

der Katalogbearbeiter bisher tatsächlich zumeist innerhalb solcher Grenzen halten, mag man endlich fragen, ob es nicht verfrüht war, die französischen Caravaggisten schon jetzt in einer eigenen Ausstellung vorzuführen. Vorerst noch offen bleibt daraufhin auch die Frage, in welcher Weise sich der französische Caravaggismus überhaupt als eigenständige Erscheinung gegenüber den Entwicklungen in Italien, Spanien und den Niederlanden zu konstituieren und eindeutig beschreibbare Formen auszubilden vermochte. Zumindest dürfte bereits feststehen, daß Georges de la Tour an den römischen Vorgängen keinerlei Anteil hatte und als ein sich abseits haltender Einzelgänger gänzlich eigene Wege eingeschlagen hat. Daß die bisher unternommenen Versuche zu einer befriedigenden Aufklärung dieser Fragen noch zu keinem abschließenden Ergebnis geführt haben, beweisen auch die im letzten Heft der *Revue du Louvre* (24/1974, S. 25 ff.) veröffentlichten Nachträge zu unserem Thema.

Rolf Kultzen

## REZENSIONEN

GEORGE L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples 1443–1475*. New Haven und London, Yale University Press, 1973. 119 S., 123 Abb. £ 6.00

Der Triumphbogen Alfonsos, des „Magnanimo“, in Neapel hat seit Jahrzehnten viele Historiker und Kritiker beschäftigt. Seine Faszination beruht nicht nur auf der Tatsache, daß es sich bei dem Triumphbogen um das größte und eindrucksvollste Monument der Frührenaissance in Süditalien handelt, sondern auch in seinem verschlüsselten Charakter: Triumphbogen und dennoch nicht ganz und nicht ausschließlich ein Triumphbogen, ein Prunkstück der Rezeption römischer Antike, doch zugleich tief in der mittelalterlichen Tradition des Herrschermonumentes verwurzelt. Obwohl es sich nicht um einen freistehenden Bogen handelt, ist er isoliert. Die Einbeziehung in ein befestigtes Kastell kann irritierend erscheinen. Es bieten sich weitere Probleme, von denen einige wichtig sind und auf allgemeinere Zusammenhänge verweisen. Die an den Skulpturen tätigen Meister sind mit Namen bekannt, einige von ihnen sind bedeutend oder besitzen wenigstens einen faßbaren Stil und einen klaren Standort in der Quattrocento-Skulptur. Aber der für den Bogen verantwortliche Meister ist nicht bekannt. Die Dokumente nennen an keiner Stelle den Künstler, der den Entwurf lieferte oder die große und heterogene Bauhütte leitete. Wir wissen schließlich, wann der Bogen errichtet wurde, doch nicht warum.

Viele dieser Probleme bleiben auch nach dem Erscheinen einer umfangreichen Monographie über den Bogen offen. George L. Herseys Studie ist auf jahrelange Forschungen und auf eine imponierende Ansammlung von Wissen gegründet, das sich nicht nur auf den Bogen selbst, sondern auch auf die Zeitgeschichte und das Milieu erstreckt. Die bewundernswerte Bibliographie gibt einen guten Ausgangspunkt für eine Untersuchung der neapolitanischen Frührenaissance im allgemeinen. Leider sind die Illustrationen keineswegs mit gleicher Sorgfalt behandelt.

Viele spezielle Informationen über den Triumphbogen waren bereits bekannt.

Adolfo Avena veröffentlichte einen Bericht seiner durchgreifenden Restaurierung des Monumentes (1908), Wilhelm Rolfs beschrieb den Bogen Stein für Stein (1907). Die direkt auf den Bogen bezüglichen Dokumente hatten sich zum Teil erhalten, und wahrscheinlich wurde alles wirklich Wichtige veröffentlicht (am zuverlässigsten von Fabriczy und Riccardo Filangieri), bevor die *Cedole* der aragonesischen Hofhaltung im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden.

Die frühere Forschung hatte sich vor allem auf zwei Hauptpunkte konzentriert. Ein zentrales Problem war die Frage nach der Identität des planenden Architekten und nach den ausführenden Bildhauern, die für die einzelnen skulptierten Blöcke verantwortlich waren. Ferner hat man möglichst genau die Beziehung des Bogens zu Alfonsos triumphalem Einzug in Neapel (1443), der aus zeitgenössischen Beschreibungen bekannt ist, zu bestimmen versucht. Ein interessantes Nebenproblem war die Suche nach römischen Vorbildern und die Klärung des Bezuges zur römischen Antike im allgemeinen. Das ikonologische Problem des Bogens in seiner Gesamtheit war kaum einmal berührt worden.

