



1 Neapel, Incoronata, Hauptportal

JOHANNA I. UND DIE INCORONATA IN NEAPEL

WEIBLICHER HERRSCHAFTSANSPRUCH IN DER KIRCHE DER “REGINA DOLOROSA”

Ulrike Ritzerfeld

Vielfach ist der Einsatz von Architektur, Skulptur, Tafel- und Miniaturmalerei für die politische Propaganda des neapolitanischen Königshauses der Anjou festgestellt worden. Das Medium der Wandmalerei wurde in diesem Kontext bislang vergleichsweise wenig berücksichtigt, was vor allem dem fragmentarischen Erhaltungszustand vieler Monumente geschuldet ist. Auch in Santa Corona di Spine, heute bekannt als Incoronata, ist nur ein geringer Teil der Ausstattung überkommen, wovon wiederum nur einige Elemente in die Entstehungszeit der Kirche datiert werden. Die im Folgenden präsentierte kritische Untersuchung der Fragmente kommt unter Berücksichtigung der lokalen Historiographie zu einem abweichenden Ergebnis: Demnach entstand der Bilddekor der Incoronata in einer einheitlichen Kampagne im Auftrag der königlichen Stifterin, Johanna I. von Anjou. Das äußerst originelle Bildprogramm verbindet – im Anschluss an die Sainte-Chapelle in Paris und an lokale Stiftungen der Familie – dynas-

tische mit religiösen Aspekten, sakralisiert den Herrschaftsanspruch der Stifterin als Leidenskönigin und legitimiert die umstrittene weibliche Thronfolge. Die Malereien der Incoronata bezeugen somit den politischen Einsatz des Mediums durch die herrschende Dynastie der Anjou und bestätigen die Relevanz der Kirche als Sanktuarium des neapolitanischen Königshauses, das möglicherweise als Grablege der Königin geplant war.

Santa Corona di Spine

Johanna I. von Anjou (reg. 1343–1381), Königin von Neapel und Gräfin der Provence, dem Titel nach zudem Königin von Sizilien und Jerusalem, erwarb zwischen 1365 und 1374 mehrere Grundstücke auf der Platea Corrigiarum im Regierungsviertel von Neapel unweit des Castel Nuovo, der königlichen Residenz. Dort ließ sie eine Kirche mit Hospital und Wirtschaftsgebäuden für die Unterbringung und Versorgung von Bedürftigen und Geistlichen errich-



2 Neapel, Incoronata,
Außenansicht

ten.¹ Vom französischen König Karl V. (reg. 1364–1380) erbat Johanna Mitte der 1360er Jahre einen Dorn der in der Pariser Sainte-Chapelle aufbewahrt wurde.² Im März und Juni 1370 erließ Papst Urban V. Indulgenzen für die Verehrung der Reliquie am Festtag der Kreuzerhöhung und am Karfreitag.³ Zu diesem Zeitpunkt muss das Gotteshaus demnach funktionsfähig gewesen sein. Der Pontifex vertraute außerdem dem

Prior von San Martino die Verwaltung des Hospitalbetriebs an. Im Oktober 1372 wurde die Institution offiziell den Kartäusern von San Martino überantwortet.⁴

In den folgenden Jahrhunderten erfuhr der Gebäudekomplex zahlreiche Umbauten, Überbauungen und partielle Abrisse. Heute erhalten ist noch die Kirche an der Via Medina, die sogenannte Incoronata. Das Gotteshaus ist zweischiffig mit außen gerade abschließenden Apsiskapellen (Abb. 2, 3). Das Hauptschiff

¹ Die Klärung des Entstehungshintergrundes der Incoronata ist Lorenz Enderlein und Paola Vitolo zu verdanken: Lorenz Enderlein, "Die Gründungsgeschichte der 'Incoronata' in Neapel", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXI (1996), S. 15–46; Paola Vitolo, *La chiesa della Regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Rom 2008, S. 7–22; eadem, "La Chiesa dell'Incoronata a Napoli: genesi, funzione, significato", in: *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Akten der Tagung Santa Maria Capua Vetere 2006, hg. von Olle Ferm/

Alessandra Perriccioli Saggese/Marcello Rotili, Neapel 2009, S. 131–151; siehe auch Mario Gaglione, "Giovanna I d'Angiò e l'Incoronata di Napoli: a proposito di un libro recente", in: *Nuova rivista storica*, XCIII (2009), S. 271–282.

² Enderlein (Anm. I), S. 24; Vitolo 2008 (Anm. I), S. 20f. und 137f.; Gaglione (Anm. I), S. 272f.

³ Vitolo 2008 (Anm. I), S. 20 und 130f.

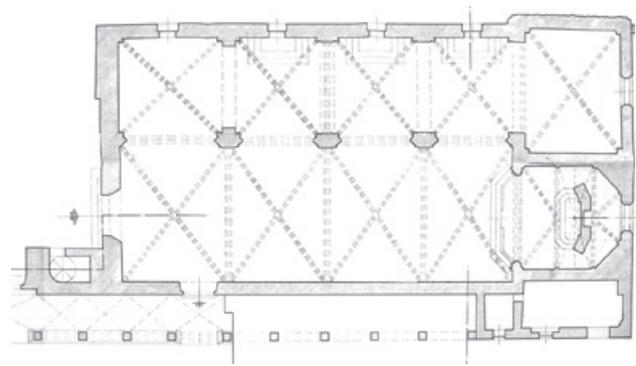
⁴ *Ibidem*, S. 20 und 122f.

besteht aus vier rechteckigen, kreuzgewölbten Jochen, die in einer fünfseitigen Apsis enden. Das schmalere und niedrigere Seitenschiff aus vier quadratischen, mit Kreuzgewölben bekrönten Jochen läuft in einer breiteren, rechteckigen Abschlusskapelle aus, der Marien- oder Kreuzkapelle. Dem Besucher öffnet sich die Kirche durch das Hauptportal und einen Seiteneingang im ersten Joch des Hauptschiffs.

Der figürliche Skulpturenschmuck des Sakralraums beschränkte sich, zumindest dem heutigen Kenntnisstand nach, auf die beiden Portale und die Gewölbe.⁵ Im Kircheninneren ist noch der Schlussstein des ersten Gewölbejochs erhalten. Er ist mit dem farbig gefassten Wappenschild von Johanna I. verziert, welches das Wappen von Jerusalem mit demjenigen der Anjou vereint. Vermutlich waren auch die übrigen Schlusssteine mit dem Wappen der Stifterin dekoriert. Zwei ebenso geschmückte Wappenschilder zieren den Rahmen des mit dem Christuslamm bekrönten Seitenportals. Das Hauptportal (Abb. 1) war vergleichsweise aufwendig gestaltet. Da es den Auftakt zu den im Innenraum visualisierten Themen bildet, werden zunächst seine wichtigsten Komponenten kurz vorgestellt, bevor wir uns den Malereien im Hauptschiff, im Altarbereich und in der Nebenchorkapelle zuwenden.

Das Hauptportal: Leidensherrschaft im Zeichen der Dornenkrone

Das Portal war zeitweise demontiert und einzelne Bestandteile wurden versetzt, jedoch lässt sich das ikonographische Programm in großen Teilen rekonstruieren. Zentrale Elemente sind zwei kniende Engelsfiguren auf dem Türsturz, die in der Pose von Wappenhaltern eine aus Dornen geflochtene Krone präsentieren. Flankiert sind die Engel von zwei Wappenschilden – dem-



3 Neapel, Incoronata, Grundriss. Neapel, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia, Archiv

jenigen des Königreichs Jerusalem und dem der Anjou. Die Kapitelle zieren Szenen der Weinlese und der Jagd, die von Lorenz Enderlein als Hinweis auf Eucharistie, Sündenvergebung und Erlösung gelesen werden.⁶ Den oberen Abschluss des Portals bildet die Halbfigur eines segnenden Salvators im Scheitel des Spitzbogens, über dem sich ursprünglich ein Christuslamm befand, wie eine Zeichnung aus dem frühen 19. Jahrhundert von Johann Anton Ramboux bezeugt.⁷

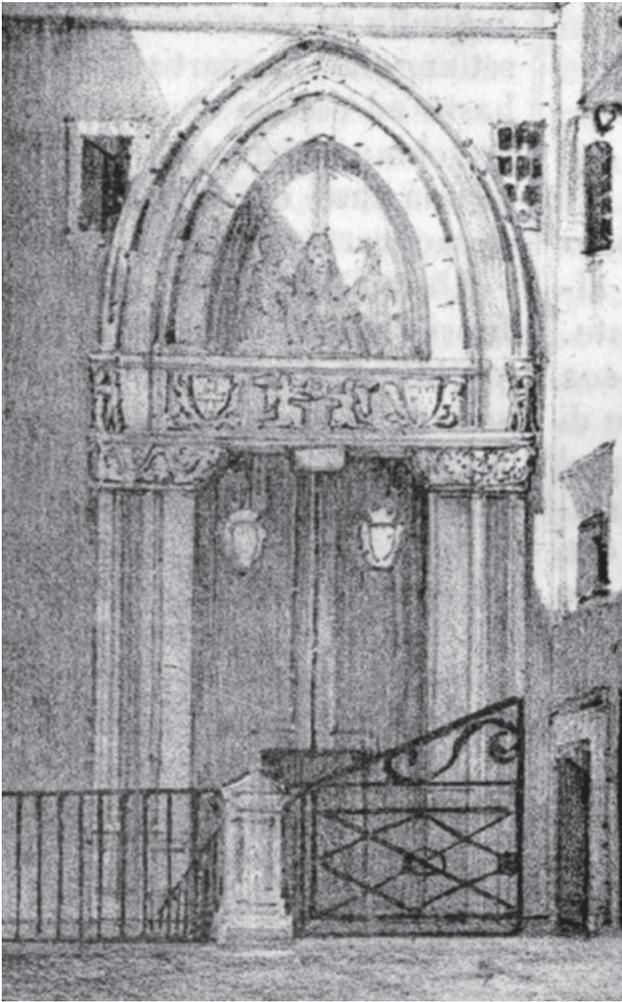
Heute verschwunden ist eine bedeutende Komponente des Portalprogramms, das Fresko im Tympanon. Die erwähnte Zeichnung von Ramboux sowie eine Lithographie nach Filippo Molino (Abb. 4) zeigen an dieser Stelle eine sitzende Figur in weitem Gewand, die von zwei adorierenden Gestalten flankiert ist. Laut Heinrich Wilhelm Schulz, der die Kirche im 19. Jahrhundert beschrieb, handelt es sich um die Gottesmutter.⁸ Diese könnte ursprünglich das Christuskind oder im Rahmen einer Pietà den toten Christus auf ihrem Schoß gehalten haben. Leider sind den Abbildungen der Szene keine Details zu entnehmen.

⁵ Vgl. *ibidem*, S. 103–106. Zu den Grabplatten, von denen die früheste von 1373 stammt, siehe *ibidem*, S. 108, Abb. 39.

⁶ Enderlein (Anm. I), S. 26f. Nicht zu identifizieren sind die beiden Figurengruppen am Bogenansatz. Möglicherweise stellt eine davon die Heim-suchung dar (*ibidem*, S. 26, Anm. 50).

⁷ Siehe Vitolo 2008 (Anm. I), Abb. I6. Die Zeichnung befindet sich heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt (*Manuskript mit Umrisen und Durchzeichnungen*, 1818–1843, I, Nr. 166, S. 30).

⁸ Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, III, S. 82f.



—
4 Nach Filippo Molino,
Portal der Incoronata,
Detail. Lithographie aus
Poliorama Pittoresco,
I (1836), S. 172

⁹ Zwar waren Stifterdarstellungen an Portalen im Trecento in Neapel unüblich, doch sollte sich nur kurze Zeit später Kardinal Enrico Minutolo in der Lünette des von ihm gestifteten Domporthals seitlich der thronenden Madonna mit Kind kniend und vom hl. Januarius anempfohlen darstellen lassen (Nicolas Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: Der Bildbauer Antonio Baboccio [1351–ca. 1423]*, München/Berlin 2001, S. 29 und 31–52).

¹⁰ Das Fresko wird Niccolò di Tommaso zugeschrieben, der auch das Triptychon von Sant'Antonio Abate für die Königin anfertigte. Anempfohlen

fraglich ist auch die Identität der beiden seitlichen Figuren. Bei einer thronenden Madonna wie auch einer Pietà wäre ein Begleitpersonal aus Heiligen üblich. Die kniende Körperstellung der beiden Gestalten könnte für eine Pietà sprechen. Eine solche Devotionshaltung ist jedoch auch für Stifterdarstellungen charakteristisch.⁹ Da Johanna I. am Portal der Kartause auf Capri, deren Gründung sie Anfang der 1370er Jahre mitfinanzierte, vor der thronenden Madonna mit Kind dargestellt ist (Abb. 5)¹⁰ – und zwar kniend, gekrönt, in einem blauen, mit Lilien verzierten Gewand –, ist es durchaus wahrscheinlich, dass sie sich am Hauptportal ihrer eigenen Stiftung in Neapel ebenso repräsentieren ließ. In diesem Fall wäre ihre Gestalt oberhalb des Anjou-Wappens, also zur Linken der Gottesmutter positioniert gewesen und hätte, der Tradition entsprechend, ein Modell der gestifteten Kirche in Händen halten können. Im Portalzusammenhang wäre Johanna I. somit als fromme Stifterin und als durch Gottesmutter und Salvator legitimierte Königin von Neapel und Jerusalem gekennzeichnet worden.

Bei der zweiten, zur Rechten Mariens knienden Figur könnte es sich, dem Stich nach zu urteilen, um einen Mönch mit Tonsur gehandelt haben.¹¹ Möglicherweise war Giovanni Grillo dargestellt, der Prior der Kartause von San Martino. Grillo war eine der wichtigsten religiösen Persönlichkeiten in Neapel. Er genoss das Vertrauen der Königin und war für die Incoronata naturgemäß von ausschlaggebender Bedeutung, war diese doch der Kartause unterstellt. Paola Vitolo und Lorenz Enderlein vermuten deshalb, dass Grillo für das Bildprogramm der Kirche

len wird die Figur der Königin von Johannes dem Täufer. Zur Linken Mariens kniet der Stifter Giacomo Arcucci mit dem Kirchenmodell in Händen, präsentiert vom hl. Jakobus (Francesca Fabbri, "Arte di corte e arte baronale al crepuscolo della dinastia angioina [1343–1382]", in: *Universitates e baronie: arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Akten der Tagung Chieti 2006, hg. von Pio Francesco Pistilli/Francesca Manzari/Gaetano Curzi, Pescara 2008, I, S. 215–240: 230f.).

¹¹ Es kann ausgeschlossen werden, dass es sich um einen der Ehegatten



5 Niccolò di Tommaso, *Madonna mit Kind und den hl. Johannes dem Täufer und Jakobus sowie den Stiftern Johanna I. und Giacomo Arcucci*. Capri, Certosa, Portal

verantwortlich war, das, wie wir sehen werden, auch die Darstellung von Kartäusermönchen beinhaltet.¹² Die Visualisierung des für die Institution verantwortlichen Priors am Portal wäre also nicht verwunderlich.

Auch die religiöse Aussage des Portalprogramms zeigt sich eng mit der Entstehungsgeschichte der Kirche verknüpft. Im Zentrum stehen die Passion und das Königtum Christi; nicht umsonst wird in der zentralen Position über dem Eingang die Passionskrone von den Engeln wie ein Wappen präsentiert

und damit der Kircheneingang unter dem Zeichen der Dornenkrone verortet. Diese verweist einerseits auf das Leidensopfer des Gottessohnes und andererseits auf die kostbare Reliquie im Besitz der Kirche. Ludwig IX. (reg. 1226–1270) hatte die Dornenkrone zusammen mit weiteren Passionsreliquien aus Byzanz angekauft und nach Paris gebracht.¹³ In der Folgezeit verschenkte das französische Königshaus Teile dieser Reliquien an Verwandte und befreundete Staaten.¹⁴ So erhielten zum Beispiel Kaiser Karl IV. und Bischof Johann Sobieslav von Olmütz Dornen

der Königin handelte. Jacob von Mallorca weilte zur Zeit der Errichtung der Kirche nicht mehr in Neapel und Otto von Braunschweig-Grubenhagen ehelichte Johanna erst 1376.

¹² Enderlein (Anm. I), S. 30, Anm. 65; Vitolo 2008 (Anm. I), S. 48.

¹³ Siehe dazu Jacques Le Goff, *Ludwig der Heilige*, Stuttgart 2000, S. 119–126.

¹⁴ Enderlein (Anm. I), S. 19. Vgl. Claudine Billot, *Les Saintes-Chapelles royales et princières*, Paris 1998, S. 28f.

der Passionskrone, Johann von Berry und Philipp der Kühne von Burgund Stücke des wahren Kreuzes. Karl II. von Anjou wiederum schenkte San Nicola in Bari einen Dorn, der vor Ort sehr verehrt wurde.¹⁵ In dieser Tradition standen auch der Wunsch Johannes I. nach einer Dornenreliquie und der Weihetitel ihrer Stiftung.¹⁶

Bereits zur Zeit Ludwigs IX. kam der Reliquie eine besondere Bedeutung für gekrönte Häupter zu, hatte der König doch einen Dorn in seine Krone einsetzen lassen. Im Bericht zur Reliquientranslation von 1239 betont der Erzbischof von Sens, Gauthier Cornut, dass Frankreich dank Ludwig würdig sei, sich mit der Dornenkrone Christi zu krönen.¹⁷ Laut einer von Papst Innozenz IV. im Jahr 1244 verfassten Bulle krönte Christus selbst Ludwig mit *seiner* Krone. Der Text impliziert die Gleichsetzung von Dornenkrone und französischer Königskrone.¹⁸ Nach dieser neuen Sichtweise des Königtums wurde der Herrscher zum Abbild des gekreuzigten, gekrönten Christus. Die Dornenkrone Christi galt nicht nur als göttlich legitimes Herrschaftszeichen, sondern verkörperte, wie Jacques Le Goff festgestellt hat, „jenes leidende und demütige Königtum, das der mitfühlenden Frömmigkeit des 13. Jahrhunderts zum Christusbild geworden ist, ein Symbol, das die Imagination auf das Haupt des Königs projiziert, das

Bild Jesu auf Erden, Bild der Leidensherrschaft und des durch Schmerzen errungenen Sieges über den Tod“.¹⁹ Dass diese Idee auch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht an Anziehungskraft verloren hatte, bezeugt das Vorgehen von Kaiser Karl IV., der seine Dornenreliquien zusammen mit weiteren Passionsreliquien, mit der imperialen Krone und der Krone von Böhmen in Burg Karlstein aufbewahrte und dort in den 1350er Jahren in einem Bildzyklus verewigen ließ.²⁰

Am Hauptportal von Santa Corona di Spine bezieht die Zusammenschau von Dornenkrone und Stifterwappen (eventuell in Verbindung mit der Stifterfigur) das Konzept des sakralen Königtums auf die Auftraggeberin und verbindet die religiöse Vorstellung des leidenden Christ-Königtums mit der Regentschaft von Johanna I. Der Aspekt der Leidensherrschaft musste Johanna I. entgegenkommen, konnte sie doch erst nach jahrzehntelangen Auseinandersetzungen um den neapolitanischen Thron ihren Anspruch auf die alleinige Regierungsgewalt durchsetzen.²¹ Die zeitgenössische Betitelung der Königin als „regina dolorosa“²² spricht dafür, dass auf die lebenslangen Verleumdungen durch ihre Gegner mit dem Narrativ der unschuldig leidenden Königin geantwortet wurde.²³ So wird auch im Fall von Johanna I., wie Ronald Musto es formuliert, die

¹⁵ Vitolo 2008 (Anm. I), S. 28.

