Katharina von Österreich in S. Lorenzo werden die Themen des Ordens herausgestellt. In der Tat scheint bei keinem anderen Grabmonument in Neapel der *Hausherr* der Kirche größeren Einfluß genommen zu haben. Die Minoriten können jedoch nicht als Auftraggeber dingfest gemacht werden; das war der Hof. Ebenso wenig kann man den Mönchen nachsagen, daß sie irgend etwas „gesponsert“ hätten. Mit dem Schlagwort „Sponsoren“ verbindet man heute u. a. Airlines, Banken und Brauereien. Die *fratres minores*, besonders die Spiritualen von einst, würden sich wundern, in welche Gesellschaft sie geraten sind. Im „Begriffspanzer“ der neuen *termini technici* wird m. E. in neuer Geheimratspose allzu viel „alludiert“, „visualisiert“, „verortet“ oder „kodiert“ und damit wenig erklärt, sondern eher wolkig mystifiziert. Einen neuen inhaltlichen Zugang zur historischen Kunst kann man nicht allein durch einen neuen begrifflichen Schilderwald am Wegrand regeln.

ANTJE MIDDELDORF KOSEGARTEN, die durch ihre Lehrveranstaltungen in München und Göttingen als Inspiratorin eines großen Teiles der Anjou-Forschung gelten kann, verläßt mit ihren Ausführungen zwar den unmittelbaren Kreis der Kunst in Süditalien, bringt ihn aber mittelbar mit einer Geistesströmung aus dem Süden in Verbindung. Sie unternimmt in *Ecclesia spiritualis. Joachimismus und Kaiserprophetie in der Pisaner Domkanzel von Giovanni Pisano* (S. 149–190) einen neuen Interpretationsversuch für das Stützengeschoß der Kanzel von 1311 auf der Basis dieser Ideologie der Zeit. In einer Analyse der Schriften des Kalabreser Zisterzienserabtes Joachim von Fiore und seiner zahlreichen, wenn auch umstrittenen joachimitischen geschichtstheologischen Nachfolger in den beiden Bettelorden möchte sie Spuren dieser Gedankenwelt im Werk des Bildhauers Giovanni, dem sie als ersten Künstler des Mittelalters den Status eines Denkers zuerkennt, nachweisen. Das gilt für die Figur der Maria, die als Mutter der *ecclesia spiritualis* angeblich die beiden kontemplativen Garanten des dritten Zeitalters, die Franziskaner und Dominikaner, an ihrem Busen nährt, wie auch für Christus als Verkörperung von Wahrheit und Gerechtigkeit, für die Herkulesgestalt als Friedensbringer, gleichsam ein *David Christianus*, und für die ursprünglich zehn Sibyllen, die sich ebenfalls im ikonographischen Repertoire der Joachimiten wiederfinden. Die Adler-Emblematik in Pisa ist sowohl in der Kaiser-Ideologie wie in der Exegese der Mönche beheimatet. Man könnte auch darauf hinweisen, daß der prächtige trajanische Kaiseradler, eines der großen Werke altrömischer Herrscher-Emblematik, später in die von Papst Sixtus IV., dem einstigen General der Franziskaner, gestiftete Vorhalle von SS. Apostoli, demonstrativ integriert worden ist; der Papst residierte hier einst als Generalminister und Kardinalprotektor des Franziskanerordens. Die Franziskaner in Pisa waren offensichtlich für diese Geschichtsdeutung anfällig. Die Kanzel erscheint damit, wie die Autorin betont, keineswegs vorrangig *systematisch*, sondern eher „assoziativ joachimitisch geprägt als

visualisierte ‚Realprophetie‘ [...] als Endzeit unter einem künftigen Friedens- und Segenskaiser“.

SERENA ROMANO behandelt in *Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber. Zum Bild des Humbert d’Ormont* (S. 191–224) die zu Beginn des Trecento erneuerte Grablege der Erzbischöfe von Neapel, die an eine alte bis ins 5. Jahrhundert zurückreichende Tradition anknüpfte. Der Erzbischof Humbert d’Ormont (†1323), aus der Familie De Monte Aureo, die bereits mit Karl I. 1264 aus Frankreich (*patria Burgundus*) nach Neapel gekommenen war, ließ für seinen ebenfalls französischen Vorgänger Ayglerius und für sich Grabmäler errichten, die mit ihren Bildnissen geschmückt waren. Das nur durch eine Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert überlieferte Grab des Ayglerius zeigte eine *imago clipeata* des Erzbischofs als Mosaik, während auf dem Grabmal des Humbert die berühmte Porträttafel, heute im Erzbischöflichen Palast in Neapel, stand, die Ferdinando Bologna 1969 dem Lello da Orvieto zuschrieb und die als erstes autonomes Porträt der italienischen Kunst gilt. Serena Romano nimmt an, daß das 1304 mit königlicher Finanzierung angefertigte, sehr porträthafte Büsten-Reliquiar des hl. Januarius im Domschatz Vorbild für das Bischofsbildnis wurde. Das bisher übersehene Bildnis des Ayglerius könnte m. E. ebenfalls ein Werk des auch als Mosaikisten tätigen Lello gewesen sein.