In dieser Hinsicht bietet Herseys Arbeit einen neuen Ansatz. Seine Fragestellung ist vor allem eine historische und ikonologische, und es kommt ihm das Verdienst zu, als erster das Problem eines ikonographischen Programmes für das Monument in seiner Gesamtheit gesehen zu haben. Er greift bestimmte Motive und seiner Meinung nach zentrale Vorstellungen heraus, von denen die wichtigeren einem Bereich angehören, den er als „equestrian tradition“ beschreibt. Er behandelt Allegorien von Frieden und Stabilität als politische Propaganda, ferner eine Reihe von Herkules-Motiven. Ein Teil der Überlegungen ist durchaus brauchbar. Die wichtigste ikonologische Folgerung, die meines Erachtens ziemlich unzureichend begründet wird, besteht darin, daß der Bogen, vor allem durch die Anordnung des oberen Teils, vorwiegend als Kenotaph für Alfonso verstanden werden müsse.

Damit wird der Triumphbogen etikettiert, aber auf eine ziemlich willkürliche Weise. Hersey ist ein Mann von wissenschaftlicher Vorstellungskraft, aber seine Thesen werden oft durch einen Hang zu sehr weit hergeholtten Lösungen und durch einen Mangel an Stringenz im Verlauf seiner Argumentation beeinträchtigt. Für die Deutung des Bogens als (hauptsächlich) eine Art von Grabmonument — ein Gedanke, den schon Eileen R. Driscoll (1964) angedeutet hatte — führt er bestimmte Argumente an. Außer der unumstrittenen Tatsache, daß einige Anjou-Grabmäler in Neapel zu den typologischen Voraussetzungen des Bogens gehören, ergibt sich, daß Alfonsos Sohn und Nachfolger, Ferrante I., später das Herz seines Vaters in eine vergoldete Silberkapsel einfaßte und sie am Triumphbogen, wahrscheinlich in der oberen Bogenöffnung, aufhängen ließ. Aber dieser Vorgang — und dessen ist sich Hersey durchaus bewußt — stellt eine radikale Änderung des ursprünglichen Projektes dar und hat nichts mit dem Programm zu tun, nach dem zu Lebzeiten Alfonsos an dem Bogen gearbeitet wurde. Hersey findet durch eine weiterausgreifende und kühnere Argumentation eine Stütze für seine These. Er kombiniert in ziemlich seltener Weise einen Brief Alfonsos, der auch ein Distichon Panormitas enthält, mit

der bekannten pisanellesken Zeichnung im Museum Boymans-van Beuningen und einer lokalen neapolitanischen Tradition zum Grabmal der Parthenope.

Die erste dieser drei Komponenten scheint in der Tat auf ihre Weise einen Aufschluß zur Ikonographie des Bogens zu vermitteln. Panormitas Distichon und Alfonsos Erläuterung dazu in seinem Brief (zuerst veröffentlicht in: Napoli Nobilissima 1892) beziehen sich auf Alfonsos Wunsch, als Friedensfürst angesehen zu werden, und verdienen daher, im Zusammenhang mit dem Programm des Bogens diskutiert zu werden. Aber es gibt keinen Grund, diese brieflichen Äußerungen mit dem Grab der Parthenope in Verbindung zu bringen. Es ist reine Phantasie zu vermuten, daß solch ein Grabmal (oder Kenotaph) jemals einen Bestandteil des Triumphbogens bilden sollte. Außerdem ist es kaum mehr als eine Vermutung, daß das Distichon etwas mit der Zeichnung in Rotterdam zu tun haben könnte. Diese Zeichnung besitzt ein Interesse per se, und im Gegensatz zu Hersey halte ich sie für ein frühes Projekt des Triumphbogens. Hersey hält die Zeichnung für einen Bühnenentwurf für das Castel Capuano, wobei er sich auf Lorenzo Valla beruft, der von einem gemalten Reiterbildnis Alfonsos in diesem Kastell berichtet. Auch in diesem Fall ist die Kombination nicht schlüssig; außerdem ist es wenig wahrscheinlich, daß Valla ein ziemlich komplexes Bühnenbild als „*imagine regis armati, et circum eam quatuor virtutes...*“ beschreiben würde. Wie dem auch sei: man sollte wenigstens vermuten, daß Hersey die Zeichnung nicht mehr für die weitere Diskussion verwendet, nachdem er sie als Entwurf für den Triumphbogen abgelehnt hat. Aber in diesem Falle wünscht er sich „*la botte piena e la moglie ubbriaca*“, und auf diese Weise geistert die unselige Zeichnung durch seine gesamte Arbeit.