¹⁶ Enderlein (Anm. I), S. 24; Vitolo 2009 (Anm. I), S. 137f; Gaglione (Anm. I), S. 272f.

¹⁷ Gauthier Cornut, „Historia susceptionis Coronæ spineæ Jesu Christi“, in: Paul Riant, *Exuvia sacre Constantinopolitanae*, I, Genf 1877, S. 45–56.

¹⁸ Sauver-Jérôme Morand, *Histoire de la S^{me}-Chapelle Royale du Palais*, Paris 1790, S. 2; Karen Gould, „The Sequences *De sanctis reliquiis* as Sainte-Chapelle Inventories“, in: *Mediaeval Studies*, XLIII (1981), S. 315–341: 334.

¹⁹ Le Goff (Anm. I3), S. 120.

²⁰ Zur Reliquienverehrung von Kaiser Karl IV. siehe Barbara Drake Boehm, „Der gläubige Herrscher“, in: *Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437 / Karel IV. – císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347–1437*, Kat. der Ausst. Prag/New York 2005/06, hg. von Jiří Fajt/Markus Hörsch/Andrea Langer, München/Berlin 2006, S. 136–147, bes. S. 141.

²¹ Gisela Drossbach, „Königin Johanna I. von Neapel“, in: *Frauen des Mit-*

telalters in Lebensbildern, hg. von Karl Rudolf Schnith, Graz/Wien/Köln 1997, S. 331–350: 343–347.

²² Dazu Émile Léonard, *Les Angevins de Naples*, Paris 1954, S. 355.

²³ Zu diesem Narrativ siehe Nancy Black, *Medieval Narratives of Accused Queens*, Gainesville 2003. Zur Verleumdung von Johanna I. siehe Elisabeth Casteen, *From She-Wolf to Martyr: The Reign and Disputed Reputation of Johanna I of Naples*, Ithaca/London 2015; Ronald G. Musto, *Writing Southern Italy before the Renaissance* (in Vorbereitung), Kap. 4. Die Versionen des Narrativs zeichnen sich durch gemeinsame Elemente aus: inzestuöse Ehen, Verleumdungen, den Verlust von Macht, Vertreibung oder Flucht ins Exil verbunden mit Erniedrigung und Leid sowie die wunderbare Rehabilitierung durch die Gottesmutter über das Eingreifen eines mächtigen Klerikers, häufig des Papstes. Anschließend wird der Zyklus aus Anklage, Exil und Wiedereinsetzung wiederholt. Die aus den Quellen überkommenen Nachrichten zur Regierungszeit von Johanna I. entsprechen diesem Schema; siehe *idem*, „Chivalric Romances and Narratives in the Reign of Giovanna I of

weibliche Herrscherfigur zu einem “almost perpetual sacrificial offering”. Er kommt zu dem Schluss: “If the king’s body could die and be reborn, it seems that the queen’s body must be repeatedly scarred, dismembered and then returned to face yet another round of trial and exoneration at the hands of her accusers and judges.”²⁴ Dabei konnte nur das Eingreifen Mariens in der Person des Papstes die verleumdete Königin rehabilitieren. Diese beiden Figuren spielen, wie wir sehen werden, auch in der Dekoration von Santa Corona di Spine eine bedeutende Rolle. Die Dornenkrone ihrerseits war das Symbol schlechthin für die unschuldig leidende Herrscherfigur und erlaubte die Verbindung von göttlicher und weltlicher Leidensherrschaft. Sie konnte die (verleumdete) charakterliche Reinheit und Frömmigkeit der Person Johanna belegen und sie als besonders angreifbare Machthaberin weiblichen Geschlechts göttlich legitimieren.

Mit der Stiftung eines eigenen Schreins für die Dornenreliquie folgte die Königin der religiösen Politik von Ludwig IX. – dem berühmtesten Vertreter des ‘leidenden Königtums’ und zugleich Bruder ihres Ururgroßvaters –, der in Paris die Sainte-Chapelle für die Dornenkrone errichtet hatte.²⁵ Die Tatsache, dass sich die Stifterin beim französischen König gezielt um eine *Dornenreliquie* bemühte, bestätigt ein systematisches, die Symbolik der Reliquie nutzendes Vorgehen. Die Sakralisierung der Person der Königin – durch Assoziation mit dem leidenden Gottessohn sowie mit dem hl. Ludwig – wurde demnach bewusst betrieben. Ziel war es, über die Reliquie die Stellung der Monarchin zu festigen. Denn die Dornenkrone galt, wie Alyce Jordan es zusammenfasst,

als das ultimative Symbol irdischer wie göttlicher Hoheitsgewalt.²⁶

Auch das übrige Portalprogramm verknüpfte weltliche mit religiösen, diesseitige mit jenseitigen Aspekten. Dabei kam der Gottesmutter eine ausschlaggebende Rolle zu. Am Kirchenportal erscheint Maria in ihrer Funktion als *porta ecclesiae* beziehungsweise *porta coeli*.²⁷ Als Sinnbild der Menschwerdung Christi ist sie das Tor zum Paradies. Ihre Nähe zum Wappen des Königreichs Jerusalem, auf welches die neapolitanischen Anjou traditionell Anspruch erhoben, gestattet weitere Assoziationen. Die auf Erden errichtete Kirche gilt als Abbild des himmlischen Jerusalem beziehungsweise des Paradieses, Maria ist als *typus ecclesiae* zugleich Repräsentantin der künftigen Kirche, die in der ewigen Stadt mit Christus vereint sein wird.²⁸ Die Gestalt der Mutter Gottes ist also als Maria-Ecclesia in Anspielung auf die Institution Kirche und auf das himmlische Jerusalem zu verstehen, das in der Kirche abgebildet ist und zu dem die Gottesmutter den Weg eröffnet. Johanna I. wiederum als Königin von Jerusalem und Neapel schenkt ihren Untertanen ein Gotteshaus mit der überaus kostbaren Passionsreliquie und eröffnet ihnen somit den Zugang zu Kirche und Heil, sie wird im übertragenen Sinne selbst zur *porta coeli*.

Neben der Dornenkrone und der Gottesmutter fungieren auch die Wappen als Dreh- und Angelpunkte des Programms zwischen irdischer und himmlischer Sinnebene. Sie verdeutlichen den Herrschaftsanspruch der Dynastie und verorten ihn zugleich im Heilsgeschehen. Diese religiöse Dimension der angiovinischen Herrschaft war Teil der politischen Argumentation. Bereits in Simone Martinis

Naples”, Vortrag an der Tagung “Scrivere la Storia tra Medioevo ed Età moderna: autorialità e progettualità del testo storico”, Neapel, 9.–10. Dezember 2014, online unter https://www.academia.edu/8709132/Chivalric_romances_and_narratives_in_the_reign_of_Queen_Giovanna_I, S. 4 (Zugriff am 12. Juli 2017); Andreas Kieseewetter, “Giovanna I d’Angiò, regina di Sicilia”, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Rom 2001, LV, S. 455–477.

²⁴ Musto 2014 (Anm. 23), S. 4.

²⁵ Vitolo 2008 (Anm. I), S. 23–30.

²⁶ Alyce A. Jordan, *Visualizing Kingship in the Windows of the Sainte-Chapelle*, Turnhout 2002, S. I.

²⁷ Vgl. Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1980, IV.2, S. 195.

²⁸ *Ibidem*.



6 Simone Martini,
Vitatafel des hl. Ludwig
von Toulouse, Detail.
Neapel, Museo
di Capodimonte

Altarbild des hl. Ludwig von Toulouse verzieren die Wappen von Neapel und Jerusalem sowohl das Pektoriale des Heiligen als auch das Gewand seines von ihm gekrönten Bruders Robert (Abb. 6). Der Thron ist somit laut Tanja Michalsky nicht nur Sitz des heiligen Bischofs und Stellvertreters der göttlichen Ordnung, sondern zugleich Thron der Königreiche Neapel und Jerusalem.²⁹ Der am Portal wie auf der Ludwigstafel enge Bezug zwischen weltlicher und göttlicher Oberhoheit zwecks Herrschaftslegitimation ist im Kontext der im 14. Jahrhundert häufig verwendeten Analogie von Neapel mit dem Heiligen Land beziehungsweise dem mystischen Jerusalem zu sehen.³⁰ In Santa Corona di Spine ist dies besonders naheliegend: Durch den Dorn der Passionskrone Christi wird Neapel dank Johanna I. zum *neuen Jerusalem*. Denn, um die oben genannte Aussage des Erzbischofs Cornut abzuwandeln, dank Johanna ist Neapel würdig, sich mit der Dornenkrone Christi zu krönen.

Die Wandmalereien im Hauptschiff: Kirchliche und weltliche Autorität im Sanktuarium der Anjou

Der Freskendekor der Kirche ist nur fragmentarisch überkommen, jedoch belegen Pigmentreste in beiden Schiffen ihre ursprünglich vollständige Ausmalung (Abb. 7, 8). Farbreste an Gewölberippen und Fensterrahmen im ersten und zweiten Joch des Hauptschiffs bezeugen die einheitliche Dekoration der Architekturelemente mit floralen und geometrischen Motiven sowie Medaillons mit goldenen Lilien auf blauem Hintergrund und goldenen Kreuzen auf weißem Hintergrund, den Wappenmotiven Johannes I.³¹ Daraus ist abgeleitet worden, dass das Hauptschiff

²⁹ Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation: Die Grabmäler des Königsbaus Anjou in Italien*, Göttingen 2000, S. 71f.

³⁰ Dazu Samantha Kelly, *The New Solomon: Robert of Naples (1309–1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden 2003, S. 100f.

³¹ Vitolo 2008 (Anm. I), Abb. 91, 92. Zum Wappen der Königin siehe *ea-*

dem, "Royauté et modèles culturels entre Naples, France et Europe: les années de Robert et de Jeanne I^{re} d'Anjou (1309–1382)", in: *Identités angevines: entre Provence et Naples, XIII^e–XV^e siècle*, Akten der Tagung Aix-en-Provence 2011, hg. von Jean Paul Boyer/Anne Mailloux/Laure Verdon, Aix-en-Provence 2016, S. 247–266: 249.



7, 8 Neapel, Incoronata, Innenansicht gegen Nord und Süd.

wahrscheinlich innerhalb einer Dekorationskampagne ausgestaltet wurde, und zwar in der Gründungszeit der Kirche, also in den Jahren um 1370.³²

Größere Malflächen sind nur im ersten Joch erhalten (Abb. 8), dessen Fresken Roberto d’Oderisio zugeschrieben werden. Sechs Szenen zu Themen aus dem Alten Testament schmücken die Wände. Nach dem Vorbild von Miniaturen neapolitanischer Bibeln schildern sie Episoden aus dem Leben von Joseph, Moses und Samson.³³ Diese alttestamentarischen Gestalten können einerseits als Präfigurationen Christi, andererseits als durch ihre Tugenden ausgezeichnete Führerfiguren gelten.³⁴

Im Gewölbe sind figürliche Szenen mit königlicher Heraldik kombiniert (Abb. 9, 10). Großformatige goldene Lilien und Kreuze dekorierten ehemals die vier blütenförmigen Medaillons neben dem Schlussstein.³⁵ In kleinem Format sind die Wappenmotive in den Kleeblattmedaillons der floral geschmückten Rahmenbänder enthalten. Letztere umranden die vier Gewölbekompartimente, in denen sich oberhalb von Medaillons mit Apostelbüsten je zwei figürliche Szenen befinden. Sieben dieser Bildfelder schildern die Austeilung der Sakramente: Der Zyklus beginnt mit Taufe und Firmung oberhalb des Haupteingangs, setzt sich mit Kommunion, Beichte und Buße, Priesterweihe und Eheschließung fort und findet seinen Abschluss mit dem Sterbesakrament oberhalb des Seiteneingangs.³⁶

Die fragmentarische achte Szene, bekannt als *Triumph der Kirche* (Abb. 11, 13), kann mit Hilfe eines

Aquarells von Johann Anton Ramboux (Abb. 12) und einer Umrisszeichnung von Stanislao d’Aloe rekonstruiert werden.³⁷ Zentrales Element ist die mit einer Tiara ausgezeichnete, nimbierte Personifikation der Kirche, die einen Kelch (und ein Kreuz?) in Händen hält. Direkt hinter ihr ragt die Gestalt des von einem Strahlenkranz umgebenen Christus auf, der mit ihr zusammen den Kelch mit seinem Blut trägt. Seitlich der beiden Figuren stehen Petrus und Paulus mit weiteren Heiligen, Vertretern der Kirchenhierarchie und Laien. Diese außergewöhnliche Darstellungsform der Ecclesia entwickelte sich möglicherweise im Duecento in Frankreich.³⁸ Die neapolitanische Bildkunst des Trecento im allgemeinen und jene von Roberto d’Oderisio im besonderen sind vom Kontakt mit der Kunst am Königshof in Paris und am päpstlichen Hof in Avignon geprägt.³⁹ Der Aufenthalt von Johanna I. an der Kurie zu Beginn ihrer Regierungszeit musste einen Einfluss aus Avignon begünstigen. Entsprechend ist ein solcher sowohl in den Miniaturen neapolitanischer Bibeln, die als Vorbilder der alttestamentlichen Szenen der Incoronata dienten, wie auch in den Freskenzyklen der Kirche selbst sichtbar.⁴⁰

Diese stilistische Orientierung des Bilddekors geht einher mit einer entsprechenden inhaltlichen Aussage, die in der Allegorie der triumphierenden Kirche gipfelt. Wie bereits zuvor in Corpus Christi (Santa Chiara), so wählte Johanna wiederum die Bestätigung und Verteidigung des wahren Glaubens als Thema der von ihr in Auftrag gegebenen Kunstwerke.⁴¹ Passierte dies

³² Gaglione (Anm. 1), S. 279; Vitolo 2008 (Anm. 1), S. 94.

³³ Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414 e un riesame dell’arte nell’età fridericiana*, Rom 1969, S. 275–280 und 298–305; Alessandra Perriccioli Saggese, “L’enluminure à Naples au temps des Anjou (1266–1350)”, in: *L’Europe des Anjou. aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Kat. der Ausst. Fontevraud 2001, hg. von Guy Massin Le Goff, Paris 2001, S. 123–133: 128f.

³⁴ Vitolo 2008 (Anm. 1), S. 53–68.

³⁵ Schulz (Anm. 8), S. 154f.

³⁶ Paola Vitolo, *Percorsi di salvezza e strumenti di legittimazione: i cicli dei Sette Sacramenti nell’arte del Medioevo*, Rom 2016, S. 33–42.

³⁷ Ramboux fertigte in den 1820er Jahren Aquarelle der einzelnen Sze-

nen an, die sich heute im Museum Kunstpalast in Düsseldorf befinden (Inv. RV 121–126, 180). D’Aloe veröffentlichte seine Zeichnungen in: Stanislao d’Aloe, *Les peintures de Giotto de l’Église de l’Incoronata à Naples*, Berlin 1843. Siehe dazu Paola Vitolo, “Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux”, in: *Prospettiva*, 119/120 (2005), S. 127–144, bes. S. 135f.

³⁸ Ulrike Ritzerfeld, “Die Ecclesia triumphans im Kreise der Sakramente: Bildbekenntnisse zu Dynastie und Papstkirche in der Incoronata in Neapel”, in: *Iconographica*, XVII (2018, im Druck).

³⁹ Pierluigi Leone de Castris, “La peinture à Naples, de Charles I^{er} à Robert d’Anjou”, in: *L’Europe des Anjou* (Anm. 33), S. 105–121: 118.

⁴⁰ Bologna (Anm. 33); Perriccioli Saggese (Anm. 33).