Das Humbert-Bildnis ist als Grabbild kein Unikum, wie die Verfasserin meint, sondern vielmehr das älteste bisher bekannte Beispiel eines offenbar zumindest im 14. Jahrhundert verbreiteten Typus des autonomen Grab-Porträts. Das als ältestes autonomes Porträt der französischen Kunst geltende Bildnis von König Jean II. le Bon (†1364) im Louvre – entstanden um 1350 – stammt von dessen Grabtumba in St. Denis, und das wiederum als frühestes Porträt der deutschen Kunst gerühmte Bildnis Erzherzogs Rudolfs IV. von Habsburg (†1365) im Diözesanmuseum in Wien war ebenfalls an dessen Kenotaph in St. Stephan angebracht. Das Werk in Wien ist nicht unabhängig von dem Porträt in Paris; die künstlerische Vermittlung könnte über das luxemburgische Prag erfolgt sein. Wahrscheinlich noch wichtiger ist die dynastische Verbindung Paris-Prag-Neapel-Wien. Karl von Valois (1270–1325), der Enkel König Ludwigs IX., des Schöpfers der neuen Königsgrablege in der Abtei St. Denis und Großvaters des Jean le Bon, ist der Stammvater der Dynastie der Valois-Könige von Frankreich. Seine Schwester Blanche von Valois (um 1285–1305) wurde die Gattin Herzog Rudolfs III. von Habsburg in Wien. Ihr (zerstörtes) Grabmal bei den dortigen Minoriten ist von Bedeutung für die Verbreitung des französischen Tumbengraves in Österreich, vermutlich auch für den Kenotaph ihres Neffen Erzherzog Rudolfs IV. Die älteste Tochter Karls von Valois, Katharina (†1346), brachte als Ehefrau des Fürsten Philipp v. Tarent, des Bruders von König Robert dem Weisen, mit dem Erbe ihrer Mutter Katharina von Courtenai den Anjou den Titel eines Kaisers von Konstantinopel ein. Siehe auch den Beitrag von VALENTINO PACE in diesem Band, S. 244. Auf ihrem Holzsarg war gleichfalls ihr Bildnis (*effigies*) aufgemalt. Eine zweite Tochter, Blanche von Valois (1317–1348), war mit Kaiser Karl IV. in Prag, die dritte, Marie von Valois (1309–1328), mit dem Thronfolger Herzog Karl von Kalabrien in Neapel

verheiratet. Siehe MICHALKSY, *Memoria*, S. 348. Die Konsequenzen der Ausführungen von SERENA ROMANO reichen weit über die Kunstgeschichte Neapels hinaus.

FRIEDERIKE WILLE spürt in ihrem Aufsatz *Quod sumus hoc eritis. Die Begegnung von Lebenden und Toten im Regnum der Anjou* (S. 225–239) einer Darstellung der Todesthematik nach, der sie bereits ihre Arbeit über die Fresken im Camposanto von Pisa widmete. Das ursprünglich am französischen Königshof literarisch entwickelte Thema kam schon mit den ersten Anjou in den Süden und findet sich in Fresken um 1270/80 in der Höhlenkirche Santa Margherita von Melfi, das von Karl I. in der Nachfolge der Staufer häufig als Residenz genutzt wurde ebenso, wie wenig später in der Kathedrale von Atri in den Abruzzen. Die Autorin deutet auch die Darstellung des hl. Franziskus mit dem Skelett in der Unterkirche von San Francesco in Assisi (um 1320) als *Reduktion* dieser Legende als speziell franziskanische Variante. Auf dieser Basis interpretiert sie höchst eindrucksvoll das von dem neapolitanischen, aus französischer oder genuesischer Familie stammenden Kaufmann Franceschino de Brignale 1361 an der Fassade von San Pietro Martire gestiftete Memento-Mori-Relief. Der Händler tritt dem königlichen Tod, der über einem Leichenhaufen aller Stände triumphiert und den Bürger gleichsam in einer aristokratischen Falkenjagd verfolgt, vergeblich mit einem großen Geldsack entgegen. Vielleicht wirkten ähnliche Darstellungen noch im Stundenbuch des René d'Anjou (1409–1489), zeitweise König von Neapel und Aragon, nach, wo der gekrönte Herrscher, schon in Verwesung und mit Schriftband in der Hand, zu sehen ist⁶.

