

TANJA MICHALSKY

Napoli creola

Überformung und Kontinuität städtischer Identität durch dynastische Kunstpolitik

Neapel hat bis heute in der Kunstgeschichte einen schweren Stand. Die Stadt birgt zwar zahlreiche Kunstschatze aus unterschiedlichsten Epochen, es hat sich jedoch kein überwölbendes Narrativ durchgesetzt, das die für sie charakteristische Durchmischung und Überlagerung kultureller Produkte positiv besetzen würde. Auch wenn Dieter Richter seine *Biographie der Stadt Neapel* etwas pathetisch mit der Bemerkung eröffnet, dass »Neapel die Hauptstadt der *kosmopoliteia*, der Vermischung von Sprachen, Völkern und Kulturen« sei, die alle ihre bis heute sichtbaren Spuren hinterlassen hätten, so bleibt er den Lesern doch schuldig, die Konsequenzen zu beschreiben, die mit dieser Diagnose für die Identität der Neapolitaner verbunden sind.¹ – Jenseits der Kunst- und Kulturgeschichte gilt Neapel heute hauptsächlich als eine der am meisten vom organisierten Verbrechen gebeutelten Städte Italiens.² Auch wenn der Tourismus neuerdings boomt und die verschiedensten Institutionen sich darum bemühen, dem vielfältigen kulturellen Leben der Stadt dauerhaft und weit sichtbar Ausdruck zu verleihen,³ hat Neapel in den letzten Jahren doch vor allem aufgrund der vielen Müllskandale für Aufregung gesorgt. Diese sind das äußerste

¹ Dieter Richter: *Neapel. Biographie einer Stadt*. Berlin 2005: Wagenbach.

² Vgl. Gigi Di Fiore: *La camorra e le sue storie. La criminalità organizzata a Napoli dalle origini alle ultime guerre*. Torino 2006: UTET; Alberto Consiglio, Luigi Musella, *La camorra a Napoli*, Napoli 2005: Guida; Achille Della Ragione: *Napoletanità. Arte miti e riti a Napoli*. Napoli 2012: Clean, S. 117–126; sowie die literarische Aufarbeitung von Roberto Saviano: *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mailand 2006: Mondadori.

³ Vgl. etwa die ebenso ungewöhnliche wie gelungene Gestaltung der Metro-Stationen durch international renommierte Künstler*innen, die von einem kulturellen Programm für die Bewohner*innen der Stadt begleitet wird; s. Giovanna Cassese (Hg.): *Conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del Metrò dell'arte di Napoli*. Convegni / Accademia di Belle Arti di Napoli. Neapel 2011: Arte'm; Concetta Montella: »L'architettura delle stazioni e le trasformazioni urbane a Napoli e in Campania«, in: *Napoli nobilissima* 5 (2014), S. 200–219.

Indiz dafür, dass es der Stadt nicht gelingt, sich von Korruption und der Camorra zu befreien. Auch wenn sich diese Konstellation nicht konkret im Stadtbild ablesen lässt, können zwei Ansichten doch die verschiedenen Aspekte illustrieren. Die Vogelperspektive auf das Zentrum (Abb. 1) zeigt die dichte Bebauung um die *Spaccanapoli*, eine schnurgeraden, auf den römischen Decumanus maximus zurückgehenden Straße, während in einer Werbung für die Stadt als Kreuzfahrt-Destination (Abb. 2) eine weit friedvollere Variante angeboten wird: mit Pinie, Vesuv und der scheinbar geordneten Promenade aus dem 19. Jahrhundert. Würde man einen wenig gebildeten Neapolitaner danach fragen, wie es zu der aktuellen Misere kommen konnte, würde man in etwa folgende Antwort bekommen: »Wir haben hier immer Fremde dulden müssen, das fing bei den Griechen an, ging über die Römer bis hin zu den Franzosen und dann insbesondere den Spaniern. Sie alle sind aus ihren Ländern nach Neapel gekommen, um uns zu unterdrücken. Wir haben nie bestimmen können, was hier passiert. Die kleinen Leute mussten das hinnehmen oder sich irgendwie damit arrangieren.« Die in Süditalien sprichwörtliche *Arte d'arrangiarsi*, also die Kunst, sich durch Anpassung an die aufoktroierten Bedingungen irgendwie durchzumogeln,⁴ ist selbstverständlich nur eine schwache Ausrede für das, was in Süditalien und insbesondere in Neapel vor sich ging und geht. Dennoch kann sie als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen dienen. In diesen geht es um die Frage, wie die Bevölkerung es wahrnimmt, wenn von außen kommende Dynastien die Geschichte zu bestimmen scheinen und ihre monumentalen Zeichen in der Stadt hinterlassen. – Zeichen, die in gewisser Hinsicht wirksamer sind als manche juristische Regelung. Und es geht darum, wie diese Wahrnehmung über Generationen hinweg tradiert wird. Selbstverständlich gibt es aus der Geschichtswissenschaft differenziertere Beschreibungen des urbanen und kulturellen Palimpsestes Neapel, die jenseits eines verklärten Blicks auf das alltägliche Chaos der Stadt dessen Entstehung zum Beispiel aus der aufwändigen Hofhaltung erklären, die ab dem 16. Jahrhundert zunehmend zu einer problematischen Überbevölkerung geführt haben.⁵ Nichtsdesto-

⁴ Aldo De Jaco: *Napoli monarchica »milionaria« repubblicana. Fascino di una città e il destino del suo popolo in cento anni di cronaca e storia. Dai vichi ai bassi, dal colera al terremoto, dall'arte di arrangiarsi alla camorra attraverso documenti, testimonianze letterarie e fotografie d'epoca*. Rom 1982: Newton Compton.

⁵ 5 Gérard Labrot: *Baroni in Citta'. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734. Pref. di Giuseppe Galasso, Studi e testi di storia e critica dell'arte 11*. Neapel 1979: SEN; John A. Marino: *Becoming Neapolitan. Citizen culture in Baroque Naples*. Baltimore 2011: Johns Hopkins University Press; Jessica Hughes, Claudio Buongiovanni (Hg.): *Remembering Parthenope. The reception of classical Naples from antiquity to the present*, 1. ed., Classical presences. Oxford 2015: Oxford University Press; Renato Capozzi: *Neapolis. Studien zur Räumlichkeit der Stadt Neapel*. 1. Auflage. Herausgegeben von



Abb. 1 Übersichtaufnahme des heutigen Neapels, Stadtansicht.



Abb. 2 Übersichtaufnahme des heutigen Neapels, Stadt- und Meeransicht.



Abb. 3 Giovanni Bertini und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Gesamtansicht, 1343–1346, Neapel, Santa Chiara.



Abb. 4 Triumphbogen, ca. 1454–1467, Neapel, Castel Nuovo.

trotz hält sich der Topos, dass die Fremdherrschaften erst den Aufstieg, dann aber auch den Verfall der Stadt zu verantworten hätten.