⁴¹ Zu Santa Chiara siehe Paola Vitolo, “Immagini religiose e rappresen-

in Santa Chiara in Form von Szenen von Heiligenmartyrien, so wird im Sakramentsgewölbe die sich auf den Körper des Gottessohnes stützende Autorität der Papstkirche inszeniert. Die Institution Kirche wird als Stellvertreter, als 'Körper-schaft' Christi präsentiert, ihre sakramentale Versorgungsleistung als Voraussetzung für das endzeitliche Seelenheil vorgeführt. Als Vertreterin Christi steht sie der Gottesebene vor, übernimmt den Vorsitz im christlichen Heilsgewölbe, im himmlischen Jerusalem, dessen architektonische Formen zugleich an die Stadt Rom erinnern. Die Papstkirche fungiert einerseits als *porta paradisi*, als Vermittlerin zur Himmelsstadt, und andererseits als von Christus autorisierte Vermittlerin der Gottesherrschaft auf Erden.⁴²

Dabei steht ihr das Haus Anjou zur Seite, personifiziert durch zwei gekrönte Männer in blauen Gewändern mit goldenem Lilienmuster und mit Lilien verzierten Standarten. Traditionell werden die beiden Figuren als Robert der Weise (geb. 1277, reg. 1309–1343) und Karl von Kalabrien (1298–1328), also als Großvater und Vater von Johanna I. identifiziert.⁴³ Auf jeden Fall setzt die Kombination von Ecclesia und Christus mit Apostelfürsten und Anjou-Herrschern die Unterstützung der Papstkirche durch die neapolitanische Dynastie ins Bild. Zugleich wird deren Hoheitsanspruch sakral legitimiert, von Christus und Kirche autorisiert. Die an den Wänden gezeigten Figuren aus dem Alten Testament fungieren in diesem Zusammenhang als *exempla* des Herrschertums, die in den Anjou-Monarchen Gestalt annehmen – eine für die Bildpropaganda der Anjou typische Assoziation.⁴⁴ Eine konkrete politische Lesart der Szene regt die wohl mit Adlern dekorierte

Stola des vorderen Königs an. Es handelt sich möglicherweise um einen Hinweis auf den fortwährenden Anspruch der Dynastie auf Sizilien, versuchte doch Johanna I. lange Zeit vergeblich, die Herrschaft über die Insel von den Aragonesen zurückzuerobern.⁴⁵

Auch das Hochzeitspaar im Bildfeld des Ehesakraments wird traditionell mit der Königsfamilie in Verbindung gebracht, die Braut als Johanna I. angesehen.⁴⁶ Diese Deutung ist letztendlich nicht zu beweisen, jedoch sprechen Details wie das Lilienmuster des Vorhangs und die Lilienkrone der Braut durchaus dafür. Einen Bezug der Sakramentsszenen zu Mitgliedern der Anjou-Dynastie suggeriert zudem die Tatsache, dass – gemäß einem Aquarell von Ramboux – die Gewänder von einem oder sogar zwei der bei der Priesterweihe anwesenden Geistlichen, darunter ein Bischof, mit Lilien dekoriert waren, womit etwa auf den hl. Ludwig von Toulouse hätte angespielt werden können.⁴⁷ Auf jeden Fall aber muss ein großes Bildnis von Johanna I., sei es in einem Fresko oder einem Tafelbild, in der Kirche sichtbar gewesen sein. Cesare d'Engenio beschrieb im frühen 17. Jahrhundert die *Incoronata* folgendermaßen: "[...] le mura, e la volta di cui fé la Reina dipingere di belliss. pitture con oro, & azzurro ultramarino, & in particolar vi fé ritrarre dal naturale la sua effigie (come di presente si vede) da Giotto eccellentissimo pittor Fiorentino".⁴⁸ Camillo Tutini beobachtete einige Jahrzehnte später "il ritratto nella cona grande della regina Giovanna per mano di Giotto".⁴⁹

Die neapolitanische Königslinie war also im Kirchenraum mit mehreren bildlichen Darstellungen ihrer Mitglieder vertreten. Die Angehörigen der Dynastie

zatione del potere nell'arte napoletana durante il regno di Giovanna I d'Angiò (1343–1382)", in: *Annali di storia moderna e contemporanea*, XVI (2010), S. 249–270: 255–260.

⁴² Dazu ausführlich Ritzerfeld (Anm. 38).

⁴³ Bologna (Anm. 33), S. 293; Vitolo 2008 (Anm. I), S. 29; Enderlein (Anm. I), S. 37.

⁴⁴ Vitolo (Anm. 31), S. 250f.

⁴⁵ Ritzerfeld (Anm. 38).

⁴⁶ So z. B. Camillo Tutini, "De' pittori, scultori, architetti, miniatori et ricamatori neapolitani e regnicoli", publiziert in Ottavio Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Neapel 1958, S. 115–144: 142; Schulz (Anm. 8), S. 154.

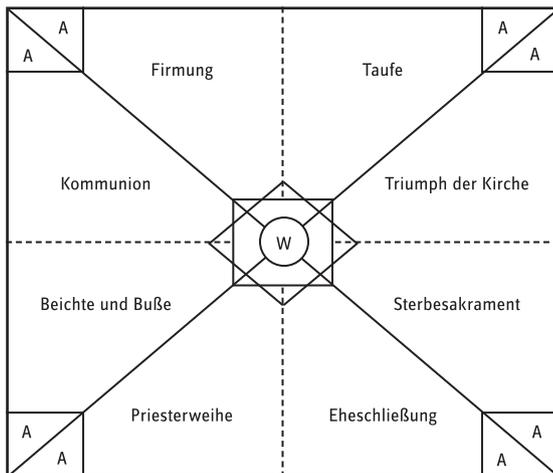
⁴⁷ Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. RV 124; vgl. Vitolo 2008 (Anm. I), Abb. 110.

⁴⁸ Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Neapel 1623, S. 479.

⁴⁹ Tutini (Anm. 46).



Innenfassade



W = Wappen
A = Apostel

9 Roberto d'Oderisio,
Sakramentszyklus.
Neapel, Incoronata

10 Schema der Fresken
im Sakramentsgewölbe
der Incoronata in Neapel



11 Roberto d'Oderisio,
Triumph der Kirche.
Neapel, Incoronata



12 Johann Anton Ramboux,
nach Roberto d'Oderisio,
Triumph der Kirche.
Düsseldorf, Museum
Kunstpallast, Inv. RV 121



13 Roberto d'Oderisio,
Triumph der Kirche,
Detail. Neapel, Incoronata
(Aufnahme um 1915-1920)

traten nicht nur als Stifter auf, sondern waren in religiöse Bildzyklen eingebunden und somit Teil des Bildpersonals – so wie es auch in Manuskriptilluminationen der neapolitanischen Anjou festzustellen ist.⁵⁰ Sie wurden entzeitlicht, fungierten als religiöse wie herrscherliche Rollenmodelle, konnten aber zugleich konkrete politische Interessen der Dynastie vertreten. Zusätzlich machten Wappen, goldene Lilien und Kreuze den Sakralraum als Sanktuarium der Dynastie erfahrbar – die Kirche muss ursprünglich wie ein heraldischer Farbteppich des Herrscherhauses gewirkt haben. Die Stifterin war bildlich wie auch schriftlich präsent. Ein Foto aus der Zeit zwischen 1915 und 1920 (Abb. 13) zeigt noch in der unteren rechten Ecke die Initialen IR in einer Kleeblattform im Rahmen des Sakramentsgewölbes. Demnach ließ sich „Johanna Regina“ auch buchstäblich in die Dekoration ihrer Kirche einschreiben.

Ein weiterer inhaltlicher Schwerpunkt der Dekoration lag auf dem Kartäuserorden, dem die Institution anvertraut war. Bildszenen der Marienkapelle zeigen, wie unten beschrieben, weißgewandete Mönche, die als Kartäuser identifiziert worden sind. Zudem existierte noch in den 1930er Jahren ein Freskenfragment im Gewölbe des dritten Jochs, das ebenfalls weißgewandete Mönchsgestalten enthielt, möglicherweise wiederum Kartäuser.⁵¹ Vermutlich war hier die Geschichte des Ordens thematisiert. Die Präsenz eines dem hl. Bruno geweihten Altars macht es wahrscheinlich, dass er und die von ihm gegründete Gemeinschaft auch über die genannten Beispiele hinaus im Kirchendekor vertreten waren.⁵²

Die Wandmalereien des Hauptschiffs der Inconronata zeigen sich, soweit sie zu rekonstruieren sind, von den Interessen der königlichen Stifterin und des Kartäuserordens geprägt: Zyklen zur Geschichte der

Ordensgemeinschaft und zu dogmatischen Lehren der Kirche bildeten, ergänzt von Szenen aus dem Alten Testament, ein Programm eucharistischer Frömmigkeit, das mit dynastischer Heraldik und angiovinischen Herrscherfiguren die Wertigkeit der Dynastie im Dies- und Jenseits betonte.⁵³ Der die Kirchenausstattung prägende Leitgedanke von Passion und Eucharistie lässt vermuten, dass die Leidensgeschichte Christi in Altarnähe ausführlich visualisiert war.

Der Hauptaltar: Kontemplation des Leidens Christi im Zeichen der Anjou

Über den Bildschmuck der Hauptkapelle ist wenig bekannt. Im 18. Jahrhundert befand sich dort laut Bernardo De Dominici ein Polyptychon mit einer *Pietà* zwischen *Heiligen*:

Così [Maestro Simone] anche dipinse la Cona dell'Altare Maggiore della suddetta Chiesa S. Maria Coronata, ove varj Santi vi figurò, esprimendo nella parte di mezzo Nostro Signore Giesù Cristo morto sostenuto dalla B. V., e da S. Giovanni in mezze figure, anzi insino al ginocchio espresse, e le quali sono veramente dipinte a maraviglia, essendovi dalla parte di sopra alcuni Angioletti, che tengono gl'istrumenti della SS. Passione. Da uno de' lati vi è S. Pietro, che nella mano destra tiene le chiavi, e con la sinistra un libro, e dal suo canto vi è S. Anna, con la B. V. col Bambino, e S. Ludovico re di Francia. Dall'altro lato vi son dipinti, S. Paolo in atto di sfoderare la spada, S. Dorotea, che tiene li fiori nel seno, e S. Ludovico Vescovo di Tolosa, il di cui Piviale è tutto sparso di gigli, per l'Impresa Angioina, e di sotto ha l'Abito Francescano. Di sotto a queste Immagini vi sono compartiti otto tondini, ne' quali vi dipinse S. Domenico, S. Attanasio, S. Bartolomeo, e S. Filippo Appostoli, dal lato destro, e dal sinistro vi figurò S. Antonio Abate,

⁵⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Ronald G. Musto, „The Visualization of Power in the Reign of Giovanna I of Naples“, in: *Visual History*, II (2016), S. 105–124: 108.

⁵¹ Vitolo 2008 (Anm. I), S. 46, Abb. 93, 94.

⁵² Allerdings ist dieser Altar erst im 17. Jahrhundert belegt (Vitolo 2008 [Anm. I], S. 107f. und 139, Nr. 88, 89).

⁵³ Wie Vitolo 2008 (Anm. I), S. 47f., festgestellt hat, bleiben Ergänzungen nach dem Bildprogramm von Santa Caterina in Galatina spekulativ.

S. Giacomo Apostolo, S. Gio: Battista, e S. Francesco di Assisi, le quali Immagini meritano molta lode.⁵⁴

Als Mittelstück des beschriebenen Altarwerks hat Andrea De Marchi ein Tafelbild mit der Halbfigur des von Maria und Johannes gestützten toten Christus im Grabe identifiziert (Abb. 14).⁵⁵ Ein bezeichnendes Detail der Komposition ist ein Schriftband in der Hand Christi, das mit dem Incipit der Klagen Jeremias beschriftet ist: “O vos q(ui) tra[nsitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus!]” (Klagelieder Jeremias I,12). Der Vers (“Oh ihr, die ihr auf dem Weg vorübergeht, haltet an und schaut her, ob ein Schmerz wie mein Schmerz ist!”) wurde häufig Passionsbildern als ‘Anrufende’ beigegeben, wurde in der Liturgie, in Passionsspielen, aber auch in Gerichtsprozessen als Formel zitiert. Er fungierte als Klage und Anklage zugleich.⁵⁶ In den Händen Christi fordert die Inschrift zur Kontemplation seines Körpers und seines Leidens auf. Entsprechend verweist die Gottesmutter den Betrachter durch ihre Gestik auf ihren Sohn, dessen toter Körper von Johannes gestützt wird. Wort- und Bildrhetorik lenken die Aufmerksamkeit des vor dem Altar stehenden Gläubigen auf die erlittenen Schmerzen des Gottessohnes. Zu ergänzen ist nach der Beschreibung von De Dominicis noch ein Altaraufsatz oberhalb des toten Christus, der Engel mit den Leidenswerkzeugen zeigte und somit das Passionsthema weiter vertiefte.

⁵⁴ Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Neapel 1742, I, S. 66f.

⁵⁵ Tempera und Gold auf Holz, zwischenzeitlich auf Leinwand und dann zurück auf Holz übertragen, 100 × 80 cm. Vgl. Andrea De Marchi, in: *Rare sculpture, importanti dipinti di antichi maestri*, Kat. der Auktion Finarte, Venedig, 4.–12. Juni 2005, S. 128–131, Nr. 61, http://www.arcadja.com/auctions/it/master_of_san_ladislao/prezzi-opere/301750/ (Zugriff am 22. Juli 2015). Bologna (Anm. 33), S. 296–298, identifizierte eine andere Tafel als Mitteltafel des Altars. Dagegen haben sich außer De Marchi auch Fausta Navarro und Paola Vitolo ausgesprochen: Fausta Navarro, “Il Maestro di San Ladislao: un pittore marchigiano alla corte durazzesca di Napoli”, in: *Dialoghi di storia dell'arte*, VII (1998), S. 4–15: 14, Anm. 12; Vitolo 2008 (Anm. 1), S. 46, Anm. 3.

Erklärtes Ziel der Mitteltafel ist demnach die Kontemplation des geschundenen Körpers und Leidens Christi durch den Betrachter.

Drei der Seitentafeln des Altarwerks mit den Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie einer hl. Anna Selbdritt (Abb. 15) wurden 1947 von Ottavio Morisani im Museo di Capodimonte in Neapel identifiziert.⁵⁷ Zwei weitere Tafeln mit den entsprechenden Maßen sind in Inventaren des 19. Jahrhunderts genannt, eine mit einem heiligen Bischof, vermutlich dem von De Dominicis genannten hl. Ludwig von Toulouse, und eine mit einem “santo in piedi che regge colla destra un’asta, ed una corona di spine, e colla sinistra tre chiodi. Il manto è ripieno di gigli d’oro.”⁵⁸ Diese Beschreibung entspricht der Ikonographie des hl. Königs Ludwig. Im Museum existierte zudem eine Tafel entsprechender Maße mit einer weiblichen Heiligen, bei der es sich um die hl. Dorothea oder die hl. Elisabeth von Thüringen gehandelt haben mag.⁵⁹

Demnach war der tote Christus umgeben von den beiden Apostelfürsten, zwei männlichen Heiligen der Herrscherlinie der Anjou, einer weiblichen Heiligen – entweder eine der *Virgines capitales* oder eine Heilige aus der Familie der Anjou – und dem Andachtsmotiv der Anna Selbdritt, welches die weiblichen Vorfahren Christi zelebriert (Abb. 16). Zu erkennen ist somit, der Szene der triumphierenden Ecclesia im Sakramentsgewölbe entsprechend, ein dynastischer,

⁵⁶ Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 2000, S. 288–295.

⁵⁷ Ottavio Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Neapel 1947, S. 102. Die Gemälde sind in Tempera und Gold auf Holz ausgeführt und messen 88 × 33 cm, 86 × 26 cm, 88 × 29 cm (*Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, I: Dipinti dal XIII al XVI secolo*, hg. von Pierluigi Leone de Castris/Nicola Spinosa, Neapel 1999, S. 65f., Nr. 33).

⁵⁸ Michele Arditi, *Inventario della Real Quadreria, Parte Seconda, Scuola Napoletana* (1821), Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Napoli, Museo di Capodimonte, ms. 1821: Nr. 11788; zit. nach Navarro (Anm. 55), S. 13, Anm. 10.

⁵⁹ Die Heilige wird im Inventar als mit einer Frucht in der Hand beschrieben, laut De Dominicis hielt die von ihm als hl. Dorothea identifizierte Figur aber Blumen (Navarro [Anm. 55], S. 13, Anm. 10). Die hl. Dorothea, Mär-



14 Sog. Maestro di San Ladislao,
Christus im Grab zwischen Maria und Johannes.
 Privatsammlung



15 Sog. Maestro di San Ladislao,
Hl. Anna Selbdritt, Detail.
 Neapel, Museo di Capodimonte

die weltliche mit der kirchlichen und der göttlichen Autorität verbindender Sinnzusammenhang, wobei im Altar zudem der Aspekt von weiblicher Heiligkeit und Erbfolge eine Rolle spielt. Die Medaillons im unteren Bereich des Altarwerks mit männlichen Heiligen, Aposteln und Johannes dem Täufer, dem hl. Antonius als legendärem Begründer des christlichen Mönchtums, einem Bischof und den Gründern der beiden großen Bettelorden sind verschollen. Jedoch können wir aus

tyrerin und eine der *Virgines capitales*, kann sowohl mit Früchten als auch mit Blumen dargestellt sein. Falls De Dominicis sich mit seiner Identifizierung geirrt haben sollte, spräche das Attribut der Blumen für eine Darstellung der hl. Elisabeth von Thüringen. Zur Verbindung dieser Heiligen mit den neapolitanischen Anjou siehe Ingrid Würth, "Altera Elisabeth: Königin Sancia von

De Dominicis Beschreibung schließen, dass die Predella thematisch einen klerikalen und monastischen Schwerpunkt aufwies.

Die erhaltenen Tafeln werden heute dem sogenannten Maestro di San Ladislao zugeschrieben, der nach den Fresken der unten diskutierten Marienkapelle benannt ist, entsprechend um 1400 datiert und als Auftrag der zu dieser Zeit herrschenden Anjou-Durazzo angesehen.⁶⁰ Diese Datierung ist jedoch inso-

Neapel (1286–1345) und die Franziskaner", in: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Festschrift für Matthias Werner zum 65. Geburtstag*, hg. von Enno Bünz/Stefan Tebruck/Helmut G. Walther, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 517–542.

⁶⁰ De Marchi (Anm. 55); Navarro (Anm. 55), S. 8; Vitolo 2008 (Anm. 1), S. 16.

Engel mit Leidenswerkzeugen



16 Schema mit Rekonstruktion
des ehemaligen Hauptaltars
in der Incoronata in Neapel

fern problematisch, als es unüblich wäre, einen dank seiner Reliquie bei den Gläubigen populären und zudem als Hof- wie Krönungskirche genutzten Sakralraum circa dreißig Jahre lang ohne Altarschmuck zu belassen.⁶¹ Auch verweisen keinerlei Elemente auf den Zweig der Anjou-Durazzo. Kennzeichnend für das Bildprogramm ist die prominente Stellung von kapetingisch-angiovinischen Heiligen mit dem hl. König Ludwig und dem hl. Ludwig von Toulouse. Zwar entstammte Karl III. von Durazzo (reg. 1381/82–

1386), der Johanna I. 1381 gewaltsam entthronte, ebenfalls dem Hause Anjou, jedoch einer Seitenlinie. In von ihm oder seinen Nachkommen gestifteten Kunstwerken wären daher das Wappen der Durazzo und spezifische Heilige, wie Ladislaus oder Stephan von Ungarn,⁶² sowie, nach 1385, die Repräsentation des Anspruchs auf den ungarischen Königsthron zu erwarten.⁶³ Die Stiftungen dieser Linie zeichnen sich zudem durch eine Legitimationsstrategie aus, die eher auf Abgrenzung von der abgesetzten Vorgängerdynas-

⁶¹ Dagegen Vitolo 2008 (Anm. I), S. 46. Die Beliebtheit der Incoronata bei den Gläubigen zeigt sich in dem päpstlichen Erlass von 1370, der den Zutritt zur Kirche auf die Krankenhausinsassen, die Mönche und die Königin beschränkte (*ibidem*, S. 20, Appendix Nr. 4). Die Tatsache, dass die Königin von Karl III., Margarethe von Durazzo, 1381 in der Incoronata gekrönt wurde (*Cronaca di Partenope*, hg. von Antonio Altamura, Neapel 1974, S. 170), spricht dafür, dass die Kirche bereits zu diesem Zeitpunkt repräsentativ ausgestattet war.