Bei der These, daß der Bogen als Grabmonument geplant sei, erweist sich als harter Kern lediglich eine gewisse formale und strukturelle Parallele mit Grabmalern, vor allem mit neapolitanischen Herrschergräbern des späten Mittelalters. Für diesen Zusammenhang gibt es jedoch zwei einfache Erklärungen. Zum einen machen Grabmonumente die Hauptmasse architektonisch-skulpturaler Gesamtkunstwerke dieser Zeit aus, und einige Elemente aus diesem Bereich konnten natürlich in andersgeartete Auftragsstypen eingehen, zumal wenn ein Teil des Programmes zur Glorifizierung einer großen und bedeutenden Persönlichkeit bestimmt war. Wichtiger ist jedoch, daß Grabmalkunst und staatliche Bestattungszeremonien in besonderem Maße von Triumphideen und Triumphikonologie abhängig sind. Wenn man nicht in einer Kunstgeschichte enden will, in der alles mit allem austauschbar ist, sollte man sich vergegenwärtigen, daß diese Beziehung ausschließlich in einer Richtung gegeben ist.

Es wird allgemein akzeptiert, daß ursprünglich für den oberen Bogen ein monumentales Reiterdenkmal Alfonsos geplant war. Hersey hat recht, wenn er die Bedeutung dieses dominierenden Elementes unterstreicht, obwohl er vielleicht die ikonographische Wichtigkeit der lokalen neapolitanischen Reitertradition überschätzt. Sie hat wahrscheinlich eine Rolle gespielt, und vor allem die Verbindung mit dem Reiter des Ladislaus-Grabes erscheint bedeutungsvoll. Dennoch dürfte es richtiger sein, Alfonsos Projekt mit der Vorliebe für derartige Herrschermonumente in Ver-

bindung zu bringen, die in diesen Jahren an mehreren Stellen Italiens auftrat. Es verdient besondere Aufmerksamkeit, daß die Bürger von Rom wenige Jahre früher ein Reiterdenkmal beschlossen hatten, das auf dem Kapitol aufgestellt werden sollte. Es sollte einen bedeutenden Antagonisten Alfonsos, Giovanni Vitelleschi, darstellen; das ereignete sich zu einer Zeit, als der große Kardinal-Condottiere noch am Leben war.

Entsprechende Beobachtungen lassen sich zu Herseys Behandlung der Herkules-Motive anstellen. Obwohl weniger augenfällig, sind sie unzweifelhaft vorhanden, und es muß ihnen einige Bedeutung zukommen. Aber es ist kaum ratsam, sich auf einige sehr subtile und spezifische Interpretationen zu beschränken, die bestenfalls für ein paar Humanisten verständlich waren, die sich in der lokalen parthenopäischen Überlieferung auskannten. Dies entspricht der anachronistischen Sehweise, den Bogen als Resultat einer humanistischen Laune Alfonsos zu begreifen. Mit aller Wahrscheinlichkeit muß ein Werk dieses Ausmaßes und an dieser Stelle eine ikonologische Bedeutung besitzen, die allgemeiner verständlich war und als Staatspropaganda wirkungsvoll eingesetzt werden konnte. Daher bewegt sich Hersey auf festerem Boden, wenn er versucht, das Monument mit den Zielen und Problemen der gleichzeitigen aragonesischen Politik in Verbindung zu bringen. Zum Beispiel erkennt er, völlig zu Recht, Ferrante in der Hauptfigur des linken Reliefs im Durchgang (*Abb. 1*), und er wirft die wichtige Frage nach der dynastischen Sukzession auf (p. 38). Aber keine folgerichtige Hypothese in dieser Richtung kommt zustande, und die wichtige Idee wird durch die Hinzuziehung zu vieler halbherziger ikonographischer Spekulationen verunklärt.

Die Frage nach Künstlern und Zuschreibungen scheint Hersey weniger zu interessieren. Da er die Zeichnung in Rotterdam nicht für einen frühen Entwurf des Bogens hält, steht es ihm frei, die Existenz eines einheitlichen Entwurfes in Frage zu stellen, der für die Ausführung des Bogens in den Jahren 1452–58 ausschlaggebend war. Acht Meister sind bekanntlich in Verbindung mit dem Bogen dokumentiert: Pietro da Milano und Laurana — wahrscheinlich auch Pere Johan — kamen zuerst nach Neapel; dann folgten die anderen, wahrscheinlich in dieser Reihenfolge: Paolo Romano, Isaia da Pisa, Andrea dell'Aquila, Domenico Gagini und Antonio Chellino. Hersey scheint diese Folge in dem Sinne zu verstehen, daß auch die Planung erst in den entsprechenden Phasen entwickelt worden sei.