Die geläufige Vorstellung »Neapel wurde von Fremden gebaut und regiert« dient im Folgenden als Kontrastfolie, um zu verdeutlichen, wie stark das Phänomen der Kreolisierung, verstanden als ein Neben- und Durcheinander von indigenen und fremden Kulturen, im kollektiven Bewusstsein der Neapolitaner verankert ist. Lange vor der Etablierung postkolonialer Theorien wurde die hybride Verfassung der eigenen Kultur in Neapel als

Uwe Schröder, *Materialien zu Geschichte, Theorie und Entwurf städtischer Architektur*. Berlin, Tübingen 2016: Ernst Wasmuth Verlag; Marcia B. Hall (Hg.): *Naples, Artistic centers of the Italian Renaissance*. New York NY 2017: Cambridge University Press. Vgl. die Ergebnisse des ERC-Projektes »Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage: Social Identities in the Centres of Southern Italy between the Medieval and Early Modern Period«, <http://www.histantartsi.eu/project.php> (26. 4. 2017).

ein viele Jahrhunderte altes Phänomen verstanden. Und die Überformung der eigenen Kultur wurde und wird gleichsam ›von unten‹ beschrieben, aus Sicht derjenigen also, die diese erfahren mussten oder die zumindest davon überzeugt sind, dass ihre Vorfahren unter ihr gelitten hatten.

Aus der Perspektive einer Kunsthistorikerin bietet es sich an, diese Zusammenhänge an historischem Material zu diskutieren: an den Monumenten der aus Frankreich stammenden Anjou und der aus Spanien stammenden Aragonesen, die im 14. und 15. Jahrhundert in Neapel residierten und eine relativ aggressive Kunstpolitik betrieben, um der Stadt und damit auch dem Königreich beider Sizilien, ihren Stempel aufzudrücken.⁶ Die Leitfrage lautet: Inwieweit kann das Konzept der Kreolisierung für die Kunstgeschichte der Vormoderne fruchtbar gemacht werden, wenn man die Praxis der Monumentsetzung durch ›Fremde‹ nicht nur als politische Zeichensetzung mit Hilfe von Bildprogrammen versteht, sondern Materialität und Genese der Monumente u.a. als Produkt aus Überformung, Amalgamierung oder auch Hybridisierung begreift? Wenn man in der konkreten Gestalt selbst nach Spuren der Migration sucht? Vorweggeschickt sei zweierlei: Ein Kreolitäts-Konzept macht, erstens, in der Kunstgeschichte nur dann Sinn, wenn man auch Objekten, Formen und Typen Migration zugesteht, eine Bewegung also, die nur partiell von Akteuren gesteuert werden kann. Und eine konstitutive Qualität des aus den Postcolonial-Studies übernommenen Begriffes der Hybridität sollte, zweitens, nicht in Vergessenheit geraten: Neben der Beschreibung der Überformung durch die neue, machtvoll eingreifende Kultur ist stets darauf zu beharren, dass die ›einwandernde‹ Kultur mit der Widerspenstigkeit und konkreten Materialität der bereits vorhandenen zu kämpfen hat.⁷

Schon im flüchtigen Blick auf das Grab Roberts von Anjou, des letzten erfolgreichen Königs der Dynastie (Abb. 3 nach 1343), und auf den Triumphbogen König Alfons von Aragon (Abb. 18, 1450–70) am Castel Nuovo, mit dem die Eroberung Neapels und des Reiches erfolgreich im öffentlichen Bewusstsein verankert wurde, wird deutlich, wie Tradition und Innovation in der Sprache der Monumente verhandelt werden. Aus

⁶ Ich greife somit auf ältere Forschungen zurück (Literaturangaben bei den einzelnen Bauten und Monumenten) und nutze die Gelegenheit, auf ihnen aufbauend das kulturgeschichtliche Argument zu verdichten.

⁷ Vgl. zum Konzept der Hybridität: Homi K. Bhabha, Anna Babka, Gerald Posselt: *Über kulturelle Hybridität*. Wien 2012: Turia + Kant; Philipp Stockhammer: *Questioning hybridity*. Berlin, Heidelberg 2012: Springer; und als Anwendungsversuch in der Kunstgeschichte: Thomas E.A. Dale, »Cultural hybridity in medieval Venice. Reinventing the East at San Marco after the fourth Crusade«, in: *San Marco, Byzantium, and the myths of Venice*. Herausgegeben von Henry Maguire and Robert S. Nelson. Washington 2010: Dumbarton Oaks, S. 151–191.

dezidiert kunsthistorischer Perspektive kommt es mir darauf an, das Augenmerk auf die Macht und die Langlebigkeit von Formen und Typen zu lenken, darauf also, wie auch und gerade monumentale Zeichen migrieren können, assimiliert und hybridisiert werden – und in verwandelter Gestalt oft ein langes Leben führen, dessen Konsequenzen leicht unterschätzt werden. Schlagwortartig sei vorweggenommen, dass es sich bei den Kirchen und Grabmälern der Anjou um gotische Werke handelt, bei den späteren aragonesischen Monumenten jedoch um Werke der Frührenaissance. Bei dieser kursorischen Benennung handelt es sich, darauf kommt es an, allerdings nicht nur um allgemeine Epochenbezeichnungen, sondern im lokalen Kontext vielmehr um eine nicht zuletzt politisch motivierte Form- und Zeichenwahl, die von den Bewohnern der Stadt sicher auch als solche verstanden wurden. Der gotische Stil, der aus Frankreich importiert wurde, spielte eine maßgebliche Rolle in der Kunstpolitik der Anjou – und die Aragonesen haben ebenfalls nicht nur aufgrund des ›Zeitgeistes‹ die Formen der Antike wieder aufgegriffen, sondern wollten sich ostentativ von ihren Vorgängern abgrenzen, ohne jedoch hierbei auf ein spanisches Stilidiom zu setzen. Wie stark bestimmende Stilelemente der internationalen Kunstgeschichte und lokale Traditionen ineinandergreifen, soll im Folgenden gezeigt werden, indem die Frage gestellt wird, wie sich Import und Hybridisierung an den Monumenten zweier aufeinander folgender Dynastien manifestieren. Um den urbanen Kontext zu verstehen, sei kurz anhand von vereinfachten Karten die Anlage der Stadt und die Lokalisierung der Monumente erläutert.⁸ Die erste griechische Siedlung (Abb. 5) lag auf dem mit A gekennzeichneten *Pizzofalcone*; bereits wenige Jahrzehnte nach deren Gründung entstand die namengebende Neustadt »Neapolis« (C), die von den Römern weiter ausgebaut wurde und die bis heute das Straßenraster der »Altstadt« prägt.⁹ Im Mittelalter (Abb. 6) wuchs Neapel

⁸ Die Abbildungen sind entnommen aus: Enrico Bacco, Cesare D’Engio Caracciolo, Eileen Gardiner, Caroline Bruzelius, Ronald G. Musto: *Naples. An early guide*. New York, NY 1991: Italica Press. Dass diese Karten nur der simplifizierenden Annäherung an das historische Stadtbild dienen, wird stillschweigend in Kauf genommen, s. zur Problematik im Umgang mit kartographischen Aussagen: Tanja Michalsky, »Karten unter sich. Überlegungen zur Intentionalität geographischer Karten«, in: *Fürstliche Koordinaten*. Herausgegeben von Ingrid Baumgärtner. Leipzig 2014: Leipziger Universitätsverlag, S. 321–339. Zu historischen Stadtplänen Neapels vgl. dies., »Geschichte im Raum. Topographische Imaginationen Neapels in der Frühen Neuzeit«, in: *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*. Herausgegeben von Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra, Heiko Damm. München 2016: Hirmer, S. 14–29; zur Bewältigung der räumlichen Daten im Text s. dies., »Die Stadt im Buch. Die Konstruktion städtischer Ordnung am Beispiel frühneuzeitlicher Beschreibungen Neapels«, in: *Urbanität. Formen der Inszenierung in Texten, Karten, Bildern*. Herausgegeben von Martina Stercken und Ute Schneider. Köln [u. a.] 2016: Böhlau Verlag, S. 105–131.