⁶² Diese sind z. B. in der Unterkirche von San Francesco in Assisi darge-

stellt, wo sie für den glücklichen Ausgang des ungarischen Nachfolgestreits stehen (Elvio Lunghi, *Die Franziskus-Kirche in Assisi*, Königstein im Taunus 1996, S. 154–157).

⁶³ Karl III. von Durazzo beanspruchte ab 1385 den ungarischen Königstitel, den er an seine Nachkommen Ladislaus und Johanna II. weitergab. Über seine Stiftungspolitik ist wenig bekannt. Doch zeigt die Bekleidung des von ihm instituierten Ordine della Nave, die aus einem blauen Mantel mit Lilien und einem Band mit den Farben Rot und Weiß der Durazzo bestand, dass Karl durchaus bedacht war, sein Wappen einzubringen; sie-

tie als auf Anknüpfung an deren Traditionen abzielt. So sind in San Giovanni a Carbonara, dem Pantheon der Anjou-Durazzo, im Grabmonument von König Ladislaus zwar das Lilienmotiv der Kapetinger und die Figur des hl. Ludwig von Toulouse präsent. Der Herrschaftsanspruch aber wird über die Eltern von Ladislaus und Johanna II. auf Karl den Großen und Stephan von Ungarn zurückgeführt.⁶⁴ Die Legitimierung erfolgt hier also nicht über die Vorfahren der Anjou, wie es in den Grabmonumenten des neapolitanischen Königshauses aus dem Trecento üblich ist.⁶⁵ Gerade zu den vor dem Machtwechsel im Jahr 1381 entstandenen dynastischen Kunstwerken aber passt das Altarwerk der *Incoronata* in Bezug auf das Bildpersonal wie die Legitimationsstrategie. Ähnlich ist beispielsweise die Auswahl der Heiligen in dem von Johanna I. im Jahr 1371 finanzierten Hauptaltarbild von Sant'Antonio Abate, unter ihnen die Apostelfürsten und der hl. Ludwig von Toulouse (Abb. 17).⁶⁶ Diese Indizien sprechen dafür, dass das Altarbild der *Incoronata* noch vor der Machtübernahme der Durazzo von der Kirchenstifterin in Auftrag gegeben wurde.

Vor diesem Hintergrund würde sich auch die Wahl des Motivs der Anna Selbdritt erklären (Abb. 15, 16). In der ursprünglichen Anordnung der Tafeln nahmen Christuskind wie Gottesmutter durch Blicke und Körperhaltung Bezug zur Mitteltafel auf. Entsprechend trägt das Christuskind eine Kette mit einer Koralle als Hinweis auf die Passion. Auffällig ist der über die Hände hergestellte Körperkontakt der drei Figuren. Anna wie Maria halten beziehungsweise berühren den Körper des Kindes mit beiden

Händen, während dieses auf seine Mutter und seine Großmutter weist. Das Motiv der Anna Selbdritt erscheint auch in einem von Johanna in Auftrag gegebenen Stundenbuch, dem sogenannten *Offiziolo di Giovanna I* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1921, fol. 342v) aus den 1360er Jahren.⁶⁷ Das Motiv musste der Herrscherin am Herzen liegen, konnte doch mit seiner Hilfe die weibliche Erbfolge autorisiert werden. Zugleich stand Johanna I. als Verwandte des hl. Ludwig IX. und des hl. Ludwig von Toulouse für Kontinuität in der Herrschaftsabfolge und Heilsvermittlung an die Bevölkerung: Mit Hilfe des kapetingisch-angiovinischen Bildpersonals wurde die Heiligkeit der Königslinie inszeniert und ihre Verantwortlichkeit für die Präsenz der verehrten Passionsreliquie in Neapel visualisiert.

Der tote Christus der Mitteltafel fungierte als formaler wie inhaltlicher Dreh- und Angelpunkt des Altarwerks (Abb. 16). Wie im Sakramentsgewölbe wurde mit Hilfe von Vertretern der kirchlichen und weltlichen Macht, mit der Inszenierung von Leid, Blut und Körper des Gottessohnes die Herrschaft der Anjou sanktioniert. Die den Körper Christi präsentierenden Figuren, Maria und Johannes, sind Schutzheilige des Kartäuserordens. Johannes war zugleich Namenspatron der Königin, die wiederum am Portal und, wie im Anschluss aufgezeigt wird, in der Marienkapelle mit der Gottesmutter parallelisiert wird. Beide Figuren suggerieren somit auf einer zweiten Sinnenebene die unmittelbare Nähe von Orden und Stifterin zum Körper Christi. Als stellvertretende Vermittler des *Corpus Christi* an das Kirchenpublikum binden sie Jo-

he Luciana Mocchiola, "La committenza di Carlo III d'Angiò Durazzo (1381–1386)", in: *Universitates e baronie* (Anm. 10), S. 241–254. Auch die möglicherweise von Ladislaus in Auftrag gegebene Cassone-Tafel im Metropolitan Museum, welche die Einnahme Neapels durch Karl III. zeigt, präsentiert mehrfach das Wappen des Siegers sowie das Wappen Ungarns. Dazu *eadem*, "La presa di Napoli di Carlo III di Durazzo nel pannello del Metropolitan Museum: nuove ipotesi", in: *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Akten der Tagung Neapel/Teggiano 2010, hg. von Giancarlo Abbamonte, Rom 2011,

S. 57–67. Nach Karls Ermordung 1386 ging seine Familie bis 1399 ins Exil und konnte somit in diesem Zeitraum keine Stiftung in Neapel tätigen.

⁶⁴ Anna Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Mailand 2011, S. 19f.

⁶⁵ Vgl. Michalsky (Anm. 29), bes. S. 61–85.

⁶⁶ *Dipinti dal XIII al XVI secolo* (Anm. 57), S. 39f., Nr. 7; Mario Gaglione, *Donne e potere a Napoli: le sovrane angioine. Consorti, vicarie e regnanti (1266–1442)*, Soveria Mannelli 2009, S. 279.



17 Niccolò di Tommaso, *Hl. Antonius Abbas mit den hl. Franziskus, Petrus, Paulus und Ludwig von Toulouse*. Neapel, Museo di Capodimonte

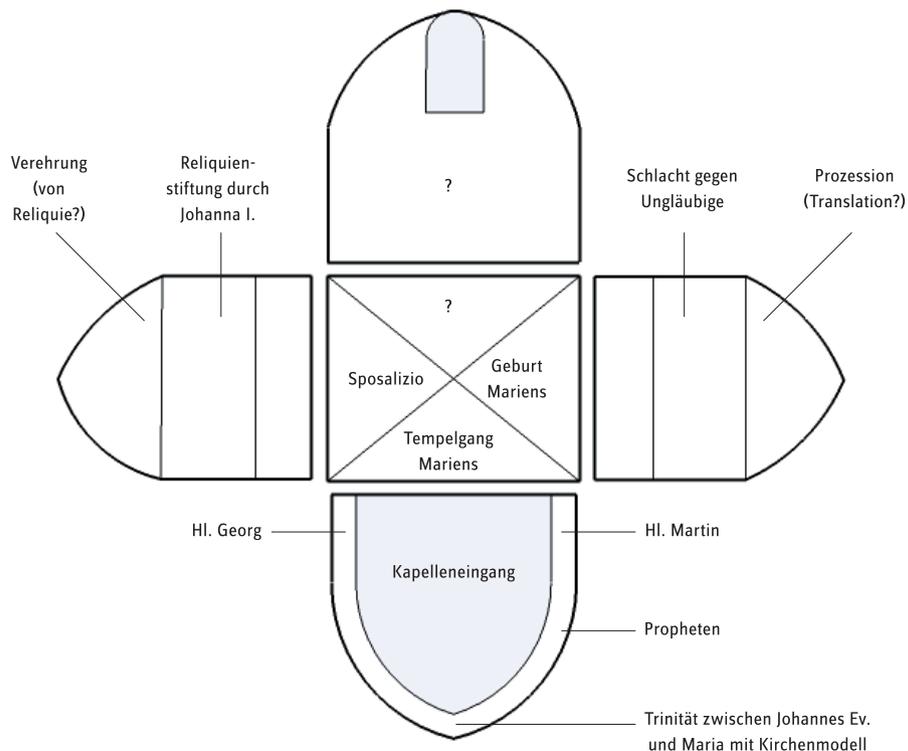
hanna und den Kartäuserorden in den eucharistischen Kontext ein. Zusätzlich konnte über das Motiv der Dornenkrone, über die Heiligen der Kapetinger und Anjou und über die Anna Selbdritt das leidende Königtum des Gottessohnes auf Johanna I. bezogen, ihre Herrschaft religiös aufgeladen und durch die Apostelfürsten kirchlich autorisiert werden. Damit entsprach die Ikonographie des Hauptaltars den thematischen Schwerpunkten des übrigen Kirchendekors, der im Zeichen von Dornenkrone, Eucharistie und heilvermittelnder Herrschaft der Anjou unter Johanna I. stand.

⁶⁷ Alessandra Perriccioli Saggese, "L'Offiziolo di Giovanna I d'Angiò e un'inedita immagine di Brigida", in: *Santa Brigida, Napoli, l'Italia* (Anm. I), S. 221–240, Abb. 13.

Der Stil der erhaltenen Tafeln würde einer Entstehung des Polyptychons im Rahmen der Ausstattungskampagne in der Incoronata im letzten Regierungsjahrzehnt Johannas nicht entgegenstehen. So lassen die ernsthafte Monumentalität der Figuren, ihre betonte Körperlichkeit und dramatische Inszenierung sowie die satten Farben an Künstler des späteren Trecento, etwa Altichiero, denken.⁶⁸ Dazu passt die kostbare Gestaltung des mit Goldgrund und goldenen Reliefs verzierten Altarwerks. Seine stilistische Ähnlichkeit mit den Wandmalereien der Marienkappelle spricht ebenfalls nicht gegen eine Entstehung zu

⁶⁸ So auch De Marchi (Anm. 55), S. 128. Bologna (Anm. 33), S. 346, und Navarro (Anm. 55), S. 7f., haben hingegen auf Bezüge zu Olivuccio di Ciccarello hingewiesen.

18 Schema der Freskendekoration der Marienkapelle der Incoronata in Neapel



Lebzeiten Johannas, wenn, wie im Folgenden vorgeschlagen wird, auch die Fresken in diesem Zeitraum entstanden.⁶⁹

Seitenschiff und Marienkapelle: Fragmente, Probleme und Missverständnisse

Über die Dekoration des der Himmelfahrt Mariens geweihten Seitenschiffs ist wenig bekannt. Das Patronizinium lässt auf einen marianischen Schwerpunkt in der Ausstattung schließen. Entsprechend war hier im 19. Jahrhundert noch eine *Madonna mit Kind und Engeln*

sichtbar.⁷⁰ In der Nebenchorkapelle wurde das marianische Thema fortgeführt. Bekannt ist diese aber nicht als Marien-, sondern als Kreuzkapelle – wohl aufgrund eines Tafelkreuzes, das sich hier wahrscheinlich bereits im 14. Jahrhundert befand.⁷¹ Die heute größtenteils abgenommenen Fresken der Kapelle sind nur partiell und äußerst schlecht erhalten. Bereits im 17. Jahrhundert wurden der desaströse Erhaltungszustand und Übermalungen beklagt, im 19. Jahrhundert galten sie als verloren.⁷² Im 20. Jahrhundert wurden sie mehrfach restauriert und von der Wand abgelöst, was zu weiteren

⁶⁹ Zur Ähnlichkeit der Malereien siehe De Marchi (Anm. 55). Beziehungen zwischen den Tafeln und der unter Johanna I. erfolgten Freskenausstattung der Incoronata wurden bereits früher gesehen: Vgl. Bologna (Anm. 33), S. 297.

⁷⁰ Schulz (Anm. 8), S. 162; Vitolo 2008 (Anm. 1), S. 106f; Enderlein (Anm. 1), S. 28, Anm. 56. Vermutlich handelte es sich um eine *Madonna dell'Umiltà*.

⁷¹ Im Inventar von 1525 ist der Altar noch als Marienaltar aufgeführt. Erst von 1613 an ist die Bezeichnung als Kreuzaltar dokumentiert (Vitolo 2008 [Anm. 1], S. 138, Dok. 83, und S. 107). De Dominicis (Anm. 54), S. 67, schrieb das Tafelkreuz dem Meister des Hauptaltars zu. Später wurden in der

Kapelle drei Kreuzfixe und die Figuren von Maria und Johannes aufgestellt (Vitolo 2008 [Anm. 1], S. 107f). Bologna (Anm. 33), S. 223–226, Taf. V-32, identifiziert ein Werk in einer Privatsammlung als das spätmittelalterliche Tafelkreuz aus der Incoronata.

⁷² Siehe z. B. Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri [...]*, *giornata quinta*, Neapel 1692, hg. von Fernando Loffredo, Neapel 2009, S. 10 (29–31), http://www.memofonte.it/home/files/pdf/5_CELANO_GIORNATA_V_LOFFREDO.pdf (Zugriff am 29. April 2016); Antonella Delli Paoli, "Gli affreschi della cappella del Crocifisso in



19 Sog. Maestro di San Ladislao, *Tempelgang Mariens*. Neapel, Incoronata, Marienkapelle

Schäden führte.⁷³ Die überkommenen Fragmente wie auch die vor der Abnahme entstandenen Fotografien widersprechen teilweise den Beschreibungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, was die Rekonstruktion des Bildprogramms (Abb. 18) zusätzlich erschwert.⁷⁴

Einige Elemente sind mit Sicherheit zu bestimmen. Dazu gehören der seinen Mantel teilende hl. Martin und der mit dem Drachen kämpfende hl. Georg zu Seiten des Kapelleneingangs.⁷⁵ Die innere

Stirnwand ist mit Prophetenbüsten und einer schlecht erhaltenen zentralen Szene geschmückt, die als Maria mit dem Kirchenmodell, als Segnender Gottvater zwischen Maria und Johannes dem Täufer oder als Maria im Angesicht der Trinität gelesen worden ist.⁷⁶ Im Kuppelgewölbe befinden sich drei Felder mit Episoden aus dem Marienleben. Sie zeigen Geburt, Tempelgang (Abb. 19) und Eheschließung Mariens. Das Bildthema des vierten Gewölbefeldes ist nicht bekannt. Ver-

Santa Maria Incoronata a Napoli nella tradizione storiografica", in: *Universitates e baronie* (Anm. 10), S. 277–288: 279–283.

⁷³ Vitolo 2008 (Anm. 1), S. 102; Navarro (Anm. 55), S. 4.

⁷⁴ Die Fotos befinden sich in Besitz der Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia. Einige sind publiziert in Navarro (Anm. 55), sowie in Paola Vitolo, "Miles Christi: San Ladislao

d'Ungheria tra mito cavalleresco e culto dinastico, il ciclo pittorico all'Incoronata di Napoli", in: *La battaglia nel Rinascimento* (Anm. 63), S. 43–56.

⁷⁵ Hier befand sich außerdem die Gestalt einer nicht identifizierten Heiligen (Vitolo [Anm. 74], S. 50).

⁷⁶ *Ibidem*; Navarro (Anm. 55), S. 4; Schulz (Anm. 8), S. 160; Wilhelm Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910, S. 60f.

mutlich schloss es inhaltlich an den Marienzyklus an, etwa mit einer Verkündigung, Himmelfahrt oder Marienkrönung.⁷⁷ Diese Themen hätten sich gleichfalls für die Dekoration der Kapellenrückwand angeboten, wo keine Malereien erhalten sind.

Problematisch erweist sich die Rekonstruktion der vier Episoden an den Seitenwänden der Kapelle. Bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts hinein sind sie äußerst widersprüchlich beschrieben und demzufolge sehr unterschiedlich interpretiert worden.⁷⁸ Eine gewisse Übereinstimmung herrschte einzig in der Deutung der unteren Szene der linken Wand (Abb. 20), die in der Regel als Krönung von Johanna I. oder als Übergabe der *Incoronata* an die Kartäuser durch die Königin identifiziert wurde.⁷⁹ Für die heutige Forschungsmeinung zu Ikonographie wie Datierung ist die Interpretation von Ferdinando Bologna ausschlaggebend, der die Krönung des hl. König Ladislaus I. von Ungarn thematisiert sieht und daher die Szenen als Ladislaus-Zyklus deutet.⁸⁰ Ladislaus I. war Namensvetter und Vorfahr des neapolitanischen Königs Ladislaus von Anjou-Durazzo (reg. 1386/1399–1414), weshalb letzterer als Auftraggeber der Dekoration angesehen wird. Daraus folgt die Datierung der Wandmalereien: Wurde die gesamte Freskendekoration der *Incoronata* über lange Zeit hinweg Giotto zugeschrieben und im Trecento verortet,⁸¹ so wird die Ausmalung der Marienkapelle heute in die Zeit nach der Krönung von Ladislaus zum König von Ungarn

und Kroatien im Jahr 1403 datiert und einem hypothetischen Maestro di San Ladislao zugeschrieben.⁸² Da der katastrophale Zustand der Fresken sowie zahlreiche Übermalungen und Restaurierungen eine stilistische Einordnung des Zyklus enorm erschweren, kommt seiner inhaltlichen Lesung eine umso größere Bedeutung auch für die Datierung zu.

Nun gibt es einige Punkte, die Zweifel an der Deutung Bolognas und der daraus folgenden Datierung erlauben. Zunächst entspricht der Bildzyklus nicht der Ladislaus-Ikonographie. Einzelheiten sowie speziell die Heiligenfigur stimmen, wie im Folgenden näher erläutert wird, nicht mit den bekannten Darstellungen der Ladislaus-Vita überein. Auch ist in Neapel ein Zyklus dieser Thematik nicht überliefert und der Heiligenkult selbst kaum verbreitet.⁸³ Die Identifizierung von Bologna beruht zudem auf ikonographischen Details, die offenbar Übermalungen geschuldet waren und heute – die Fresken wurden in den 1990er Jahren nochmals restauriert – nicht mehr sichtbar sind. Außerdem fehlen die ungarischen Farben beziehungsweise Wappen, die bei Darstellungen des hl. Ladislaus üblich sind. Ebenso gibt es wie im Polyptychon des Hochaltars keinen Hinweis auf die Dynastie der vorgeblichen Stifter, der Anjou-Durazzo, etwa in Form von Wappen oder spezifischen Heiligen.⁸⁴ Dagegen ähneln die leider nur fragmentarisch erhaltenen, abwechselnd weiß- und blaugrundigen Kleeblattmedaillons in den Rahmenstreifen

⁷⁷ Navarro (Anm. 55), S. 11, ergänzt eine Verkündigungsszene. Crowe und Cavalcaselle erkannten dort das von einem Engel gehaltene Schweißbuch der Veronika, datierten die Darstellung aber ins 18. Jahrhundert (Giovanni Battista Cavalcaselle/Joseph A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Florenz 1883, I, S. 565).