VALENTINO PACE überprüft in *Arte di età angioina nel regno: vicinanza e distanza dalla corte* (S. 241–260) das Verhältnis der Kunst in der Provinz zur Hofkunst in Neapel. Sowohl in der Baukunst (Dom von Lucera, S. Maria di Collemaggio in L'Aquila, Santa Maria di Casale bei Brindisi, Altamura) als auch in der Grabskulptur (Grabmal Sanginetto in Santa Maria della Consolazione) und auch in der Goldschmiedekunst (Vortragskreuze in Celano und Borbona) spiegeln sich Modelle der Hauptstadt wieder. Die Künstler und Auftraggeber gestalten und handeln durchaus nach dem Vorbild des Hofes. Der bekannte „mystische“ Holzkruzifixus des Domes von Lucera (um 1335–1345) ist jedoch sicher ein Importstück von außerhalb des Königreiches, sei er nun von einem deutschen oder italienischen Bildhauer geschaffen.

GERT KREYTENBERG stellt in seinem Beitrag *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334* (S. 261–274) vor. Er kann das erst seit kurzem in der Forschung diskutierte „Boletti-Triptychon“ in Florenz mit dem Marmortriptychon der Sammlung Salini in Siena als einst getrenntes Doppeltriptychon vereinen. Das in der letzten Arbeitsperiode Tinos in Neapel entstandene Werk gehört in eine Reihe vom Hof bestellter – in Anlehnung an Formulierungen Max Seidels – „Bilder in Marmor“ oder „gemeißelter Altarbilder“, die eine Auseinandersetzung und Konkurrenz mit Tafeln Giotto's und Simone Martinis zeigen. Kreytenberg sieht

⁶ Vergleiche PETER DINZELBACHER: Die Präsenz des Todes in der spätmittelalterlichen Mentalität, in: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*; Hrsg. Lothar Kolmer 1997, S. 27 ff.

das Marmor-Triptychon im „innovativen Design“ von Simone Martinis Ansanus-Altar von 1333 und von der doppelseitigen Pala Duccios für den Sieneser Dom angeregt.

Mit Werken aus der gleichen Periode beschäftigt sich FRANCESCO ACETO, *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni* (S. 275–294). Am Beispiel der bisher nur schwer überschaubaren Skulpturen Tinos (und seiner Werkstatt) für die mächtige Benediktinerabtei, die unter dem Abt Filippo di Haya (1316–1331), einem Höfling und Ratgeber König Roberts, wohl seit Mitte der 20er Jahre entstanden sind, sieht auch er neben den Fresken Pietro Lorenzettis in Assisi die prägende Einwirkung der Spätwerke Giottos.

Das „große Jahrhundert“ der Malerei Neapels unter den Anjou wird in dem Sammelband nur gestreift. Die Gesamtdarstellung von Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414*, Rom 1969⁷, ist bis heute nicht ersetzt. Die beiden letzten Beiträge widmen sich der Miniaturmalerei. ANDREAS BRÄM beschäftigen in seinem Beitrag *Illuminierte Breviere. Zur Rezeption der Anjou-Monumentalkunst in der Buchmalerei* (S. 295–317) vor allem zwei Handschriften aus dem Atelier der Brüder Orimina, kurz vor der Mitte des 14. Jahrhunderts, der Codex Vitrina 21–6 der Nationalbibliothek in Madrid und Ms. a III in der Bibliothek des Escorial. Der Escorialensis ist besonders prächtig mit historisierten Initialen und Sammelminiaturen ausgestattet. Der Verfasser analysiert den liturgischen Aufbau und Inhalt sowie den Festkalender, der auf eines der Klarissenklöster der Hauptstadt (S. Maria Donna Regina, S. Chiara oder S. Croce di Palazzo) verweist. Die Auftraggeberin oder Besitzerin dürfte eine der Dynastie nahestehende Persönlichkeit gewesen sein. Bräm gibt in den Anmerkungen eine gute bibliographische Übersicht über den Forschungsstand dieses Kunstzweiges in Neapel, aus dem so bedeutende Handschriften wie die Hamilton-Bibel in Berlin oder das Statut de St. Esprit in Paris hervorgegangen sind und zeigt den Einfluß der nordfranzösischen und toskanischen Miniaturisten auf, die das künstlerische Milieu bestimmten.