⁹ Zur Stadtentwicklung Neapels in der Antike vgl. Christoff Neumeister: *Der Golf von Neapel in der Antike. Ein literarischer Reiseführer*. München 2005: Beck.

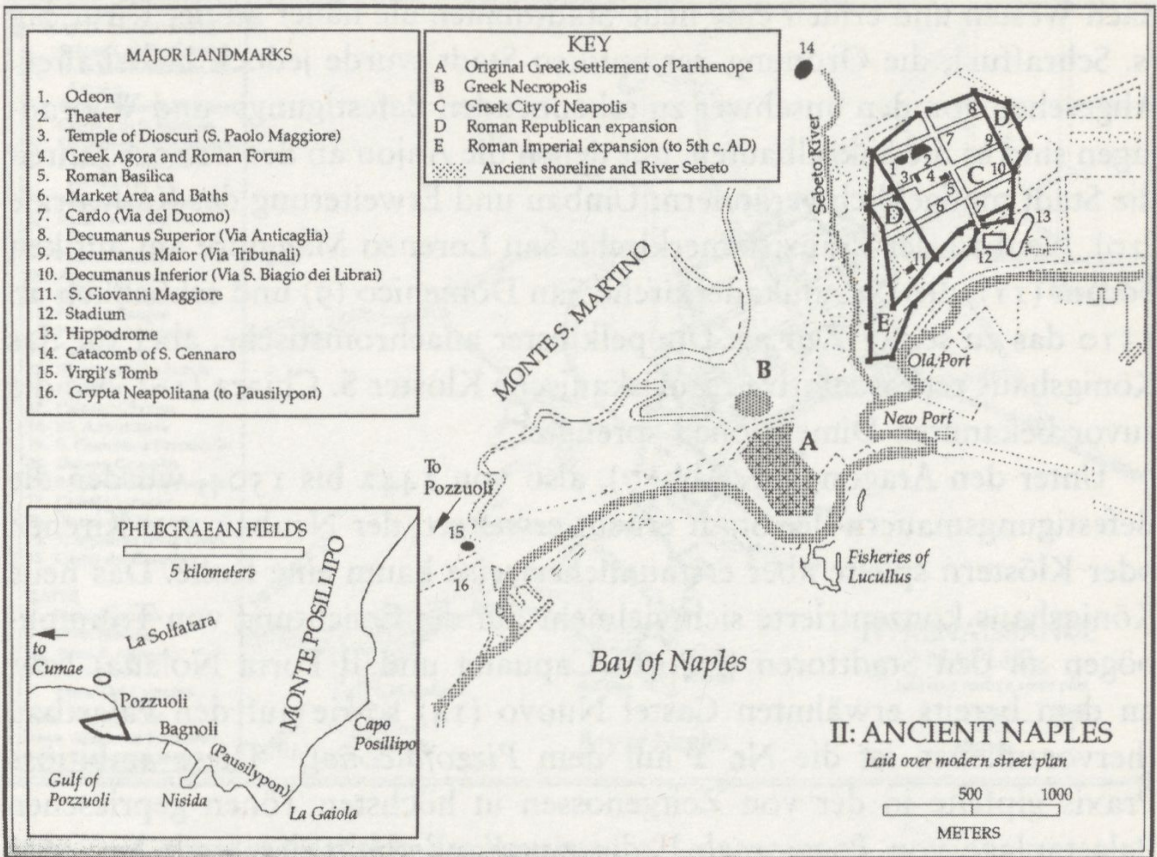


Abb. 5 Karte von Neapel in der Antike.

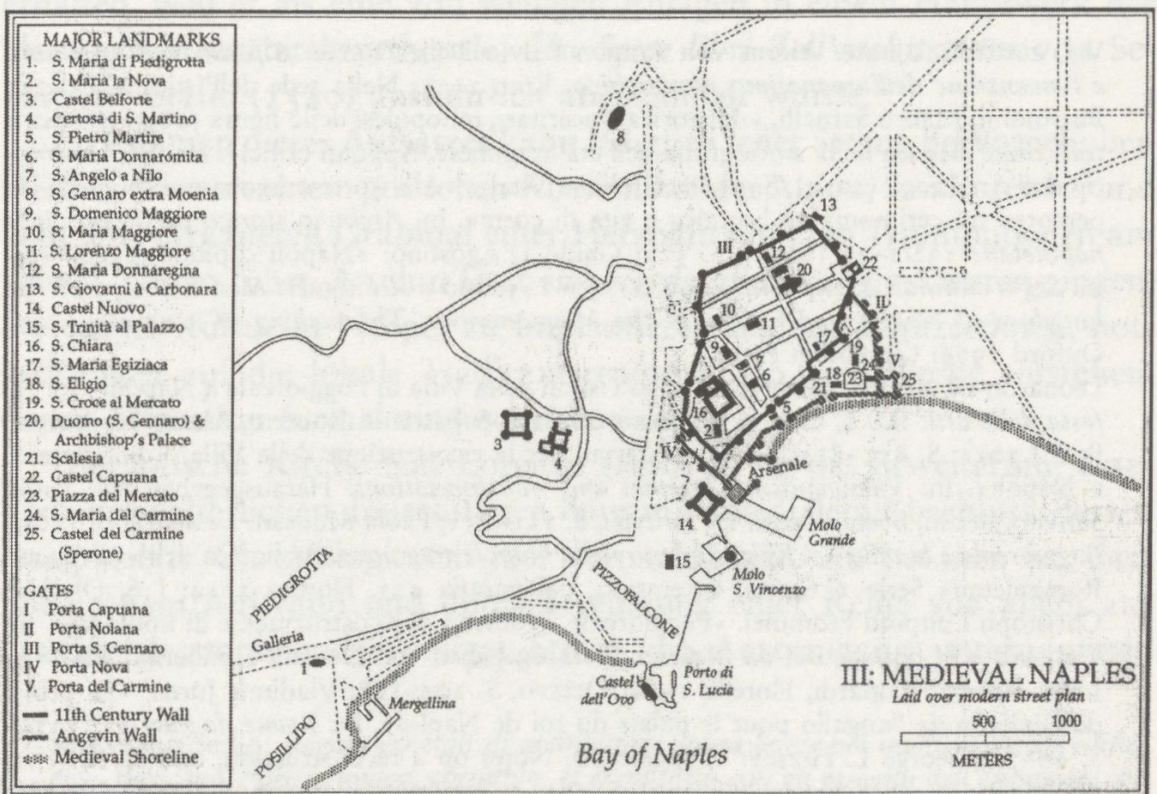


Abb. 6 Karte von Neapel im Mittelalter.