⁷⁸ Siehe Delli Paoli (Anm. 72), S. 279–285; Navarro (Anm. 55).

⁷⁹ Delli Paoli (Anm. 72), S. 282f.

⁸⁰ Bologna (Anm. 33), S. 346f.

⁸¹ Delli Paoli (Anm. 72), S. 282f.

⁸² So zuletzt Serena Romano, "Patrons and Paintings from the Angevins to the Spanish Hapsburgs", in: *Naples*, hg. von Marcia B. Hall/Thomas Willette, New York 2017, S. 171–232: 186–189. Hintergrund und Prägung

dieses Malers werden unterschiedlich beurteilt. Siehe dazu *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Kat. der Ausst., hg. von Ferdinando Bologna, Neapel 1955, S. 37; Bologna (Anm. 33), S. 346–349; Navarro (Anm. 55); De Marchi (Anm. 55), S. 128.

⁸³ Vitolo (Anm. 74), S. 50.

⁸⁴ Dies ist auch Paola Vitolo und Serena Romano aufgefallen (Vitolo 2008 [Anm. 1], S. 56f.; Serena Romano, "La peinture à Naples au début du XV^e siècle: le temps de Ladislav [1405–1425]", in: *L'Europe des Anjou* [Anm. 33], S. 135–141: 137; *eadem* [Anm. 82], S. 189). Die beiden Autorinnen erklären diesen Umstand damit, dass der Zyklus eventuell nicht von Ladislaus selbst, sondern von einer Person aus seiner Umgebung in Auftrag gegeben wurde.

im Gewölbe (Abb. 19) mit ihren goldenen Mustern (Kreuze oder Lilien?) der Dekoration des Sakramentsgewölbes mit den Wappen von Johanna I.⁸⁵ Schulz sah im 19. Jahrhundert noch heraldischen Dekor im Gewölbe und in den seitlichen Szenen, und zwar “Wappen und sonstige Bezeichnungen” aus “der angiovinischen Zeit”.⁸⁶ Hätte es sich dabei um Wappen der Anjou-Durazzo gehandelt, hätte Schulz dies angesichts seiner exakten Beschreibungsweise wahrscheinlich angemerkt.

Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, die vorgeschlagene Datierung des Zyklus in die Regierungszeit Johannas mit einer stilistischen Analyse zu untermauern. Es sei jedoch bemerkt, dass die in Stil und Farbgebung auffällige Nähe zu Werken von Altichiero und Tommaso da Modena⁸⁷ eine Datierung ins spätere Trecento durchaus zulässt. Bologna selbst verortete die Fresken, obwohl er sie aus den genannten ikonographischen Gründen ins 15. Jahrhundert datierte, innerhalb der neapolitanischen Kunst mit “tendenza propriamente trecentese”.⁸⁸ Darüber hinaus deuten spezifische ikonographische Elemente auf eine Entstehung zur Zeit Johannas hin. Hier sind als erstes zwei Szenen zu nennen, welche die Stiftung der Kirche thematisieren.

Die Stiftungsszenen: Johanna I. als Stifterin von Dornenreliquie und Kirche

Heute sind nur Fragmente der ehemals auf der linken Seitenwand befindlichen, vielfach übermalten Szene erhalten (Abb. 20). Zu erkennen ist eine Men-

schengruppe aus Laien, Weltgeistlichen und Mönchen – Schulz identifizierte mehrere Kartäuser – vor dem architektonischen Hintergrund der Incoronata.⁸⁹ Die Aufmerksamkeit der vor der Kirche versammelten Personen richtet sich auf eine reich gekleidete Dame in ihrer Mitte, deren Haare mit einem hellen Tuch verhüllt sind – laut Schulz war sie ursprünglich bekrönt; sie gleicht in Körperhaltung und Kopfbedeckung der Figur Johannas am Portal der Certosa von Capri (Abb. 5).⁹⁰ Demnach handelt es sich um eine Königin, die von Geistlichen und Höflingen umgeben ist. Nach Schulz kniet sie an einem Pult, was ihre verminderte Körpergröße im Vergleich mit den vor ihr stehenden Geistlichen erklärt.⁹¹ Zu ihr beugt sich von links her ein Mönch, der ihr einen braunen Gegenstand überreicht. Neben diesem hält ein – laut Schulz kniender – junger Mann ein Kästchen in Händen, von dem heute nur noch eine Ecke sichtbar ist. Links der beiden segnet ein Bischof das Geschehen mit erhobener rechter Hand. Rechts der Königin präsentiert ein bärtiger Mann mit auffälliger Kopfbedeckung, offenbar ebenfalls kniend, ein rundes Tablett, auf dem ein kleiner Gegenstand liegt, der zuletzt als Reliquie des hl. Stephanus gedeutet worden ist.⁹² Das braune Objekt wiederum wird als Brot,⁹³ als Gründungsurkunde⁹⁴ oder als Reliquienbehälter gehandelt, in dem die Dornenreliquie übergeben wird.⁹⁵ Jedoch passt die devote Haltung der Königin nicht zum Empfang eines Brotes oder eines Gründungsdokuments, sondern ist nur angesichts eines kostbaren religiösen Objekts angemessen. Demnach wäre hier die Übergabe einer

⁸⁵ Im Bereich des Gewölbes gab es zumindest zwei Ausstattungsphasen, wurde hier doch eine erste Dekorationsschicht an den Rippen mit einem Fischgrätenmuster durch eine zweite Schicht mit Blumenmuster übermalt (Vitolo 2008 [Anm. I], S. 46). Auch der Stil der figürlichen Szenen spricht für eine spätere Umgestaltung der Gewölbeszenen.

⁸⁶ Schulz (Anm. 8), S. 159, 161.

⁸⁷ Vgl. Bologna (Anm. 33), S. 346f.; Navarro (Anm. 55), S. 7–13; Romano (Anm. 82), S. 189.

⁸⁸ In der Einleitung zum letzten Kapitel seines Buches: Bologna (Anm. 33), S. 343.

⁸⁹ Schulz (Anm. 8), S. 161.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Vitolo (Anm. 74), S. 54.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Z. B. von Fausta Navarro, “Le storie di Ladislao il Santo nell’Incoronata di Napoli”, in: *Napoli, l’Europa: ricerche di storia dell’arte in onore di Ferdinando Bologna*, hg. von Francesco Abbate/Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, S. 51–59: 57.

⁹⁵ Delli Paoli (Anm. 72), S. 288, Anm. 48.



20 Sog. Maestro di San Ladislao, *Stiftung der Dornenreliquie und der Incoronata durch Johanna I. Neapel, Incoronata*

oder mehrerer Reliquien thematisiert, und zwar in Verbindung mit der offiziellen Gründungszeremonie der Einrichtung.⁹⁶

Für die religiöse Bedeutsamkeit des Moments spricht auch die Anwesenheit zahlreicher Kleriker. Aus einem Brief von Karl V. ist bekannt, dass Johanna I. ihren Kaplan Pietro di Villiers, Abt des Zisterzienserklosters Realvalle, nach Paris sandte, um die Dornenreliquie abzuholen, und dieser sie in einer versiegelten Schatulle nach Neapel transportierte.⁹⁷ Entsprechend ist davon auszugehen, dass hier die Übergabe der für

Gründung und Weihe der Kirche ausschlaggebenden Passionsreliquie gezeigt ist, womit Johanna I. gleichzeitig als Stifterin von Dornenreliquie und Institution auftritt. Solche Stiftungsszenen wurden üblicherweise vom Stiftenden selbst in Auftrag gegeben.⁹⁸ Karl III. von Anjou-Durazzo und seine Nachfolger hätten überdies die von ihnen eliminierte Vorgängerin, deren *memoria* sie zu unterbinden suchten, kaum dermaßen prominent in Szene gesetzt.⁹⁹ Daraus folgt, dass das Fresko zwischen etwa 1370 und 1381 unter Johanna I. entstanden sein muss.

⁹⁶ Im Besitz der Incoronata befand sich auch ein Stück des Wahren Kreuzes. Dieses ist zwar erst sehr viel später belegt (Vitolo 2008 [Anm. I], S. 139, Dok. 89), als Thema muss es aber in dem bald als Kreuzkapelle bekannten, mit einem Tafelkreuz dekorierten Raum attraktiv gewesen sein.

⁹⁷ Vitolo 2008 (Anm. I), S. 21, Appendix II, Dok. 3.

⁹⁸ Vgl. z. B. Ulrike Ritterfeld, *Pietas – Caritas – Societas: Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien*, Diss. Univ. Bonn 2007, <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083.htm> (Zugriff am 22. Juli 2016).

⁹⁹ Siehe unten, S. 322, zum Umgang mit dem Körper der Königin nach ihrer Ermordung.



21 Sog. Maestro di San Ladislao, *Trinität mit Maria und hl. Johannes der Evangelist*. Neapel, Incoronata, Marienkapelle



22 Johanna I. in Anbetung der Trinität, Miniatur im *Offiziolo di Giovanna I.* Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1921, fol. 234v

Die Kirchenstiftung ist auch Thema des stark beschädigten zentralen Bildfeldes im inneren Eingangsbogen der Kapelle (Abb. 21). Links vom Bogenscheitel kniet die Figur einer nimbierten Frau in blauem Gewand vor einem nimbierten nackten Kleinkind, dem sie ein Kirchenmodell reicht. Sie ist als Gottesmutter identifiziert worden, die dem Christuskind die Kirche beziehungsweise Kapelle darbringt.¹⁰⁰ Rechts vom Scheitel kniet eine nimbierte männliche Figur in rotem Mantel mit blondem Haar und gefalteten Händen, die als Johannes der Evangelist gedeutet werden kann.¹⁰¹ Grundsätzlich ist zu fragen, warum für eine Widmungsszene diese Form gewählt wurde und woher sie stammt.¹⁰² Einerseits erinnert das fürbittende Personal an eine Deesis, andererseits an Stifterbilder, in denen der kniende Stifter das Modell des von ihm gestifteten Bauwerks Christus, Maria

oder einem Schutzheiligen präsentiert. Die Darstellung der knienden Mutter Gottes mit dem Kirchenmodell in Händen vor dem Christuskind ist jedoch ungewöhnlich. Es existieren aber ähnlich gestaltete Szenen im oben genannten *Offiziolo di Giovanna I.*¹⁰³ So kniet beispielsweise in einer Miniatur zum *Officium Beatae Virginis* die Königin mit ihren Damen in Anbetung vor der Trinität, wobei Christus in Gestalt eines nackten Kleinkindes vor Gottvater und der Taube des Hl. Geistes wiedergegeben ist (Abb. 22). Tatsächlich sahen Schulz im 19. Jahrhundert und Rolfs Anfang des 20. Jahrhunderts am Eingangsbogen der Marienkapelle noch eine Trinität.¹⁰⁴ Neben dem Christkind sind demnach im Bogenscheitel die Figuren von Gottvater und Hl.-Geist-Taube zu ergänzen. Der Bezug zum *Offiziolo* verdeutlicht den Zusammenhang zwischen den Fresken der Marienkapelle und

¹⁰⁰ Vitolo (Anm. 74), S. 50; Navarro (Anm. 55), S. 10; *eadem* (Anm. 94), S. 53.

¹⁰¹ *Eadem* (Anm. 55), S. 10, und *eadem* (Anm. 94), S. 53, identifiziert die Gestalt als Johannes der Täufer, doch besitzt sie nicht dessen Charakteristiken.

¹⁰² Laut Vitolo (Anm. 74), S. 50, könnte die Szene mit der Präsentation

der Maria geweihten Kapelle an Christus eventuell die Hingabe Mariens in Anlehnung an die Szene vom Tempelgang Mariens im Gewölbe verbildlichen haben. Es bleibt jedoch auch in diesem Fall die Frage, warum eine solchermaßen ungewöhnliche Ikonographie gewählt wurde.

¹⁰³ Perriccioli Saggese (Anm. 67), S. 231–236.

¹⁰⁴ Schulz (Anm. 8), S. 160; Rolfs (Anm. 76).



23 Sog. Maestro di San Ladislao, *Schlacht zwischen Christen und Muslimen*. Neapel, Incoronata

der privaten Devotion der Stifterin. An dieser Stelle des Bildprogramms wird die bewusste Parallelisierung von Johanna I. mit der Gottesmutter greifbar: Maria präsentiert stellvertretend für die eigentliche Stifterin das Kirchenmodell und tritt gemeinsam mit dem Namenspatron der Königin als deren Fürsprecherin auf. Folglich ist auch der Marienzyklus im Gewölbe auf Johanna zu beziehen: Das Bildprogramm der Kapelle verknüpft das Leben der Gottesmutter und Himmelskönigin mit den Taten der königlichen Auftraggeberin, deren Frömmigkeit und Wohltätigkeit mit der 'historischen' Stiftungsepisode an der Seitenwand vorgeführt, mit der Widmungsszene über dem

¹⁰⁵ Sichtbar ist ihre Verehrung in Neapel zum Beispiel in dem von Ludwig von Tarent gegründeten Ordine del Nodo oder dello Spirito Santo, dessen Statuten von einer Miniatur eingeleitet werden, die Johanna I. und Ludwig betend vor dem Gnadenstuhl zeigen. Dazu und zu Belegen der

Eingangsbogen in eine überzeitliche Ebene erhoben und durch ihre Fürsprecher als heilsrelevant vor dem göttlichen Tribunal präsentiert werden.

Mehrere Motive verweisen auf die Regierungszeit von Johanna I., so etwa die Trinität, die zu der Zeit an mehreren Höfen große Verehrung erfuhr.¹⁰⁵ Nicht nur Johanna I. und ihr Gatte Ludwig von Tarent, auch Karl V. von Frankreich und Kaiser Karl IV. ließen sich betend vor der Dreifaltigkeit darstellen – letzterer in Burg Karlstein, wo er 'seine' Dornenreliquien aufbewahren ließ.¹⁰⁶ Über die kombinierte Verehrung von Passionsreliquien und Trinität hinaus erlaubt das Motiv in der Marienkapelle zusätzlich eine Assozia-

Verehrung der Trinität in Frankreich siehe Vitolo (Anm. 31), S. 261–265.

¹⁰⁶ Iva Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346–1378*, Woodbridge et al. 2000, S. 23, Anm. 27, und S. 38–40.

tion mit der Herrscherdynastie, verbreitete sich doch im 14. Jahrhundert eine Legende, die es erlaubte, die drei heraldischen Lilien der Valois, die von den Anjou übernommen wurden und als Wappenzeichen den Innenraum der Incoronata prägten, mit der Trinität zu identifizieren.¹⁰⁷

Eine Parallele zwischen dem Stundenbuch der Königin, den Fresken in Karlstein und denjenigen der Marienkapelle in Neapel ist das Vorhandensein von Szenen, die die Reliquienverehrung durch Herrscherpersönlichkeiten zeigen. Im Zyklus in Karlstein überreicht Karl V. Kaiser Karl IV. zwei Dornen der Passionskrone Christi. Der Kaiser wiederum setzt die Reliquien am Altar der Burgkapelle in dem von ihm gestifteten Kreuzreliquiar ein. Im *Offiziolo* hebt ein König vor einem Altar ein Reliquiar in Kreuzform in die Höhe (fol. 218r).¹⁰⁸ Paola Vitolo vermutet, dass es sich hierbei um das verlorene Reliquiar der Incoronata handelt; es wäre also der Augenblick wiedergegeben, in dem Karl V. im Jahre 1367 die Dornenreliquie aus der Grande Châsse in der Sainte-Chapelle entnimmt, um sie nach Neapel zu senden.¹⁰⁹ In der Marienkapelle wiederum ist der Empfang der Reliquie durch Johanna I. und ihren Hof vor der Incoronata dargestellt. Die Bildformulare von Stundenbuch, Burg und Kapelle sind geprägt durch den gemeinsamen historischen Hintergrund, einer Schenkung der besonders verehrten Passionsreliquien durch Karl V. an den jeweiligen Auftraggeber innerhalb einer vom französischen Hof begründeten, von Paris bis nach Prag und Neapel ausstrahlenden Frömmigkeitstradition.

Der Heiligenzyklus: Ladislaus I. oder Ludwig IX. als vorbildlicher Herrscher?

Mittelpunkt der ehemals an der rechten Seitenwand befindlichen Schlachtszene ist ein nimbiertes Ritter zu



24 Sog. Maestro di San Ladislao, *Schlacht zwischen Christen und Muslimen*, Detail. Neapel, Incoronata

Pferde in einem Knäuel aus Leibern von kämpfenden und sterbenden Menschen und Pferden (Abb. 23). Reiter in abendländischen Rüstungen treten gegen bärtige Männer mit Turbanen beziehungsweise Spitzhelmen an, die mit Halbmonden verziert sind. Letztere sind gängige Kennzeichen für muslimische Kämpfer. Es handelt sich demnach, wie bereits Schulz angemerkt hat, um einen Kampf gegen die 'Ungläubigen'.¹¹⁰ Die

¹⁰⁷ Christian de Mérindol, "Essai sur l'emblématique et la thématique de la monarchie française à la fin du Moyen Âge d'après le témoignage du Château de Vincennes", in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1986, S. 187–227, bes. S. 206f.

¹⁰⁸ Vitolo (Anm. 31), Abb. 6.

¹⁰⁹ Siehe dazu *eadem* (Anm. 41), S. 261–264; *eadem* (Anm. 31), S. 258–260.

¹¹⁰ Schulz (Anm. 8), S. 161.



25, 26 Sog. Maestro di San Ladislao, *Translation der Dornenkrone durch Ludwig IX. (?)*, Gesamtaufnahme und Detail. Neapel, Incoronata

Szene wird heute, basierend auf der Deutung Bolognas, generell als Schlacht von Ladislaus gegen die Kumanen gelesen. Jedoch fehlt die für die Ladislaus-Vita charakteristische Nebenszene, in der der Heilige ein vom Feind geraubtes Mädchen rettet. Zudem nehmen in Ladislaus-Zyklen Kampfszenen größere Bedeutung ein.¹¹¹ Gegen die Deutung Bolognas spricht außerdem, dass der die christlichen Reiter anführende heilige Ritter einen Schild trägt, der ursprünglich mit Lilien verziert war (Abb. 24), was auf ein Mitglied des französischen Königshauses schließen lässt.¹¹²

¹¹¹ Vgl. Ernő Marosi, "Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger: Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.–15. Jahrhundert", in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXIII (1987/88), S. 211–256; 219–229. Für die Identifizierung der feindlichen Kämpfer als Kumanen oder Uzen, also als die historischen Gegner des hl. Ladislaus (so beispielsweise Delli Paoli [Anm. 72], S. 284), gibt es keine Hinweise im Bild.