Der letzte Beitrag, von DIETER BLUME, *Andalo di Negro und Giovanni Boccaccio. Astrologie und Mythos am Hof des Robert von Anjou*, (S. 319–335) stellt den Hofastrologen König Roberts des Weisen vor, dessen Schriften in den 20er Jahren in einer reichverzierten Prachtausgabe in Neapel erschienen. Der große Toskaner aus Certaldo, Giovanni Boccaccio, wurde in Neapel Schüler des weitgereisten Genuesen Andalo di Negro; er nennt ihn in seiner *genealogia deorum gentilium* seinen *venerabilis* und *praeceptor meus*. Blume charakterisiert das Werk des großen Astrologen aus einem Jahrhundert, in dem auch andere Herrscher, wie König Hugo v. Lusignan auf Zypern, König Wenzel von Böhmen, Francesco Carrara, der Signore von Padua und Förderer Petrarcas oder Jean Duc de Berry, Mäzen und Sammler großer sternendeutender Werke, lebten.

Der Band, der mit vielen Schwarzweißfotos ausgestattet ist, stellt über die Thematik der einzelnen Beiträge hinaus eine Fundgrube für Probleme des Trecento und der Mediävistik dar, indem er die Verflechtung von Kunstgeschichte, Theologie und

7 Siehe dazu auch die Besprechung des Rezensenten in: *Pantheon* 29, 1971, S. 441 f.

allgemeiner Historie in der heutigen Forschung widerspiegelt. Er ist, was bei Sammelpublikationen durchaus nicht generell üblich, durch ein Personen- und Ortsregister erschlossen und wäre durch ein weiteres Sachregister noch ergiebiger.

Die letzte hier anzuzeigende Publikation von NICOLAS BOCK, wiederum eine überarbeitete Dissertation, behandelt die Werke eines Bildhauers, der die Kunst um 1400 am Hof der Anjou-Durazzo in Neapel repräsentiert. Insofern entsprechen Titel und Untertitel eigentlich umgekehrt der Wirklichkeit. Antonio Baboccio (1351–1421) aus Priverno, als Architekt, Maler, Bildhauer und Goldschmied dokumentiert, war bisher in Neapel trotz Julius von Schlossers Vergleich mit Meister Gusmin von Florenz, kein Ziel kunstinteressierter Pilger. Er erfährt hier erstmals eine breite Würdigung. Obwohl der Autor abstreitet, eine Künstlermonographie verfaßt zu haben, profiliert er doch in der Betrachtung der Portale und Grabmäler einen Bildhauer, der, in der höfischen internationalen Gotik verankert, die durch Tino di Camaino in Neapel begründete Tradition überwindet und sich bereits mit der Skulptur der Antike auseinandersetzt. Der Verfasser läßt sich in seiner Darstellung von der Chronologie der Monumente leiten. Er untersucht die Dompportale von Neapel (1407) und Messina (1421/22) und schließlich die großen bildhauerischen Aufträge der Grabmäler der Agnes und Klemenzia von Anjou-Durazzo (1408/10) in S. Lorenzo Maggiore, des Antonius de Penna (1410/12) in S. Chiara, der Königin Margarita von Anjou-Durazzo (1412/14) in Salerno, das gewissermaßen die Summe der verschiedenen Konzepte ist, und am Ende das des Ludovicus Aldomoriscus (1421) aus dem Todesjahr des Meisters in S. Lorenzo in Neapel.