nach Westen und erhielt eine neue Stadtmauer, die näher an der Küste lag (s. Schraffur); die Ordnung der antiken Stadt wurde jedoch beibehalten. Abgesehen von den unschwer zu erkennenden Befestigungs- und Wehranlagen sind es die Sakralbauten, mit denen die Anjou ab den 1280er-Jahren die Stadt maßgeblich verändern: Umbau und Erweiterung der Kathedrale (20), Neubau der Franziskanerkirche San Lorenzo Maggiore am antiken Forum (11), die Dominikanerkirche San Domenico (9) und schließlich ab 1310 das zu seiner Zeit als Doppelkloster anachronistische, aber für das Königshaus repräsentative franziskanische Kloster S. Chiara (16), das die zuvor bekannten Dimensionen sprengte.

Unter den Aragonesen (Abb. 7), also von 1442 bis 1504, wurden die Befestigungsmauern der Stadt erneut erweitert, der Neubau von Kirchen oder Klöstern spielte aber erstaunlicherweise kaum eine Rolle. Das neue Königshaus konzentrierte sich vielmehr auf die Errichtung von Triumphbögen an den Stadttoren (I Porta Capuana und II Porta Nolana) bzw. an dem bereits erwähnten Castel Nuovo (14) sowie auf den Palastbau (hervorzuheben ist die Nr. 2 auf dem *Pizzofalcone*).¹⁰ Diese ambitiöse Praxis gipfelte in der von Zeitgenossen in höchsten Tönen gepriesenen Palastanlage von *Poggioreale*,¹¹ die zwar außerhalb der Stadt lag, aber mit ihren ausgedehnten Gartenanlagen und Wasserspielen weit sichtbar war. Leider völlig zerstört, blieb dieser Palast der Architekturgeschichte

¹⁰ Vgl. zur Politik unter Alfons von Aragon Fulvio Delle Donne: *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico*. Rom 2015: Nella sede dell'Istituto, Palazzo Borromini; Mauro Sarnelli, »Historica sinceritas«, mitopoiesi della figura protagonista e tradizione classica nella storiografia dell'età aragonese. *Appunti critici*. In: *Atti e memorie dell'Arcadia* 3 (2014), S. 7–68; Giuliana Vitale: »Alla corte aragonese di Napoli. Un percorso tra cerimonialità liturgica e vita di corte«. In: *Archivio storico per le province napoletane* 132/1–29 (2014), S. 327; Guido D'Agostino: »Napoli capitale aragonese«. In: *Segni culturali di una città* 2007, S. 137–145; und noch immer: Alan F.C. Ryder: *The kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The making of a modern state*. Oxford 1976: Clarendon Press.

¹¹ Leonardo Di Mauro, »Strutture e resti visibili della Villa di Poggioreale a Napoli«. In: *La festa delle arti*. Bd. 2, hrsg. v. Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua. [k.A.] 2014, S. 852–855; ders., »Materiali per la ricostruzione della Villa di Poggioreale a Napoli«. In: *Vitruvianism. Original and transformations*. Herausgegeben von Paolo Sanvito. Berlin, Boston 2016: De Gruyter, S. 121–131; Paola Modesti: *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*. Biblioteca dell'»Archivum Romanicum« Serie 1, Storia, letteratura, paleografia 423. Florenz 2014: L.S. Olschki; Christoph Luitpold Frommel. »Poggioreale. Problemi di ricostruzione e di tipologia«. In: *Giuliano e la bottega dei da Maiano*. Herausgegeben von Daniela Lamberini, Marcello Lotti, Roberto Lunardi, Florenz 1994: Octavo, S. 104–128; Vladimir Juren: »Le projet de Giuliano da Sangallo pour le palais du roi de Naples«. In: *Revue de l'art* 25 (1974), S. 66–70; George L. Hersey: »Poggioreale. Notes on a reconstruction, and an early replication«. In: *Architectura* 3 (1973), S. 13–21; Hartmut Biermann: »Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand 1. König von Neapel«. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23 (1970), S. 154–195; Franco Strazzullo: *Documenti per il Palazzo e Giardini di Poggioreale*. Neapel 1963: Arte Tipografica, S. 1.

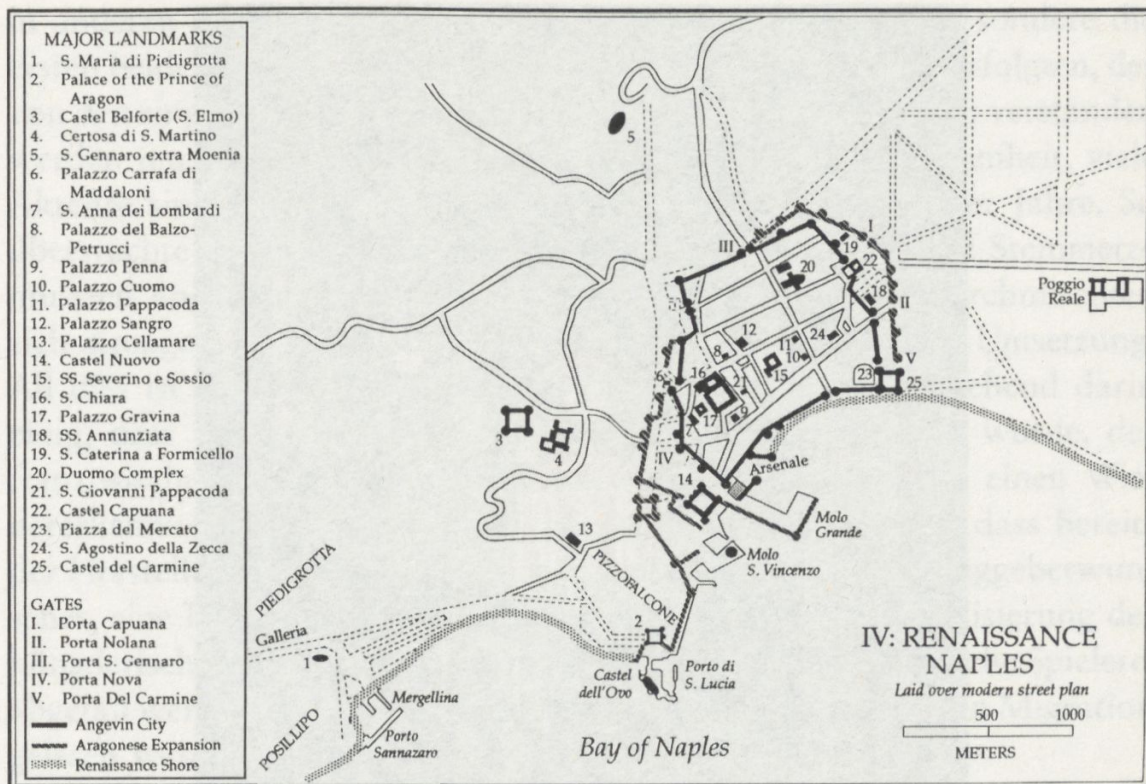


Abb. 7 Karte von Neapel in der Renaissance.