Es sind noch weitere Symbole zu erkennen, darunter ganz oben links ein Vogel als Helmzier. Dem Schnabel nach zu urteilen könnte es sich um einen Adler handeln. Im Herrschaftsgebiet des Hl. Römischen Reiches konnte der Adler im 14. Jahrhundert als Symbol für das Reich eingesetzt werden. So wurden Adlerfahnen als Feldzeichen geführt.¹¹³ In Süditalien aber war der Adler vor allem als Symbol der Staufer verbreitet und stand nach 1262 für das mit den Staufern durch Heirat verbundene Sizilien-Aragon. In diesem Fall wäre eine Schlacht gegen die Muslime

¹¹² Schulz (Anm. 8), S. 161. Sichtbar sind noch die Einteilungen des Schildes in Rauten, in denen die Lilien platziert waren. Der Schild eines ungarischen Königs aus der Familie der Árpáden müsste mit weißen und roten Querbalken dekoriert sein, was also hier nicht der Fall gewesen sein kann.

¹¹³ Arno Gaier, *Herrschaftssymbole und Fahnen im hoch- und spätmittelalterlichen Imperium: Die Herausbildung unserer heutigen Staatssymbolik im Mittelalter*, Hamburg 2013, S. 47f.



dargestellt, bei der sowohl das Haus der Anjou wie dasjenige der Staufer vertreten waren. In diese Richtung geht die Deutung der Szene durch Carlo Dalbono, der sie als Schlacht von Benevento im Jahre 1266, eine Auseinandersetzung zwischen Karl I. von Anjou (reg. 1266–1285) und dem gemeinsam mit den Sarazenen kämpfenden Staufer Manfred versteht, bei der Manfred starb.¹¹⁴ Ebenfalls möglich wäre es, die Szene als Schlacht von Tagliacozzo im Jahre 1268 zu lesen. In dieser besiegte Karl Manfreds Neffen Konradin, womit sich die Herrschaft der Anjou in Süditalien durchsetzte.¹¹⁵ Andererseits könnte der Adler auch die Partei der Anjou kennzeichnen, ist doch im Sakramentsgewölbe wie erwähnt einer ihrer Könige mit einer

Adlerstola bekleidet. Entsprechend haben Schulz und Rolfs den nimbierten Ritter der Schlachtszene als hl. Ludwig IX. im Kampf gegen die 'Ungläubigen' identifiziert.¹¹⁶ Angesichts des maßgeblichen Ranges dieses Heiligen in den verwandten Dynastien der Kapetinger und der Anjou, seiner Darstellung am Hauptaltar und seiner Bedeutung für die Reliquie der Dornenkrone wäre seine Präsenz in der Episode gerade gegenüber der Stiftungsszene überaus angebracht.

Im Mittelpunkt des ehemals in der Lünette der rechten Kapellenwand angebrachten Bildfelds steht ein gebeugt und barfuß schreitender weißhaariger junger Mann mit Nimbus in einem einfachen rötlichen Gewand, der die Hände gefaltet hat (Abb. 25, 26).

¹¹⁴ Carlo Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Neapel 1876, S. 68.

¹¹⁵ Zum historischen Zusammenhang dieser Schlacht siehe den Beitrag von Peter Herde, "Die Schlacht bei Tagliacozzo: Eine historisch-topog-

raphische Studie", in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte*, XXV (1962), S. 679–744.

¹¹⁶ Schulz (Anm. 8), S. 161; Rolfs (Anm. 76), S. 61.

Er ist umringt von andächtig betenden und gestikulierenden Laien, Mönchen und Geistlichen, während sich zu seinen Füßen ein Mann mit Turban zu Boden geworfen hat. Ihm folgt eine Gruppe aus Laien, darunter ein mit Lanze und Schild bewaffneter Soldat neben einem Mann, der eine Krone in Händen hält. Direkt oberhalb des Heiligen ist eine vornehm gekleidete Dame mit mehreren Begleiterinnen zu sehen, die andächtig die Hände über der Brust gekreuzt hält, während vor einer Kirchenfront zahlreiche Kleriker warten. Vielfach vertreten sind Mönchsgestalten in weißem Habit, offenbar Kartäuser. Einer von ihnen hält, zu Stille und Andacht auffordernd, den Finger vor den Mund. Im Hintergrund links ist eine Gruppe von Reitern zu sehen, die teilweise heftig gestikulieren.¹¹⁷

Die Szene wird heute generell als Gang des hl. Ladislaus zur Krönung in Stuhlweißenburg, dem vorgeschriebenen Krönungsort der ungarischen Monarchen, gelesen.¹¹⁸ Anzumerken ist jedoch, dass der Heilige nicht wie ein zur Krönung schreitender König dargestellt ist. Die bescheidene Kleidung und die Körperhaltung entsprechen eher der eines Büßenden. Zugleich befindet sich die Krone nicht im Zentrum der Darstellung, sondern dient lediglich als Attribut des Heiligen. Das Erscheinungsbild der Krone im heutigen, von Übermalungen befreiten Zustand stimmt nicht mit jenem der ungarischen Stephanskrone, als die sie Bologna identifizierte, überein.¹¹⁹ Ebenso wenig gleicht der heilige König dem überkommenen Bild des hl. Ladislaus, der zumindest seit dem 15. Jahrhundert als reifer Mann mit

dunklen Haaren und Bart und häufig in Verbindung mit den Farben Ungarns dargestellt wurde, so etwa in Santa Maria Donnaregina.¹²⁰ Auf jeden Fall aber gibt die Andacht von Bevölkerung und Geistlichkeit zu erkennen, dass das Geschehen von großer religiöser Relevanz ist.

An der gegenüberliegenden Lünette der linken Wand befand sich eine Szene, die überwiegend als Verehrung der Stephanskrone gedeutet wird.¹²¹ Zu erkennen ist der Innenraum einer mit betenden Mönchen, Klerikern und Laien überfüllten zweischiffigen Kirche (Abb. 27). Auf einem Foto aus der Zeit vor Abnahme der Fresken sind weitere, heute verschwundene Details auszumachen:¹²² Im rechten Kirchenschiff bietet ein Geistlicher den versammelten Gläubigen einen Gegenstand zur Verehrung an; im linken Schiff kniet (?) ein nimbiertes Mann mit hellen, halblangen Haaren – offenbar handelt es sich um dieselbe Person wie in der gegenüberliegenden Szene – vor einem Altar (Abb. 28). Er hält ein ovales Objekt – keine Krone – in Händen und blickt in dessen Zentrum, von dem Strahlen ausgehen. Ein gemusterter Aufnäher zielt den Oberarm seines Gewandes. Dessen Muster ist nicht mehr zu erkennen, jedoch schmückt ein ähnlicher Aufnäher, dekoriert mit den Lilien der Anjou und den Kreuzen Jerusalems, das Gewand von Robert von Anjou auf der Ludwigstafel (Abb. 6).

Deutlich ist, dass die Szene keineswegs die Verehrung einer Krone thematisiert. Paola Vitolo hat sie stattdessen als Translation der Reliquie des hl. Stephanus, des ersten arpadischen Königs von Ungarn, interpretiert.¹²³ Die Episode ist aber nicht wie eine

¹¹⁷ Die die Szene rahmenden monochromen Brüstungsreliefs, die ein männliches Gesicht und die gekrönte Halbfigur einer Herrscherin zeigen, sind als Darstellungen von Johanna I. und Ludwig von Ungarn identifiziert worden (siehe z. B. Navarro [Anm. 94], S. 59, Anm. 26; *eadem* [Anm. 55], S. 8).

¹¹⁸ Hintergrund dieser Interpretation ist die besondere Bedeutung und Geschichte der ungarischen Stephanskrone (Delli Paoli [Anm. 72], S. 284f.). Die Deutung basiert auf der Identifizierung der Kapellenfresken als Ladislaus-Zyklus durch Bologna (Anm. 33), S. 346f.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Marosi (Anm. III), S. 240.

¹²¹ Bologna (Anm. 33), S. 347; Navarro (Anm. 55), S. 10; *eadem* (Anm. 94), S. 53.

¹²² Leider ist die von Navarro und Vitolo publizierte Originalaufnahme (Navarro [Anm. 55], S. 11, Abb. 13; Vitolo [Anm. 74], Abb. 10), die weitere Aufschlüsse hätte geben können, im Archivio Fotografico des Polo Museale della Campania nicht mehr aufzufinden. Ich danke Lucio Fiorile für die Information.

¹²³ Vitolo (Anm. 74), S. 53.



27 Sog. Maestro di San Ladislao,
*Anbetung der Dornenkrone
durch Ludwig IX. (?)*. Neapel,
Incoronata



28 Sog. Maestro di San Ladislao,
*Anbetung der Dornenkrone
durch Ludwig IX. (?)*, Detail.
Neapel, Incoronata
(Aufnahme vor 1966)

traditionelle Translationsszene mit Auffindung oder Transport einer Reliquie gestaltet. Thema ist vielmehr die Adoration eines am Kirchenaltar vom Priester präsentierten Gegenstandes durch zahlreiche Gläubige sowie eines heiligen Objekts durch einen Heiligen im Seitenschiff. Bei den adorierten Objekten könnte es sich um die Eucharistie, eine Wunderhostie oder eine Reliquie handeln.

Wessen Geschichte ließ Johanna I. hier darstellen? Die physiognomische Entsprechung der Hauptfiguren der Lünettenszenen spricht dafür, dass es sich um ein und dieselbe Persönlichkeit handelte, also um einen heiliggesprochenen oder im Ruch der Heiligkeit stehenden König, der für seine Kämpfe gegen die 'Ungläubigen' berühmt war, in besonderem Maße mit der Anbetung der Eucharistie oder einer Reliquie assoziiert wurde und die Lilien im Wappen trug.

Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich zwei Arbeitshypothesen vorstellen. Zum einen könnte es sich um Ludwig VIII., den Löwen, handeln, der durch den sogenannten Albigenserkreuzzug (1209–1229) als Sieger über die Häresie berühmt wurde. Im September 1226 nahm Ludwig nach längerer Belagerung Avignon ein. Er organisierte für den 14. September, das liturgische Fest des Heiligen Kreuzes, eine feierliche Sühnezeremonie. Dabei soll er sich barfuß und in einen Sack gekleidet mit einer Sühneprozession entlang der Sorgue zur Hl.-Kreuz-Kapelle begeben und dort das Allerheiligste verehrt haben. Auf seine Anordnung hin wurde die Hostie am Altar ausgestellt und von einer großen Zahl Gläubiger adoriert. Mit Erlaubnis von Papst Honorius III. wurde das Allerheiligste sogar kontinuierlich ausgestellt – ein zu der Zeit singuläres Privileg.¹²⁴ Diese Ereignisse wären mit der Darstellung der Schlacht gegen die Häretiker, des Sühnegangs des Königs und der Verehrung des Corpus

Christi in der Kreuzkapelle visualisiert worden. Jedoch wäre bei diesen Geschehnissen das für die Incoronata bedeutsame Thema der Reliquien nicht vertreten.

Wahrscheinlicher ist meiner Ansicht nach eine zweite Deutung, die auf der Physiognomie der Hauptfigur basiert. Denn vor dem Hintergrund der von Schulz vorgenommenen Interpretation der Schlachtszene als Kampf Ludwigs IX. gegen die 'Ungläubigen' fällt auf, dass das Erscheinungsbild des jungen Heiligen der üblichen Darstellungsweise des Königs entspricht: Schrift- wie Bildzeugnisse berichten von dessen weißen Haaren,¹²⁵ ebenso bezeichnend ist deren halblanger Schnitt. Die offene Krone mit hoch aufragenden vertikalen Bestandteilen wiederum ähnelt den Lilienkronen, mit denen die Könige von Frankreich abgebildet wurden.

Weitere Aufschlüsse verspricht ein bislang nicht beachtetes, da schlecht erhaltenes Detail der ersten Szene: Der heilige König trägt ein rechteckiges braunes Objekt auf dem Rücken – offenbar eine hölzerne Schatulle, deren Gewicht seine gebeugte Haltung erklärt (Abb. 26).¹²⁶ Mit gefalteten Händen und dem ihr zugewandten Gesicht unterstreicht er die Bedeutsamkeit seiner Last. Selbst die Verehrung der umstehenden Personen könnte sich nicht nur auf den König, sondern auch auf den Inhalt der Schatulle beziehen. Angesichts der devoten Haltung des Monarchen und der geballten Präsenz von Klerikern ist zu vermuten, dass es sich um eine äußerst bedeutsame Reliquie handelt.

Nun gibt es eine spektakuläre Episode im Leben von Ludwig IX., die zu dieser Situation passen würde: der von Bischof Cornut überlieferte eigenhändige Transport der von Ludwig erworbenen Passionsreliquien, darunter der Dornenkrone, nach Paris.¹²⁷ Dieses feierliche Ereignis wurde vielfach abgebildet, zum

¹²⁴ Jean-Paul Clébert, *Guide de la Provence mystérieuse*, Paris 1965, S. 85.

¹²⁵ Siehe dazu Pierre-Yves Le Pogam, "De l'image des rois à l'image du roi", in: *Saint Louis*, Kat. der Ausst., hg. von *idem*/Christine Vivet-Peclat, Paris 2014, S. 46–57: 54.

¹²⁶ Das Objekt ist auch auf der Sinopie auszumachen. Einritzungen bestätigen die rechteckige Form des Gegenstandes, es kann sich also nicht um einen Teil des Gewandes handeln.

¹²⁷ Cornut (Anm. 17), S. 54f.

Beispiel im sogenannten Königs- oder Reliquienfenster in der Pariser Sainte-Chapelle.¹²⁸ Dieses schildert die Vorgeschichte der Passionsreliquien, ihren Transport nach Frankreich und die Translationsprozession der in einer Kiste getragenen Dornenkrone über Villeneuve-l'Archevêque und Sens nach Paris, den Empfang durch die hohe Geistlichkeit, die Ausstellung der Dornenkrone am Altar und ihre Verehrung durch König, Kleriker und Volk.¹²⁹ In zwei Szenen tragen der laut Cornut barfuß laufende und nur mit einem Hemd bekleidete Ludwig und sein Bruder Robert von Artois die Reliquienkiste zwischen sich (Abb. 29).¹³⁰ Es existieren aber auch Schrift- wie Bildquellen, die Ludwig als alleinigen Träger der Reliquie beschreiben (Abb. 30).¹³¹ Der Gedanke liegt nahe, dass in der Incoronata die *translatio* der Dornenkrone durch den heiligen König auf dem von Gläubigen gesäumten Weg nach Paris gezeigt ist, wo die hohe Geistlichkeit die Reliquie willkommen heißt. Im Anschluss an diese Szene wären auf der gegenüberliegenden Wand die Ausstellung und Anbetung der Dornenkrone in der Sainte-Chapelle – hier umgesetzt als zweischiffige Kirche – vorgeführt. Transport und Verehrung der Dornenkrone in der französischen Palastkapelle wären mit der Ankunft der Dornenreliquie in Neapel und ihrer Stiftung durch Johanna I. kombiniert. Auch die Darstellung einer Schlacht gegen die 'Ungläubigen' passt in diesen Kontext, würde sie doch auf die Kreuzzüge Ludwigs anspielen. So gibt es auch im Pariser Reliquienfenster Kampfszenen, die mit den Kreuzzügen in Verbindung gebracht werden.¹³² Gemäß der Legende,

die sich in Italien um Ludwig IX. bildete, entriss der Heilige die Reliquien den Heiden in einem erfolgreichen Kreuzzug.¹³³ Laut Jean de Joinville wiederum fasste der König den Entschluss zu seinem zweiten Kreuzzug während der Andacht vor den Passionsreliquien.¹³⁴ In beiden Fällen wäre also ein thematischer Zusammenhang zwischen den Szenen gegeben. Die an Konzilsdarstellungen erinnernde Gestalt des sich prostrierenden Mannes mit Turban spricht in der Tat dafür, dass hier auf einen Sieg des heiligen Königs über die 'Ungläubigen' angespielt werden sollte. Vergleichbar mit dem Reliquienfenster in der Sainte-Chapelle würde somit in der Marienkapelle der 'historische' Hintergrund der Passionsreliquie visualisiert und die für deren Geschichte ausschlaggebende Gestalt des heiligen Königs gefeiert.

Die Darstellung von Ludwig IX. stände in der lokalen wie der dynastischen Bildtradition der Anjou. Der *rex christianissimus* wurde im 14. Jahrhundert, als sich die Ikonographie seiner Vitenzyklen entwickelte, zum Inbegriff des heiligen Herrschers. Er war Bruder von Karl I., dem Gründer der neapolitanischen Dynastie der Anjou, der ausschlaggebend an den Kanonisierungsbemühungen für Ludwig beteiligt war. Im Rahmen der auf Legitimierung der Herrschaft zielenden Idee der *beata stirps*, nach der die heiligen Mitglieder der Königsfamilie Zeichen einer von Gott gesegneten Herrscherlinie waren, hielt die Verehrung des hl. Ludwig Einzug in Neapel.¹³⁵ Maria von Ungarn (1257–1323), die Gattin Karls II., besaß eine goldene Statuette des Heiligen.¹³⁶ In der von Maria

¹²⁸ Jordan (Anm. 26), S. 58–69.

¹²⁹ *Ibidem*, S. 124f., Taf. A, Nr. A-97 bis A-58.

¹³⁰ Cornut (Anm. 17), S. 54f. Das Motiv des die Reliquienkiste gemeinsam mit seinem Bruder tragenden Königs ist zum Beispiel auch im Stundenbuch der Jeanne de Navarre von circa 1335 umgesetzt: Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. nouv. acq. lat. 3145, fol. 102.

¹³¹ Ich danke Emily Guerry für diese Information und verweise dazu auf ihre Publikation *Crowning Paris: King Louis IX and the Translation of the Crown of Thorns* (im Druck).

¹³² Jordan (Anm. 26), S. 126, Nr. A-47, A-42 und S. 61f.