Neben den in den Dokumenten erwähnten Meistern räumt Hersey einem Architekten und Ingenieur eine wichtige Bedeutung ein, der, wie Pietro da Milano, sowohl mit Ragusa wie mit Neapel in Zusammenhang stand: Onofrio di Giordano. Er schlägt Onofrio als Architekt für den unteren Bogen vor. Dieser Capomaestro kann eine Mittlerrolle zwischen Pietro da Milano und dem Hof von Neapel gespielt haben. Aber gegen seine direkte Verbindung mit dem Bogen spricht das gleiche Argument wie gegen Sagrera (der von Raffaello Causa als Architekt des Bogens vorgeschlagen wurde): in den Zahlungsbelegen kommt er niemals zusammen mit den Meistern vor, die tatsächlich am Triumphbogen beschäftigt waren.

Wenn man von der (richtigen, allerdings nicht neuen) Zuschreibung der Michaelsfigur auf der Spitze des Monumentes an Pere Johan — einen der ersten Ankömmlinge — absieht, schlägt Hersey den Weg ein, die Ankunftsfolge der Bildhauer mit den sukzessiven Planungs- und Ausführungsphasen in Beziehung zu setzen; demzufolge wären die oberen Teile des Monumentes im allgemeinen später als die unteren. Bei dieser Argumentation werden Pietro da Milano, Laurana und Paolo Romano für den unteren Bogen verantwortlich, während Isaia da Pisa und Andrea dell'Aquila (den Hersey, p. 46, zum Gehilfen Isaia's macht) nach Neapel berufen wurden, um mit dem großen Triumphrelief zu beginnen. Der Vertrag vom Januar 1458, in dem sich Isaia da Pisa, Antonio Chellino, Pietro da Milano, Gagini, Laurana und Paolo Romano verpflichteten, den Bogen fertigzustellen, wird von Hersey nur auf die monumentalen Figuren der oberen Teile bezogen.

Diese These erklärt nicht, wie Pere Johan den Auftrag für eine noch nicht geplante Statue erhalten konnte und wieso sich Köpfe von der Hand Pietros da Milano unter den Baronen des Triumphreliefs befinden können (p. 48). Hersey kommt hier mit seiner Methode gelegentlich zu stilistisch seltsamen Zuschreibungen. Er sieht die Hand des Isaia da Pisa in Teilen der linken Ädikula und schreibt Andrea einige Köpfe in der Gruppe der Barone zu (Fig. 73—74). Selbst der triumphierende König (Abb. 4) wird Isaia zugeschrieben. Heute ist Isaia's Portrait- und Gewandstil ziemlich gut bekannt, man findet ihn nicht in dem Königstück. Seltsamerweise schreibt Hersey den einzigen Block des Triumphfrieses, der nahezu mit Sicherheit von Isaia ausgeführt wurde, Paolo Romano zu: die Gruppe der vier Rosse und die sie führende allegorische Figur. Um Hersey gerecht zu werden, muß man zugeben, daß er nicht auf seinen Zuschreibungen insistiert. Angesichts der Komplexität und der total divergierenden Vorschläge in der früheren Literatur spricht manches für einige Zurückhaltung. Dennoch meine ich, daß unsere allmählich wachsende Kenntnis der Quattrocento-Skulptur und vor allem das reichere Bildmaterial, das uns heute zur Verfügung steht, dazu berechtigen könnten, den gesamten Zuschreibungskomplex im Zusammenhang einer allgemeinen Monographie des Bogens neu aufzurollen.

Einige Ideen Herseys wie die Leugnung einer einheitlichen Planung seit Beginn der Ausführung oder seine Tendenz, den primären Charakter des Monumentes als Triumphbogen all'antica herunterzuspielen, führen zu einer Präjudizierung der kritischen Auseinandersetzung, wobei die formale und inhaltliche Einheit außer Sichtweite gerät. An der Einheitlichkeit von Entwurf und Programm sollte man solange festhalten, als sich nicht wirklich zwingende Argumente für das Gegenteil ergeben. Es ist nach wie vor der beste Ausgangspunkt, den Bogen so zu sehen, wie die Zeitgenossen ihn sahen: als Triumphbogen all'antica, von Alfonso in bewußter Anlehnung an römische, kaiserliche Vorbilder errichtet. Wenn man das akzeptiert, erhalten auch die Abweichungen von der antikisierenden Norm eine Bedeutung.

Magne Malmanger