erhalten, weil er als eine von wenigen Anlagen in einem Hauptwerk der historischen Architekturtheorie, den *Sette libri dell'architettura* von Sebastiano Serlio (1540) ausführlich abgehandelt wurde.¹²

Im Rahmen dieses Aufsatzes kann lediglich jener Strang hervorgehoben werden, der von einem gotischen Kirchenbau der Anjou, San Lorenzo, und dem dort errichteten Grabmal einer Herzogin hin zum Triumphbogen am Castel Nuovo führt. An ihm lässt sich verdeutlichen, wie Anstrengungen, die eigene Kultur in Neapel zu implantieren und zu kennzeichnen, notgedrungen auf die lokale Tradition reagieren, so dass Werke entstehen, denen Migration formal eingeschrieben ist.

Die gotische Kirche San Lorenzo (Abb. 8) ist die Erweiterung eines hochmittelalterlichen dreischiffigen Baus mit apsidialem Abschluss, dessen komplizierte Chronologie ich hier vernachlässige. Zu betonen ist, dass mit großem Aufwand und unter Beteiligung einer Reihe vor allem aus Frankreich stammender adliger Stifter die Anstrengung unternommen

¹² Sebastiano Serlio: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito con gli essempli dell'antiquita, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venetien 1540; Sebastiano Serlio, Fulvio Irace: *I sette libri di architettura* [Venezia, 1584]. Rist. anast, Sala Bolognese 1987.

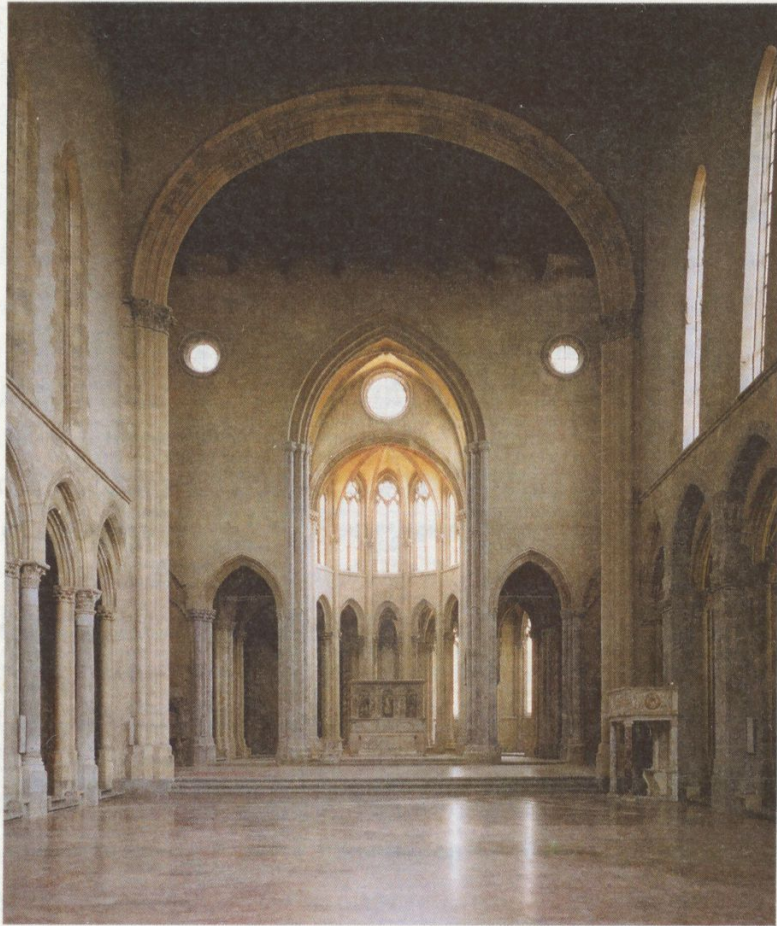


Abb. 8 San Lorenzo Maggiore in Neapel, Innenansicht.

wurde, einen dezidiert französischen Bau zu errichten: Er ist durch einen gotischen Umgangschor gekennzeichnet, wie es ihn in Italien nur höchst selten gibt.¹³ Caroline Bruzelius hat an mehreren Bauten der Anjou auch

¹³ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von San Lorenzo vgl. Francesco Aceto: »La committenza aristocratica nella Napoli angioina. Il caso di Bartolomeo di Capua (1248–1328)«. In: *Medioevo: i committenti*. AISAME Associazione Italiana degli Storici dell'Arte Medievale. Herausgegeben von Arturo Carlo Quintavalle. Mailand 2011: Electa, S. 469–476; Luciana Mocchiola, »La cappella della Regina nella chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli. Committenza dei monumenti, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale«. In: *Archivio storico per le province napoletane* 129 (2011), S. 1–60; Giovanni Pecorari, Paola Eloquente, Felice Autieri: *Cappelle della Real Chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli. Trascrizione di un manoscritto dell'ottobre 1729*. Neapel 2010: Luciano; Gloria Guida: »La chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli – Fondazione e dell'Archivio di Stato di Napoli«. In: *Quaderni dell'Archivio Storico* (2009), S. 525–559; Caroline Astrid Bruzelius: *The stones of Naples. Church building in Angevin Italy, 1266–1343*. New Haven 2004: Yale University Press, S. 47–74; Cornelia Berger Dittscheid: »S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Das gotische Idealprojekt Karls und seine »franziskanischen« Modifikationen«. In: *Festschrift für Hartmut Biermann*. Herausgegeben von Christoph Andreas, Maraike Bückling und Roland Dorn. Weinheim 1990: VCH Acta Humaniora, S. 305–310; Jürgen Krüger: *S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur. Studien und Materialien zur Baukunst der ersten Anjou-Zeit*. Zugl.: Würzburg, Univ. Diss., 1983, *Franziskanische Forschungen* 31. Werl 1986: Coelde.

in anderen Teilen des Königreiches nachgewiesen, dass insbesondere die ersten beiden Generationen einen »aggressiv french style« verfolgten, der von den eingesessenen Neapolitanern als ein deutliches Zeichen verstanden werden musste.¹⁴ Ein Kirchenbau ist eine komplexe Angelegenheit, viele Akteure sind an ihm beteiligt und die Bauzeit geht über Jahre. So überwachte ein französischer Baumeister die Arbeiten, lokale Steinmetze mussten angelernt werden und bereits auf dieser Ebene durchmischten sich strenge Vorgaben und ein schleichender Wandel in der Umsetzung. All dies ist gut untersucht und die Forschung ist sich weitgehend darin einig, dass unter den Anjou ein spezifischer Stil entwickelt wurde, der französische Vorbilder adaptierte, vereinfachte und vor Ort einen Wiedererkennungseffekt produzierte. Hier kommt es darauf an, dass bereits der Herstellungsprozess eines solchen Baus, jenseits des Auftraggeberwunsches, eine Hybridisierung von Formen, gleichsam eine Kreolisierung der künstlerischen Sprache bewirkt, die nicht nur als kunsthistorische Spielerei abgetan werden sollte, sondern auch als materielles Zeichen von Migration gelesen werden kann.