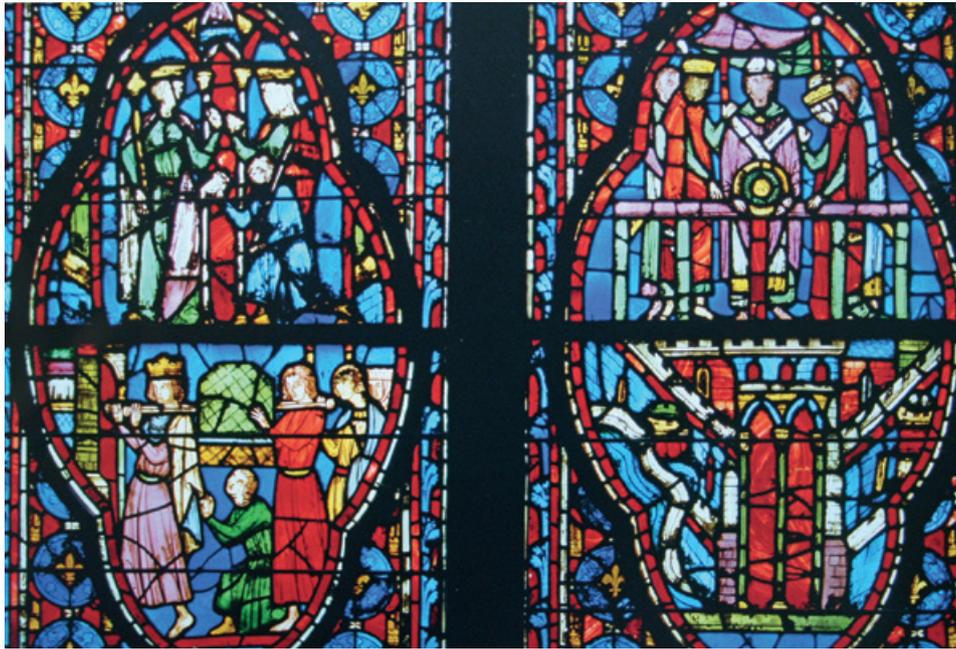
¹³³ Erkingen Schwarzenberg, "Der Hl. Ludwig von Frankreich in Anbetung

der Reliquien der Sainte Chapelle auf einer toskanischen Schüssel des späten Trecento", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIX (1985), S. 159–173: 161; Bartolomeo Platina, *Historia de vitis Pontificum Romanorum*, Venedig 1562, S. 163f.

¹³⁴ Jean de Joinville, *Histoire de Saint Louis*, hg. von Natalis de Wailly, Paris 1868, S. 261.

¹³⁵ Marianne Cecilia Gaposchkin, *The Making of Saint Louis: Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*, Ithaca, N.Y., et al. 2008, S. 85f. Zur *beata stirps* siehe unten, S. 320.

¹³⁶ Émile Bertaux, "Les saints Louis dans l'art italien", in: *Revue des deux mondes*, 158 (1900), S. 616–644: 629.



29 *Transport und Verehrung
der Passionsreliquien,*
Glasfenster.
Paris, Sainte-Chapelle

im frühen 14. Jahrhundert erbauten Klarissenkirche Santa Maria Donnaregina erscheint Ludwig im Fresko des Jüngsten Gerichts in der Schar der Heiligen. Marias Sohn Robert verfasste Predigten über Ludwig IX. Mehrere Grabstätten der Familie waren mit seiner Figur geschmückt.¹³⁷ Vom neapolitanischen Hof aus verbreitete sich der Kult bis nach Mittel- und Oberitalien, wo er in Predigten propagiert wurde und in der Kunst Ausdruck fand, sei es in Fresken, Glasfenstern oder sogar in Gebrauchswaren.¹³⁸ So zeigt eine sienensische Majolikaschüssel aus dem späten Trecento den Heiligen in Andacht vor den Passionsreliquien der Sainte-Chapelle.¹³⁹ Ludwig IX. hatte aber auch einen besonderen Platz in der privaten Devotion von Johanna I. inne, wie die Darstellung des Heiligen in ihrem *Offiziolo* beweist (fol. 219r).¹⁴⁰ Die spezifische Bedeu-

tung von Ludwig IX. und seinen Nachkommen auf dem Pariser Thron für die Gründungsgeschichte der *Incoronata* unterstützt die vorgeschlagene Interpretation der Kapellenfresken. Entsprechend endet der Zyklus mit der Reliquienstiftung durch Johanna I., also mit der zeitgenössischen Fortsetzung von Ludwigs Reliquientranslation.

Vermutlich ließ sich die Königin in der Translationsszene selbst darstellen – in der vornehm gekleideten weiblichen Gestalt direkt oberhalb der Holzschatulle (Abb. 26). Somit wäre ihre Anwesenheit bei dem epochalen Ereignis suggeriert und der Bezug zu ihrem eigenen Stiftungsakt, ihrer eigenen Frömmigkeit visuell nachvollziehbar gemacht worden. Auch für die Kartäuser der *Incoronata* mussten die geschilderten Ereignisse von unmittelbarem Interesse

¹³⁷ Kelly (Anm. 30), S. 123.

¹³⁸ Gaposchkin (Anm. 135), S. 86f.

¹³⁹ Schwarzenberg (Anm. 133).

¹⁴⁰ Vitolo (Anm. 41), Abb. 6.

sein, beschreiben sie doch die Herkunft der in ihrer Kirche aufbewahrten Reliquie aus ebendem Land, wo der Orden von Ludwig IX. gefördert worden war.¹⁴¹ Der Zyklus bot die Möglichkeit, Mitglieder des Ordens als Zeugen des Geschehens auftreten zu lassen. Auf diese Weise wurden die für die Kirche verantwortlichen Personen beziehungsweise Gemeinschaften, das heißt die Stifterin und der Kartäuserorden, 'historisch' mit der hochverehrten Reliquie selbst und Ludwig IX. verbunden und zugleich die Gründung der Incoronata mit derjenigen der Sainte-Chapelle parallelisiert.

Selbst wenn es sich bei der zentralen Figur des Zyklus um Ludwig VIII. oder einen anderen Vorfahren von Johanna I. handeln sollte, vermittelt wird auf jeden Fall das Bild der Stärke und der Frömmigkeit einer das Volk gegen den Unglauben verteidigenden Herrschaft der Anjou.¹⁴² Dabei führen die Schlachtszene sowie die Gestalten des hl. Georg und des hl. Martin ritterliche Tugenden und Stärken vor. Bekannt ist, dass die neapolitanische Anjou-Dynastie bereits seit ihrer Machtübernahme im 13. Jahrhundert Ritterabenteuern und -tugenden besonders verbunden war und diesen Kult im 14. Jahrhundert unter anderem mit der Gründung verschiedener Ritterorden förderte.¹⁴³ Manuskripte zeugen von einem Höhepunkt chevaleresker Begeisterung während der Regierungszeit von Johanna I.¹⁴⁴ In der Incoronata wird sie in einen größeren Kontext eingebunden. Die Fresken im ersten Joch zeigen, wie wir bereits gesehen haben, exemplarische Führergestalten aus dem Alten Testament sowie aus der Herrscherlinie der Anjou. Vorgeführt wird demnach ein Programm höfischer Ideale von Frömmigkeit und Stärke, welche auf die Anjou-Dynastie bezogen werden.¹⁴⁵



30 Der hl. Ludwig trägt die Dornenreliquie, Glasfenster aus der Kathedrale von Tours. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 37.173.3

Wir können zusammenfassen, dass in der Marienkapelle die Stiftung von Dornenreliquie, Kirche und Hospital durch Johanna I. wahrscheinlich zusammen mit der dazu passenden Vorgeschichte, nämlich Translation und Stiftung der Dornenkrone durch den (indirekten) Vorfahren der Stifterin, den hl. Ludwig IX., geschildert und in ein Programm eingebettet wurde, das höfische und herrscherliche Tugenden vorführt. Damit folgte der Zyklus der familiären Tradition, nach der "the permeable border between fiction and history, and between the verbal and the visual, was crossed by the Angevins to insert themselves into the

¹⁴¹ Zur Geschichte des Ordens siehe *Certose e certosini in Europa*, Akten der Tagung Padula 1988, Neapel 1990.

¹⁴² Vgl. Vitolo (Anm. 74), S. 51.

¹⁴³ Siehe dazu Alessandra Perriccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Neapel 1979; Giuliana Vitale, *Araldica e politica: statuti di Ordini cavallereschi "curiali" nella Napoli aragonese*, Salerno 1999, S. 19–21.

¹⁴⁴ Siehe z. B. die Statuten des von Ludwig von Tarent gegründeten Ordine

del Nodo von 1352. Dazu und zu weiteren Beispielen siehe *ibidem* und Perriccioli Saggese (Anm. 143).

¹⁴⁵ Zur Verbildlichungsmodi herrscherlicher Tugenden in Manuskripten von Robert und Johanna I. vgl. Michelle Duran, "The Politics of Art: Imaging Sovereignty in the Anjou Bible", in: *The Anjou Bible: A Royal Manuscript Revealed: Naples 1340*, hg. von Lieve Watteuw/Jan van der Stock, Leuven/Paris/Walpol 2010, S. 72–93.

fabric of sacred history and chivalric romance in order to visualize political legitimacy and power".¹⁴⁶

Vorbilder: Die Sainte-Chapelle in Paris und Anjou-Stiftungen in Neapel

Bei der Planung der Incoronata war, wie bei zahlreichen weiteren Bauten, die als Schrein für Passionsreliquien errichtet wurden, das Vorbild der Pariser Sainte-Chapelle präsent.¹⁴⁷ Sie ist in dem Bittschreiben Johannes an den französischen König explizit als Modell genannt.¹⁴⁸ Andere Nachfolgeprojekte belegen, dass eine solche Orientierung nicht in jedem Fall eine Übernahme von Bau- und Dekorationsformen bedeutete.¹⁴⁹ In Neapel sind aber durchaus Parallelen auf mehreren Ebenen festzustellen. Beide Sakralräume wurden für Passionsreliquien errichtet und fungierten als Hofkirchen, in beiden wurden Königinnen gekrönt.¹⁵⁰ Wie in der Sainte-Chapelle werden in der Incoronata dynastische Wertigkeit und Kontinuität vorgeführt, wobei die Taten der heiligen Vorfahren und zeitgenössischen Familienmitglieder als Bestandteil der dynastischen Identität zelebriert werden. In beiden Fällen sind zeitgenössische Figuren nicht nur als Stifter präsent, sondern eingebunden in die Heilsgeschichte. Figuren des Alten Testaments fungieren als *exempla* für Monarchen, die als tugendhafte Nachfolger ihrer biblischen Vorbilder gekennzeichnet sind.¹⁵¹ In beiden Kirchen sind die Reliquienstiftung und die Geschichte der Dornenreliquie verbildlicht.

Mit der verehrten Reliquie rücken Körper und Passion Christi ins Zentrum der Devotion. In der Incoronata stimmt bereits der Skulpturenschmuck des Hauptportals auf das eucharistische Thema ein. Der

Dekor des Innenraumes führte dieses in typologischer und dogmatischer, symbolischer und narrativer Weise aus, kulminierend im Hauptaltar. Das Polyptychon präsentierte den leidenden Körper Christi als Ausgangspunkt der Erlösung im Zusammenhang mit der kostbaren Reliquie. Wahrscheinlich war die Passion Christi in Altarnähe ausführlich dargestellt, während die Wandmalereien an den Seitenwänden des ersten Jochs die Passionsgeschichte typologisch vorbereiteten¹⁵² und der Sakramentszyklus die Amtskirche als Nachfolgerin Christi gemeinsam mit der Anjou-Dynastie in das Heilsgeschehen einordnete. Über die Dornenkrone wurde der inkarnierte Gottessohn speziell in Relation zu Johanna I. gesetzt. Das Programm autorisiert also, ausgehend vom 'Corpus' Christi, die Machtstellung von Kirche, Papst und Königslinie der Anjou.¹⁵³ Mit diesem eucharistischen Schwerpunkt wie auch mit der Assoziierung von Gottessohn und Souverän schloss Johanna an die Tradition ihrer Vorgänger auf dem neapolitanischen Thron an, die Christus als politische Legitimationsquelle und Modell einer guten Regierung verstanden.¹⁵⁴ Mit der Dornenreliquie wiederum positionierte sich die Königin zugleich in der Nachfolge von Ludwig IX. und dessen Projekt der Sainte-Chapelle.

Dem Motiv der Krone kommt als Bindeglied von religiöser und politischer Sinnenebene in der visuellen Argumentation eine ausschlaggebende Rolle zu. Im Pariser Sanktuarium der Kapetinger wurde über die Dornenkrone königliches und göttliches Herrschertum parallelisiert.¹⁵⁵ Auch in Neapel gehörte das Motiv der Krone im Trecento zum argumentativen Instrumentarium. König Robert selbst widmete sich

¹⁴⁶ Musto (Anm. 50), S. 118.

¹⁴⁷ Beispiele in Ruth Wessel, *Die Sainte-Chapelle in Frankreich: Genese, Funktion und Wandel eines neuen Raumtyps*, Diss. Düsseldorf 2003, https://www.researchgate.net/publication/29747226_Die_Sainte-Chapelle_in_Frankreich_Genese_Funktion_und_Wandel_eines_neuen_Raumtyps.

¹⁴⁸ Vito 2008 (Anm. 1), S. 25.

¹⁴⁹ Siehe die Beispiele bei Wessel (Anm. 147).

¹⁵⁰ Zur Funktion der Sainte-Chapelle siehe *ibidem*, S. 48–52.

¹⁵¹ Vgl. Jordan (Anm. 26), S. 63.

¹⁵² Zuletzt Vito 2008 (Anm. 1), S. 53–56. Bereits in den Fenstern der Sainte-Chapelle ist die Erlösungsgeschichte dargestellt, ausgehend vom Alten Testament und kulminierend in der Dornenkrönung.

¹⁵³ Siehe dazu Ritzerfeld (Anm. 38).

¹⁵⁴ Vito 2008 (Anm. 31), S. 256.

¹⁵⁵ In der Sainte-Chapelle wurden Szenen des Alten Testaments auf das Königtum und die Geschichte der Reliquien bezogen und auf diese Wei-

ausführlich dem Thema. In einer Predigt, die er für die liturgische Feier seines Bruders, des hl. Ludwig von Toulouse, verfasste, hob er speziell den Aspekt der Doppelwertigkeit als himmlische und als irdische Krone hervor.¹⁵⁶ Entsprechend funktioniert auch die visuelle Argumentation der Anjou über das Motiv der Krone, so etwa in der Ludwigstafel (Abb. 6).¹⁵⁷ Eine spezifische Bedeutung kam ihr in jenen Anjou-Stiftungen zu, welche die Herrschaft Johannas vorbereiten sollten. So zielten mehrere Programme der dynastischen Grablegen der Familie in Corpus Christi auf eine Legitimierung der weiblichen Thronfolge nach dem vorzeitigen Tod des Erben Karl von Kalabrien im Jahre 1328.¹⁵⁸ Zum Beispiel trägt auf dem Sarkophag von Robert dem Weisen nicht Karl, sondern dessen Tochter Johanna die Krone. Auch in dem monumentalen, nach 1336 entstandenen Fresko im Kapitelsaal des Mönchsklosters von Santa Chiara visualisiert die Verteilung der Kronen den Herrschaftsanspruch von Johanna I.¹⁵⁹

Die Kombination des weltlichen Herrschaftssymbols der Krone mit dem Dornenkranz als Symbol göttlicher Macht und göttlichen Opfers für die Menschen eröffnete in Santa Corona di Spine ein noch größeres argumentatives Spektrum. Die Dornenreliquie erlaubte Johanna I. die Konstruktion eines Selbstbildes, das sie mit dem leidenden, sich opfernden Sohn Gottes assoziiert und als für das Wohl der Bevölkerung lebende, schuldlos angegriffene Herrscherin von Got-

tes Gnaden charakterisiert. Hinzu kam der bereits im Zusammenhang mit dem Hauptportal diskutierte Bezug auf das himmlische Jerusalem, der ebenfalls in der Sainte-Chapelle vorgegeben war.¹⁶⁰ Johanna scheint sich ihrer Verantwortung als Titularkönigin von Jerusalem durchaus verpflichtet gefühlt zu haben, setzte sie sich in den Jahren der Errichtung der *Incoronata* doch für die heiligen Stätten in Jerusalem und für Neubauten der Franziskaner im Heiligen Land ein. Dies führte dazu, dass die hl. Katharina von Siena vorschlug, Johanna die Führung des 1375 per päpstlicher Bulle ausgerufenen Kreuzzuges zur Rückeroberung des Heiligen Landes anzuvertrauen.¹⁶¹ Auch in dieser Hinsicht musste der begeistert das Kreuz nehmende Ludwig IX. für Johanna ein Vorbild sein.

Auf jeden Fall macht der im Skulpturen- und Freskenschmuck der *Incoronata* prominent thematisierte Anspruch Johannas auf das Königreich Jerusalem deutlich, dass ihr Titel als weitere Parallele zwischen göttlichem und königlichem Herrschertum, himmlischem und irdischem Reich, zwischen der Dornenkrone des 'Königs der Juden' und der Königskrone von Neapel und Jerusalem gesehen wurde. Santa Corona di Spine wurde als monumentaler Schrein für den Dorn der Leidenskrone Christi geplant wie auch als Sanktuarium des neapolitanischen Königtums der Anjou. Neapel – bereits von Petrarca zur Zeit Roberts des Weisen als "quasi-Roma"¹⁶² gepriesen – wird zum Ausgangspunkt himmlischer und irdischer, jenseitiger

se eine kapetingische Ideologie des Königtums entwickelt; siehe dazu Beat Brenk, "The Sainte-Chapelle as a Capetian Political Program", in: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, Akten der Tagung Toronto 1989, hg. von Virginia Chieffo Raguin/Kathryn Brush/Peter Draper, Toronto/Buffalo/London 1995, S. 195–213.

¹⁵⁶ Dazu Klaus Krüger, "A deo solo et a te regnum teneo: Simone Martinis 'Ludwig von Toulouse' in Neapel", in: *Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Akten der Tagung Frankfurt 1997, hg. von Tanja Michalsky, Berlin 2001, S. 79–120. Der Text der Predigt bei Edith Pásztor, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274–1297)*, Rom 1955, S. 69–81.

¹⁵⁷ Krüger (Anm. 156), S. 83; Michalsky (Anm. 29), S. 67–73.

¹⁵⁸ *Ibidem*, S. 150 und 332f.

¹⁵⁹ Selbst wenn es sich bei der nicht gekrönten Gestalt um Andreas von

Ungarn, den ersten Gemahl von Johanna I., handeln sollte, so funktioniert auch in diesem Fall die Argumentation über die Krone. Vgl. dazu Vinni Lucherini, "Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di S. Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative", in: *La chiesa e il convento di Santa Chiara: committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, hg. von Francesco Aceto/Stefano D'Ovidio/Elisabetta Scirocco, Battipaglia 2014, S. 385–430: 407–411.

¹⁶⁰ Zur Sainte-Chapelle siehe Le Goff (Anm. 13), S. 120f. und *La Sainte-Chapelle de Paris, royaume de France ou Jérusalem céleste?*, Akten der Tagung Paris 2001, hg. von Christine Hediger, Turnhout 2007.

¹⁶¹ Gaglione (Anm. 1), S. 275f.