Das Buch ist mit größter Sorgfalt gearbeitet, es ist reich an Ideen, dicht in den Analysen, in den stilistischen Zuordnungen, den typologischen Vergleichen, aufschlußreich in den paläographischen Untersuchungen der Inschriften und bei den Bildmotiven. Der Historiker erfährt über dieses „dunkle“ Kapitel der Geschichte Neapels genau so viel an Aufklärung wie der Kunsthistoriker. Es schließt sich ein Katalog der Denkmäler an, der an Information und Genauigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Der Quellenanhang entspricht hohen Editionsprinzipien. Das Literaturverzeichnis offenbart noch einmal die Blickweite des Autors. Durch die gute und reiche Bebilderung des Buches können auch bisher kaum ins Blickfeld gekommene Details der Werke studiert werden. Die Darstellung ist sprachlich stets klar und schnörkellos, objektbezogen, nie abgehoben, kryptisch oder „manieriert innovativ“. Mit drei Registern (Personen, Orte, Ikonographie) wird der Gehalt des Buches zugänglich gemacht. Sie sind auch sehr nötig, da der Verfasser seine vielen stilistischen, ikonographischen und historischen Erkenntnisse bei den einzelnen Werken geradezu versteckt. Die Einleitung erhält zwar ein kurzes Resumée. Die historischen Voraussetzungen, die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge und Einsichten werden aber nicht mehr gefiltert und zusammengefaßt, der Leser bekommt alles nur löffelweise serviert. Bezeichnend ist, daß der so wichtige Stammbaum der Anjou-Durazzo mehr beiläufig auf S. 120 erscheint. Das Bild, das so entsteht, bleibt eher mosaikhaft-nahsichtig als distanziert-übersichtlich geordnet.

Wie den meisten der hier besprochenen Arbeiten zu entnehmen ist, arbeiten die Autoren weiterhin auf dem Gebiete der süditalienischen Kunst, die damit immer mehr aus der Ecke der Provinzialität herausrücken wird.

EDGAR HERTLEIN
Freilassing

Charles Quest-Ritson: Gärten in Deutschland. Ein Reiseführer zu den schönsten Gartenanlagen. Aus dem Englischen von Dr. Wolfgang Hensel; Basel: Birkhäuser 1999; 144 S., 135 Farbabb.; ISBN 3-7643-6007-0; EUR 22,- ; SFr. 34,-

Patrick Taylor: Gärten in Frankreich. Ein Reiseführer zu den schönsten Gartenanlagen. Aus dem Englischen von Dr. Wolfgang Hensel; Basel: Birkhäuser 1999; 144 S., 135 Farbabb.; ISBN 3-7643-6005-4; EUR 22,- ; SFr. 34,-

Patrick Taylor: Gärten in Großbritannien. Ein Reiseführer zu den schönsten Gartenanlagen. Aus dem Englischen von Andreas Simon; Basel: Birkhäuser 1999; 144 S., 135 Farbabb.; ISBN 3-7643-6004-6; EUR 22,- ; SFr. 34,-

Penelope Hobhouse: Gärten in Italien. Ein Reiseführer zu den schönsten Gartenanlagen. Aus dem Englischen von Dr. Coralie Wink; Basel: Birkhäuser 1999; 144 S., 135 Farbabb.; ISBN 3-7643-6006-2; EUR 22,- ; SFr. 34,-

Diese Reihe von vier Gartenführern erschien erstmals 1998 in England und liegt nun in einer deutschen Übersetzung bei Birkhäuser vor. Im Untertitel ist sie als Reiseführer gekennzeichnet – eine weitergehende Qualität sollte man also nicht erwarten –, und sie wird auch keinesfalls geboten. Jeder Band stellt etwas mehr als 100 Gartenanlagen in einheitlichem Layout vor. Der Serviceteil enthält in einer Symboleiste Angaben zu Eintrittsgeldern und Restauration, charakterisiert die Gärten durch Piktogramme als französische, englische, historische oder Kräutergärten, weist auf herausragende Gebäude, Wasserspiele, Zierelemente oder Pflanzen von besonderer Bedeutung hin. Öffnungszeiten und Anschriften mit Telefon- und Faxnummer erleichtern die Reisevorbereitung. Außerdem wird auf Sehenswürdigkeiten in der Nähe verwiesen.

In der Regel steht für jeden Garten eine halbe bis eine Seite zur Verfügung, bei größeren Parkanlagen etwas mehr – für den Schloßpark von Versailles, „einen der schönsten Gärten der Welt“ (S. 80), immerhin vier Seiten. Fehlt bei der halbseitigen Beschreibung oft ein Bild, so sind längere Beschreibungen mit bis zu acht oder neun Photographien illustriert. Die knappen Texte sind allerdings selten geeignet, dem Leser eine Vorstellung von dem besprochenen Park und seinen Besonderheiten zu vermitteln – eine Ausnahme stellt der Englandführer dar. Eingeschränkt wird der Gebrauchswert der Führer auch durch fehlende Gartenpläne. So bringt es der Italienführer nur auf insgesamt fünf Pläne, darunter auch sehr kleine Anlagen wie etwa La