Allein dem Umstand des gotischen Umgangschores ist es zum Beispiel zu verdanken, dass ein Grabmaltypus, der seinerseits mit dem Bildhauer Tino da Camaino aus der Toskana importiert wurde, an den neuen Kontext angepasst werden musste (Abb. 9).¹⁵ Das Grabmal der Katharina von Österreich, der früh verstorbenen Ehefrau des Thronfolgers, befindet sich im ersten Joch des Chors zwischen Umgang und Altarraum. Dies ist ein prominenter Ort, der etwa in Saint-Denis, also der Grablege der französischen Könige, dem Grab des heiligen Dionysius vorbehalten war. Das neapolitanische Monument muss darauf reagieren, dass es zwischen die Pfeiler eingezwängt und ungewöhnlicherweise von zwei Seiten zu sehen

¹⁴ Bruzelius 2004 (wie Anm. 13), VII-IX. Vgl. auch Caroline Astrid Bruzelius: »Charles of Anjou and the French national style in Italy«. In: *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*. Bd. 2. Herausgegeben von Alexander Knaak. München 1997: Klinkhardt und Biermann, S. 146–153.

¹⁵ Zu den Grablegen der Anjou vgl. Lorenz Enderlein: *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*. Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom 12. Worms am Rhein 1997: Werner; Tanja Michalsky: *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157. Göttingen 2000: Vandenhoeck & Ruprecht. Tanja Michalsky: »Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft«. In: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*. Herausgegeben von dies.: *Akten der internationalen Tagung im Liebieghaus-Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 21.–23.11.1997*. Berlin 2001: Reimer, S. 121–148; Mit einer anderen Rekonstruktion Francesco Aceto: »Spazio ecclesiale e pale di »primitivi« in San Lorenzo Maggiore a Napoli. Dal »San Ludovico« di Simone Martini al »San Girolamo« di Colantonio. I«. In: *Prospettiva* Nr. 137, 2010 (2011), S. 2–50, bes. 9.



Abb. 9 Tino da Camaino, Grabmal der Katharina von Österreich, Gesamtansicht, nach 1323, Neapel, San Lorenzo Maggiore.

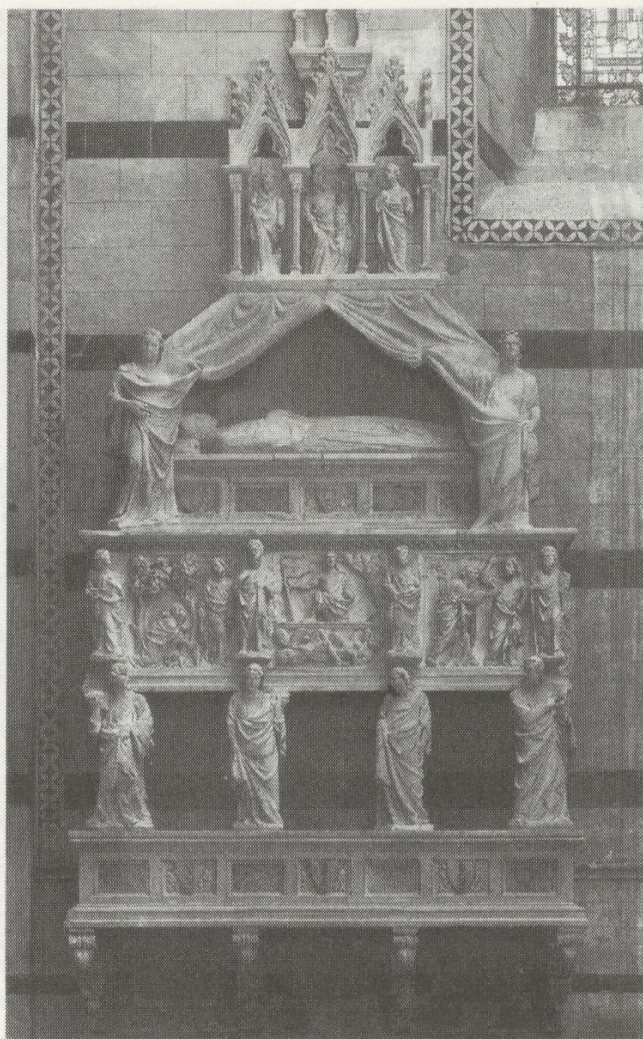


Abb. 10 Grabmal des Kardinals Riccardo Petroni, Gesamtansicht, um 1317, Siena, Dom.

ist.¹⁶ Ein vergleichbares früheres Produkt der Werkstatt Tinos, das Grab des Kardinals Riccardo Petroni im Dom von Siena (Abb. 10, ca. 1316),¹⁷ nutzt den gleichen Aufbau von Karyatiden, Sarkophag mit der Auferstehung Christi, einer Totenkammer und der Seelenempfehlung lediglich in einer Front als Wandgrabmal. Auch dieses Grab ist der Gotik verpflichtet und war wohl ehemals auch von einem Baldachin überfangen. Es zeigt jedoch

¹⁶ Mit einer neuen Rekonstruktion des Lettners und seinen Anbauten: Alessandra Rullo: »L'incontro di Boccaccio e Fiammetta in San Lorenzo Maggiore a Napoli. Un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo«. In: *Boccaccio angioino*. Herausgegeben von Giancarlo Alfano. Bruxelles [u.a.] 2012: Lang, S. 303–316.