¹⁶² Zur Rolle Neapels Francesco Pasquale, "La costruzione di una capitale: Roberto d'Angiò e la sua corte tra Napoli e Avignone", in: *Images and Words in*

und diesseitiger Oberherrschaft, zum 'neuen Jerusalem' mit einer göttlich legitimierten Leidenskönigin, die in Nachfolge Ludwigs die biblische und himmlische Heilslandschaft nach Süditalien überträgt.

Legitimationsstrategien: Weibliche Herrschaft in der Tradition der Anjou

Die diskutierten Ausstattungsfragmente lassen die spezifischen Legitimationsstrategien der Stifterin erkennen: Symbole göttlicher und irdischer Autorität wurden mit solchen weiblicher Herrschaft verbunden und auf die Königin übertragen, wobei bewusst an Darstellungstraditionen in Anjou-Stiftungen angeknüpft wurde, insbesondere an die Vorstellung der *beata stirps*.¹⁶³ Dieses Konzept einer dynastischen Heiligkeit, das auf sakrale Herrschaftslegitimation abzielte, wurde bereits von Karl I. von Anjou vertreten und später von Robert massiv verbreitet, war er doch Nachkomme gleich zweier im Ruh der Heiligkeit stehenden Geschlechter, der französischen Kapetinger und der ungarischen Árpáden.¹⁶⁴ In Predigten wurde die Heiligkeit der Vorfahren, bezeichnet etwa als "genus electum, regale sacerdotium... , gens sancta, populus acquisitionis",¹⁶⁵ auf die irdischen Nachfahren übertragen, die zu Auserwählten, zur königlichen Priesterschaft, zum Volk Gottes stilisiert wurden. Visuell wurde diese Beziehung vor allem durch die Darstellung der heiligen Herrscher beider Linien umgesetzt, ob auf Grabmälern oder in Miniaturen, Tafelbildern und Wandmalereien, so etwa im monumentalen Grabmal von Robert dem Weisen in Corpus Christi, dessen Freskendekor – wie das Sakramentsgewölbe der *Incoronata* – Roberto d'Oderisio zugeschrieben wird. In vielen Familienstiftungen wurde die Dynastie mit Hilfe von Tugenden, Heiligen und biblischen Gestal-

ten als *exemplum* idealer, göttlich autorisierter Herrschaft charakterisiert. Von besonderer Bedeutung war der Aspekt der Kontinuität der angiovinischen Linie für die Sicherung der Nachfolge. Dies galt vor allem im Fall von Johanna I., deren Anspruch als erste souveräne weibliche Herrscherin auf dem Thron Neapels zeitlebens umstritten war. In Voraussicht dieser Schwierigkeiten hatte ihr Großvater bereits in der sogenannten Anjou-Bibel ein ideologisches Programm von dynastischer Autorität und Kontinuität bei Hofe entwickelt, das die Machtübernahme seiner Enkelin vorbereiten sollte.¹⁶⁶ Vor dem Hintergrund der argumentativen Tradition der familiären Stiftungen ist es daher keineswegs außergewöhnlich, wenn die Fresken und Tafelgemälde der *Incoronata* die Herkunft Johанныs zelebrieren.

Charakteristisch ist darüber hinaus die religiöse Autorisierung der weiblichen Thronfolge.¹⁶⁷ Zu diesem Zweck boten sich biblische beziehungsweise heilige Frauengestalten an, und zwar in erster Linie die Gottesmutter selbst. Über dem Hauptportal fungierte die thronende Gottesmutter als Personifikation weiblicher Herrschaft, signalisierte zugleich Schutz und Legitimität für die königliche Stifterin und deren Institution.

Dieses Thema wurde in dem der Himmelfahrt Mariens geweihten Seitenschiff weiterentwickelt. Das Bildprogramm der Marienkapelle kombiniert das Leben der Gottesmutter mit Szenen zur Frömmigkeit und Wohltätigkeit der von Heiligen abstammenden und somit doppelt würdigen Stifterin. Die persönlichen Qualitäten und Verdienste Johанныs werden mit der 'historischen' Stiftungsepisode an der Seitenwand durchgeführt, in eine Reihe mit Szenen gestellt, die die Gottesfurcht und Wehrhaftigkeit ihres heiligen Vorfahren

Exile: Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century, hg. von Elisa Brilli/Laura Fenelli/Gerhard Wolf, Florenz 2015, S. 421–432: 431.

¹⁶³ Vitolo 2008 (Anm. I), S. 87.

¹⁶⁴ Kelly (Anm. 30), S. 119–129.

¹⁶⁵ So Giovanni Regina in einer Predigt zu Ehren von Karl von Kalabrien (*ibidem*, S. 128, Anm. 196); es handelt sich um ein Zitat aus I Petr. 2,9.

¹⁶⁶ Duran (Anm. 145); Musto (Anm. 50), bes. S. 109f.

¹⁶⁷ Siehe Anm. 23. Dagegen ließen Sancia und Maria von Ungarn ihre dynastische Rolle als Mutter bzw. Gemahlin des Königs und fromme Nonne verewigen (Paola Vitolo, "Imprese artistiche e modelli di regalità al femminile nella Napoli della prima età angioina", in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXXVI [2008], S. 1–54: 46f.).

zeigen, und mit am Hof populären Ritterheiligen ergänzt, wodurch ihre Wertigkeit und Tugendhaftigkeit, kurzum ihre Befähigung als Herrscherin unterstrichen wird. Die Stiftungsszene über dem Eingangsbogen wiederum erhebt ihre Stiftung ins Überzeitliche, demonstriert ihre mächtigen Fürsprecher und verdeutlicht die positiven Folgen ihres Verhaltens im Jenseits. Dabei wird das enge Verhältnis Johannas zu Maria greifbar, die an ihrer Statt als Stifterin auftritt. Deutlich ist die Funktion der Gottesmutter und Himmelskönigin als ultimatives Vorbild weiblicher Autorität und zugleich als Projektionsfigur der um Machterhalt ringenden Stifterin.¹⁶⁸ Die sich dem Willen Gottes fügende und infolgedessen Leid und Verlust ihres Sohnes auf sich nehmende Gottesmutter musste sich der „regina dolorosa“, die ihre leiblichen Kinder verloren hatte und letztendlich an der Erbfolgeproblematik scheitern sollte, zur Identifikation anbieten. Das Tafelkreuz am Altar der Kapelle machte, möglicherweise ergänzt durch die Figuren von Maria und Johannes, diesen Leidensaspekt ansichtig.¹⁶⁹ Zugleich konnte die Mutter Gottes die mütterliche Liebe der Herrscherin ihren Untertanen gegenüber versinnbildlichen, etwa im Fresko der Madonna mit Kind im Seitenschiff.

In dem der Dornenkrone Christi geweihten Hauptschiff dominierten dem heutigen Kenntnisstand nach christologische, ekklesiastische und monastische Themen, ergänzt durch zahlreiche Stifterwappen. Zugleich wurden Vorfahren der Königin und wahrscheinlich auch sie selbst in religiöse Darstellungen integriert, wurden also dynastische Belange mit religiösen Inhalten verwoben. Im Hauptaltar wiederum wurden die thematischen roten Fäden der Kirchendekoration miteinander verknüpft: Ludwig IX. und Ludwig von Toulouse als Vertreter der Kapetinger und Anjou begleiteten den toten Christus, der vom

Namenspatron der Stifterin gehalten und dem Publikum von der trauernden Gottesmutter präsentiert sowie von den Apostelfürsten als Kirchenvertreter begleitet wurde. Die Figurengruppe der Anna Selbdritt sanktionierte die weibliche Erbfolge, die im von den Quellen bezeugten Porträt von Johanna I. personifiziert war.

Die zentrale Szene im Eingangsbogen der Marienkapelle lässt darauf schließen, dass auch ungewöhnliche ikonographische Lösungen, möglicherweise aus dem Bereich privater Devotion, speziell für die Bedürfnisse der Stifterin gewählt wurden. Die Verbindung zu Miniaturen im *Offiziolo* könnte bedeuten, dass noch weitere der dort enthaltenen Themen, etwa die Geschichte der hl. Helena, in der *Incoronata* dargestellt waren und so die Aspekte von dynastischer Heiligkeit, Reliquienverehrung und weiblicher Herrschaft vertieften.¹⁷⁰

Trotz des fragmentarischen Zustands der Ausstattung wird deutlich, dass es sich um einen prächtig geschmückten Kirchenraum mit höfischem Charakter gehandelt haben muss, der wohl auch aus diesem Grund von den Nachfolgern Johannas I. als Hofkirche genutzt wurde. Offenbar ging auch die Strategie auf, die die Königin mit dem Dekorationsprogramm verfolgte, wurde doch das doppelte Patrozinium der Kirche im religiösen Sprachgebrauch der Stadt bereits im 14. Jahrhundert zusammengezogen zu Bezeichnungen wie „*Spinae coronatae Beatae Mariae*“ beziehungsweise „*Incoronata*“:¹⁷¹ Die intendierte Verbindung des Herrschaftssymbols der Passionsreliquie mit der Himmelskönigin als Inbegriff weiblicher Autorität gelang. Dies zeigt sich auch in der Tatsache, dass die Kirche speziell der Krönung weiblicher Machthaber diente, etwa von Margarethe von Durazzo (1347–1412), Gattin Karls III. und nach dessen Tod Regentin ihres Sohnes Ladislaus I.¹⁷² Die *Incoronata* war offensicht-

¹⁶⁸ Die Darstellung einer gen Himmel fahrenden, von Engeln bekrönten Gottesmutter, die vermutlich auf der Stirnwand der Marienkapelle zu sehen war, dürfte in idealer Weise das Konzept weiblicher Herrschaft verkörpert, zugleich glorifiziert und sakralisiert haben.

¹⁶⁹ Ähnliche Tafelkreuze zeigen häufig die Halbfiguren von Maria und Jo-

hannes an den Enden der Kreuzarme – dies mag auch in der *Incoronata* der Fall gewesen sein. Zur Kreuzreliquie siehe Anm. 96.

¹⁷⁰ Vgl. Duran (Anm. 145).

¹⁷¹ Enderlein (Anm. 1), S. 24.

¹⁷² *Ibidem*, S. 23f.; *Cronaca di Partenope* (Anm. 61), S. 170.

lich derart mit dem Konzept weiblicher Herrschaft assoziiert, dass sie auch nach dem Tod Johanna als Kulisse weiblicher Machtaffirmierung attraktiv blieb.

Santa Corona di Spine – eine Grablege für die Königin?

Kirche und Hospital der Incoronata sind die einzige große Stiftung von Johanna I.¹⁷³ Diese war für die Königin offenbar von besonderer Bedeutung, kümmerte sie sich doch persönlich um den Erwerb von Grundstücken.¹⁷⁴ Angesichts der Tatsache, dass ihre Vorfahren auf dem Königsthron ihre Grablegen in eigens errichteten Kirchen platzierten, stellt sich die Frage, ob Johanna I. dies ebenfalls intendierte. Bereits ihre Urgroßmutter Maria von Ungarn und ihre Großeltern Robert der Weise und Sancia hatten sich mit Santa Maria Donnaregina beziehungsweise Corpus Christi monumentale Grablegen errichten lassen. Wie die Incoronata so zeichnet sich das Projekt von Corpus Christi durch einen eucharistischen Schwerpunkt aus. Der außergewöhnliche Weihetitel der Kirche ist zunächst als Ausdruck der zeitgenössischen sakramentalen Frömmigkeit zu verstehen.¹⁷⁵ Offenbar führte Robert auch eine populäre Fronleichnamsprozession in Neapel ein, die an der Kirche Station machte. Das bekannte Fresko der *Allegorie der Eucharistie* vor dem ehemaligen Franziskanerchor vom Ende des 14. Jahrhunderts bezeugt das Interesse an einer Erklärung und Vergegenwärtigung der Transsubstantiation, der Realpräsenz Christi in der Hostie. Dieses tritt im Italien des 14. Jahrhunderts häufig in einem memorialen Kontext auf, weshalb davon auszugehen ist, dass auch in Neapel der Weihetitel im Gedanken an die geplante Grablege gewählt wurde. Das Monument für Robert wurde bezeichnenderweise direkt am Hauptaltar platziert, der wiederum dem Corpus Christi geweiht

wurde. Der König ließ sich also nicht nur in der Nähe von Heiligenreliquien, sondern am Ort der Wandlung nahe des Leibes Christi bestatten. Im bereits erwähnten Bildprogramm seiner Grablege wurde schließlich die eucharistische Frömmigkeit mit der Sicherung der Thronfolge verbunden.

Beide Aspekte sind ebenfalls bezeichnend für die Ausgestaltung der Incoronata; es lässt sich hier also eine Kontinuität erkennen. Entsprechend steht der ungewöhnliche Weihetitel von Santa Corona di Spine in der Tradition der eucharistischen Frömmigkeit der Dynastie. Auch wenn der dokumentarische Beweis nicht zu führen ist (ein Testament der Stifterin ist nicht erhalten), so lässt dieser eucharistisch-memoriale Charakter eine Zweckbestimmung der neuen Hofkirche als königliche Grablege plausibel erscheinen. In diesem Fall wäre anzunehmen, dass das Grabmonument, wie in Corpus Christi, am Hauptaltar platziert werden sollte. Denn nicht nur der Vorgänger Johanna auf dem Thron wurde in dieser prominenten Position im Kirchenraum bestattet; auch einer ihrer Nachfolger, Ladislaus I., sollte in San Giovanni a Carbonara hinter dem Hauptaltar seine letzte Ruhestätte finden und mit einem Bildprogramm geehrt werden, das wiederum die weibliche Thronfolge in der Person von Johanna II. propagiert.¹⁷⁶ Letztendlich mussten Gefangennahme und Ermordung von Johanna I. derartige Pläne für Santa Corona di Spine zunichtemachen. Stattdessen wurde der Leichnam der Königin zunächst mehrere Tage lang zur Ansicht vor dem Hauptaltar von Corpus Christi aufgebahrt und dann offenbar bewusst unauffällig entsorgt. Auf diese Weise wurde jeglichem Gedächtnis an die politische Gegenspielerin und Konkurrentin um die Herrschaft erfolgreich entgegengewirkt und stattdessen die eigene Linie im neuen Pantheon der Anjou-Durazzo zelebriert.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. Vitolo (Anm. I 67), S. 44–51.

¹⁷⁴ *Eadem* 2008 (Anm. I), S. 17–19.

¹⁷⁵ Zum Folgenden siehe Michalsky (Anm. 29), S. 136–146.

¹⁷⁶ Delle Foglie (Anm. 64).

¹⁷⁷ Siehe dazu den Beitrag von Vinni Lucherini, "Celebrare e cancellare la memoria dinastica nella Napoli angioina: le tombe del principe Andrea d'Ungheria e della regina Giovanna I", in: *Hortus artium medievalium*, XXI (2015), S. 76–91.

Ausschlaggebend für die Gründung von Santa Corona di Spine war somit nicht, wie lange vermutet, ein von persönlichen Schuldgefühlen der Königin beziehungsweise von der Pestkatastrophe in Neapel ausgelöstes Bedürfnis nach Buße.¹⁷⁸ Vielmehr steht das Projekt in der Tradition angiovinischer Stiftungspraxis, welche die Förderung des eigenen Seelenheils mit der Propagierung dynastischer Interessen verband – und zwar vor allem im Bereich der Grabstätte des Stifters. Am Beispiel der Incoronata wird deutlich, dass die dynastische Propaganda der Anjou nicht nur über Schriften, Predigten, Stiftungen, monumentale Architektur und Skulptur funktionierte,¹⁷⁹ sondern auch über fein argumentierende und äußerst innovative Tafel- und Wandmalereien im Kirchenraum. Die dekorative Ausstattung der Kirche signalisierte die Heiligkeit und die Heilserwartung der Dynastie und unterstrich den Anspruch der rechtmäßigen Erbin auf den neapolitanischen Königsthron nach jahrzehntelangen politischen Auseinandersetzungen: Johanna I. kreierte mit Santa Corona di Spine einen monumentalen dynastischen Schrein zur Demonstration ihrer von Gott und Kirche sanktionierten (Leidens-)Herrschaft.

Danken möchte ich Paola Vitolo, Lucio Fiorile, Tanja Michalsky und Anette Creutzburg für ihre Hilfe bei der Beschaffung von Fotomaterial.

¹⁷⁸ So noch Bologna (Anm. 33), S. 298.

¹⁷⁹ Michalsky (Anm. 29), S. 217.

Abstract

To this day the decoration of the Neapolitan church of the Incoronata has not been discussed as a whole given the common dating of its fragments to different periods. Yet a critical examination of the surviving elements in conjunction with local historiography points to a different conclusion: church, frescoes and panel paintings originated in one campaign under Queen Johanna I in the years around 1370. The decorative program indicates that the church was planned as a dynastic sanctuary following the local tradition of family foundations and as a monumental shrine for a fragment of the crown of thorns, following the model of the Sainte-Chapelle in Paris built by St. Louis IX, the sainted collateral ancestor of the Neapolitan Anjou. Specific iconographical themes and biblical figures, very original concepts and pictorial motifs were chosen to legitimize, sanctify and therefore confirm the reign of Johanna I. The legitimization of the female succession to the throne after decades of political difficulties was of special importance. Thus, the church is to be understood as a monumental claim to power of its royal founder and her family, and may have even been designed as the place for her tomb, its paintings functioning as a visual medium for the political propaganda of the Anjou.

Bildnachweis

Autorin: Abb. 1, 7–11, 18–20, 23, 24, 27. – *Nach Vitolo 2008 (Anm. 1):* Abb. 2. – *Nach Delli Paoli (Anm. 72):* Abb. 3. – *Nach Poliorama Pittoresco, I (1836):* Abb. 4. – *Pedicini, Neapel:* Abb. 5, 21. – *Alinari, Florenz:* Abb. 6. – *Museum Kunstpalast, Düsseldorf:* Abb. 12. – *Alinari (Brogi), Florenz:* Abb. 13. – *Nach Rare sculpture, importanti dipinti di antichi maestri, Kat. der Auktion Palazzo Correr, Venedig, 4.–12.6.2005, Mailand 2005:* Abb. 14. – *Museo e Real Bosco di Capodimonte, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Neapel:* Abb. 15, 17. – *Schema der Autorin, Fotos nach Dipinti dal XIII al XVI secolo (Anm. 57) und Rare sculpture:* Abb. 16. – *Österreichische Nationalbibliothek, Wien:* Abb. 22. – *Wikimedia Commons:* Abb. 25, 26. – *Nach Vitolo (Anm. 74):* Abb. 28. – *Nach Saint Louis (Anm. 125):* Abb. 29. – *The Metropolitan Museum of Art, New York:* Abb. 30.