¹⁷ Vgl. Silvia Colucci: »Il monumento sepolcrale del cardinal Riccardo Petroni di Tino di Camaino. Una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana«. In: *Le sculture del duomo di Siena*. Herausgegeben von Mario Lorenzoni. Cinisello Balsamo 2009: Silvana, S. 135–139; Gert Kreytenberg. In: »Tino di Camainos Grabmäler in Florenz«. In: *Städel-Jahrbuch* (1979), S. 33–60; Max Seidel: »Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano«. In: *Städel-Jahrbuch* (1975), S. 37–84.

ganz andere, für die italienische Gotik typische schwere Proportionen. Wie schon beim Kirchenbau angesprochen: Als der eigens in die Residenzstadt berufene Bildhauer Tino in Neapel seine Arbeit begann, musste er eine neue Werkstatt aufbauen und lokale Mitarbeiter einstellen, deren Mosaiktechnik die Ästhetik des Grabes maßgeblich veränderten, eine Technik, die es in dieser Form in der Toskana nicht gab und die von Tino vorher nicht angewandt worden war. Die Einlegearbeiten lassen das Grab nicht nur heller strahlen, sondern sie sind ein Beleg dafür, dass mit der Technik auch Elemente der lokalen Kultur übernommen werden. Das schwierigere gestalterische Problem boten die Karyatiden (Abb. 11–12), die hier nicht einfach nach außen zum Betrachter vor einer Wand gerichtet werden konnten, sondern auf die Aufstellung reagieren und auf den Altar ausgerichtet sind. Es handelt sich um Caritas und Spes, die wichtigsten franziskanischen Tugenden, die sich aus dem Programm des Grabes erklären, das Katharina von Österreich als Teil eines nicht nur frommen, sondern sogar geheiligten Geblüts inszenieren, das sich unter Robert und seiner Frau Sancia insbesondere der Förderung der Franziskaner angenommen hatte. Dies geschieht zum einen durch die Tugenden, die zuvor nur Heiligen vorbehalten waren (am Sieneser Grab von Kardinal Petroni [Abb. 10] hatten die Karyatiden keine Attribute und somit nur Trage- nicht aber eine Auszeichnungsfunktion), zum anderen durch das Bildprogramm.¹⁸ An der gleichsam öffentlichen Seite befindet sich am Sarkophag eine Abbréviation der Kreuzigung mit Maria, Christus und Johannes, im verblendeten Giebel prangt die Stigmatisation des Franziskus, die den modernen Weg der *imitatio Christi* propagiert. Auf der Altarseite hingegen findet sich die Verherrlichung des Franziskus mit den Heiligen Antonius von Padua und Klara, im inneren Giebelfeld wurde die Seelenempfehlung Katharinas angebracht, jener Teil des Programms, der für das Totengedenken relevant ist. Vier Heilige an der Bahre der Toten unterstreichen den Anspruch der Verstorbenen, Teil eines geheiligten Geblütes zu sein.

Für das hier verfolgte Argument ist festzuhalten, dass ein moderner, aus einer anderen Region Italiens importierter Grabtypus an die französisch-gotische Architektur angepasst wurde, dass durch die Charakterisierung der Karyatiden als Tugenden ein Heiligengrab alludiert wurde – und dass dem Monument jenseits der politischen und franziskanischen Ikonographie die Amalgamierung von französischen, toskanischen und kampanischen Elementen eingeschrieben ist, die sich ganz konkret über die Herkunft der Auftraggeber, ihre politischen Ambitionen und Vernetzungen in der

¹⁸ Dazu ausführlich Michalsky, »Sponsoren der Armut«, und Michalsky, *Memoria und Repräsentation*, Kat. Nr. 21, 281–289.

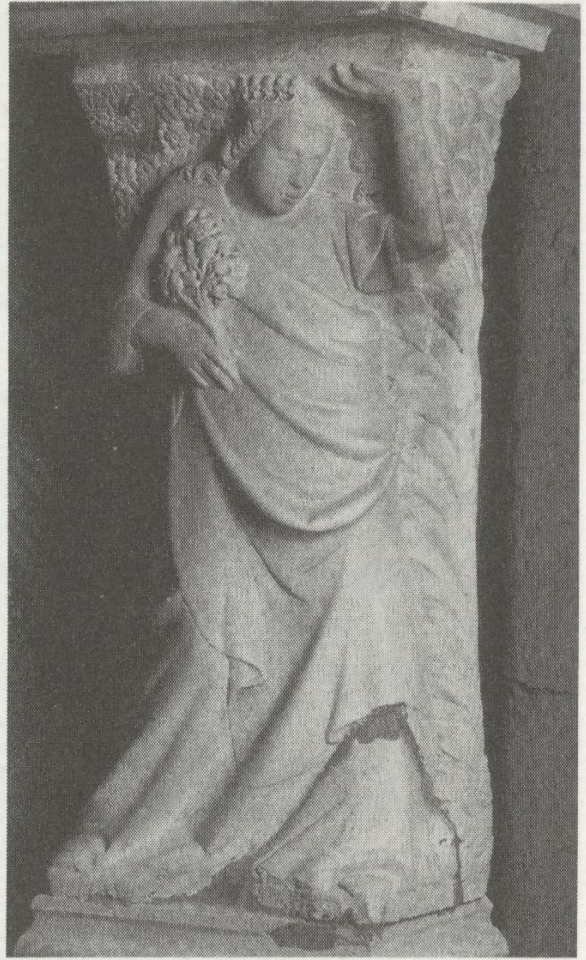


Abb. 11 und 12 Tino da Camino, Grabmal der Katharina von Österreich, nach 1323, Neapel, San Lorenzo Maggiore.

Toskana und durch ihre neue Residenzstadt, den Ort des Grabes erklären lassen. Martin Warnke hat für die Architekturgeschichte den Begriff des Anspruchsniveaus geprägt, um den Umstand zu fassen, dass Individuen oder Gruppen durch Bezugnahme auf andere Bauten ihren eigenen Anspruch manifestieren.¹⁹ Dies ist die eine Seite der Erklärung eines solchen Grabes. Es steht in einer Reihe mit älteren Kardinals- und Heiligengräbern und beansprucht einen dementsprechend hohen Rang für die hier Bestattete. Dieser Anspruch wurde durch die Adaption eines Typus umgesetzt und nicht zuletzt führten die künstlerischen Entstehungsprozesse vor Ort zu einem Resultat, das über den Anspruch hinaus auch die historisch konkrete ›Einwanderung‹ von Auftraggebern und Formen offenbart.

¹⁹ Martin Warnke: *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1979: Syndikat.

Einmal eingeführt, passten die Anjou ihren Grabmaltypus den jeweiligen politischen Erfordernissen an, indem sie ihn für diverse Legitimationsstrategien nutzten, dadurch dass sie auf den Sarkophagreliefs entweder dynastische oder staatstheoretische Themen abhandelten. Am Grabmal Marias von Ungarn (Abb. 13) ging es um den mittig thronenden heiligen Ludwig von Toulouse,²⁰ der den Thron an seinen Bruder abgegeben hatte, am Grab des zu früh verstorbenen Thronfolgers Karls von Kalabrien (Abb. 14) wurde lediglich der gerechte Herrscher dargestellt, das Grab seiner Frau (Abb. 15) hingegen diente dazu, die weibliche Thronfolgerin, nämlich die gemeinsame Tochter einzuführen, weshalb hier nur Frauen mit Insignien thronen, und am Grab Roberts (Abb. 3) wurde das ganze Programm deutlich monumentalisiert und übersteigert und mit der Figur des thronenden Königs ein weiteres Geschoss eingezogen, das gerade in prekärer Lage die Stabilität des Königshauses demonstrieren sollte.²¹ Im Laufe von etwa zwanzig Jahren wurde ein Monumenttyp zum wiedererkennbaren Zeichen eines Königshauses. Der Erfolg hing einerseits maßgeblich mit der sinnvollerweise am Grab geführten Argumentation für die dynastische Thronfolge zusammen, andererseits lässt sich zeigen, dass die Form des Grabmals, die wie erwähnt zunächst nur entlehnt war, in geradezu anachronistischer Weise noch sehr lange beibehalten wurde, und ihrerseits eine Tradition ausbildete, auf die die Nachfolger reagieren mussten. Kurz bevor der Machtwechsel erfolgte, errichtete die Dynastie für den vorletzten angevinischen König Ladislaus von Anjou in den 1430er-Jahren ein Grabmal in S. Giovanni a Carbonara (Abb. 16).²² Zu einer Zeit, in der in Florenz die Frührenaissance mit Bildhauern wie Donatello beginnt, gibt Johanna von Anjou, die letzte Königin dieses Hauses, für ihren Bruder ein noch einmal deutlich vergrößertes, aber ganz dem bekannten Schema verhaftetes Grabmal in Auftrag. Deutlicher kann die Entscheidung für ein Formvokabular und einen Typus kaum ausfallen und man darf wohl den Schluss ziehen, dass dabei nicht nur das Festhalten an einer erprobten Typologie und politischen Formel der Thronlegitimation am Grab ausschlaggebend war, sondern dass es auch ca. 150 Jahre nach der Eroberung

²⁰ Tanja Michalsky: »Mater serenissimi principis. The tomb of Maria of Hungary«. In: *The church of Santa Maria Donna Regina*. Herausgegeben von Janis Elliott. Aldershot [u. a.] 2004: Ashgate, S. 61–77, mit Lit.

²¹ Vgl. zu der Interpretation der ikonographischen Programme ausführlich Michalsky: *Memoria und Repräsentation*, S. 159–173.

²² Francesco Abbate: »Il monumento a Ladislao di Durazzo«. In: *Le Vie del Marmo*. Herausgegeben von Amedeo Mercurio. Florenz 1994: Giunti, S. 17–22; Nicolas Bock, »Antiken- und Florenzrezeption in Neapel 1400–1450«. In: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*. Herausgegeben von Klaus Bergdolt, Giorgio Bonsanti. Venedig 2001: Marsilio, S. 241–252.

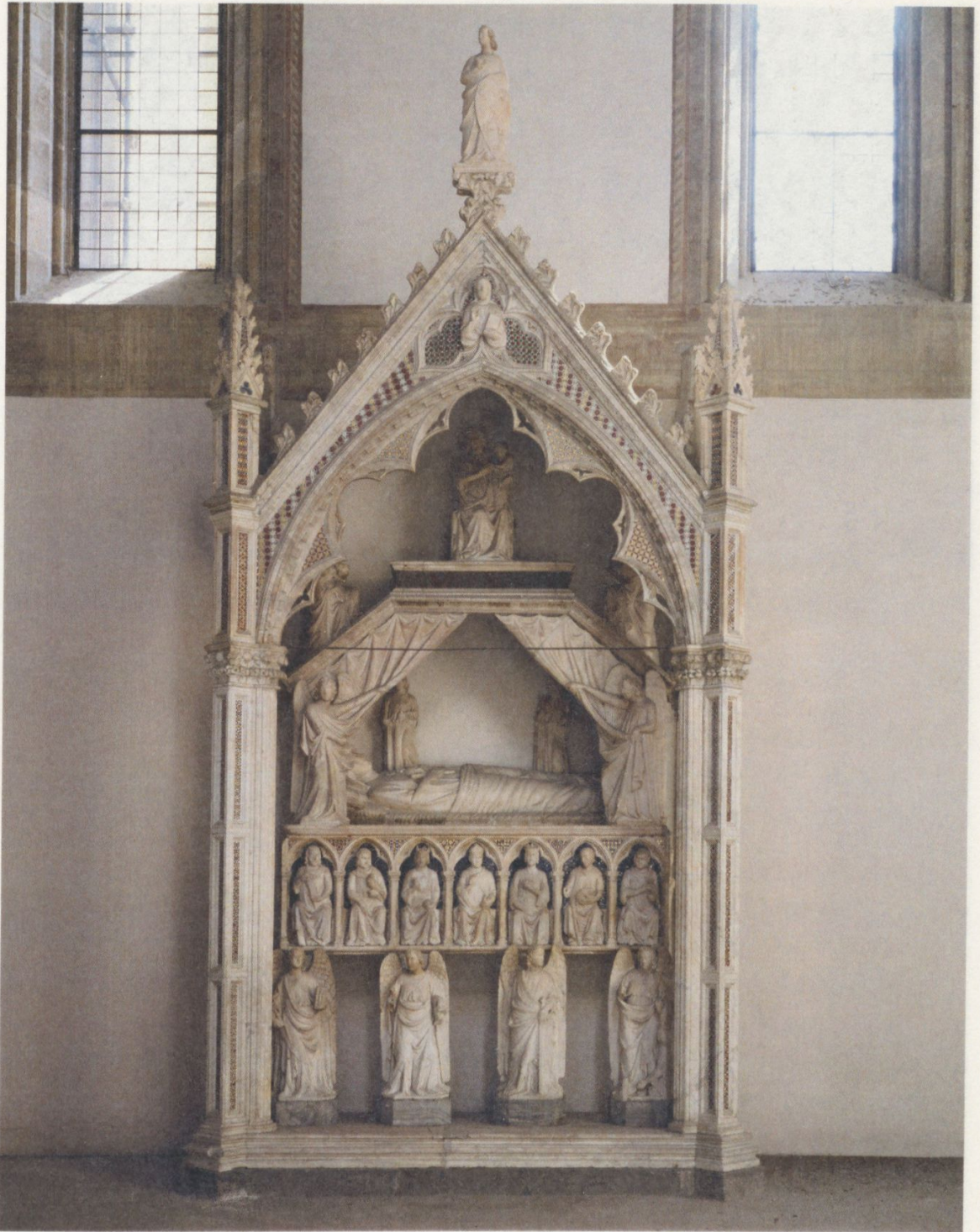


Abb. 13 Tino da Camaino, Gagliardo Primario, Grabmal der Maria von Ungarn, 1325-1326, Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia.



Abb. 14 Tino da Camaino, Gagliardo Primario, Grabmal der Maria von Ungarn, 1325–1326, Neapel, Santa Maria Donnaregina Vecchia.



Abb. 15 Tino da Camaino und Werkstatt, Grabmal des Karl von Kalabrien, 1329–1333, Neapel, Santa Chiara.

des Reiches und der Stadt noch opportun war, das Besondere der eigenen Kultur samt gelungener Migration durch die Formwahl zu unterstreichen.²³

All das ist hinlänglich bekannt. Der Perspektivwechsel zugunsten eines Kreolisierungsmodelles besteht darin, dass man die Monumente nicht allein als machtvolle Zeichen des längst nicht mehr neuen Königshauses versteht, sondern jene Elemente betont, die sich aus der spezifischen Situation vor Ort ergeben, so dass Hybridisierung als Qualität verstanden werden kann. Diese Gräber, die in der Kunstgeschichte aufgrund der Auftraggeber unter der Kategorie ›angevinisch‹ abgelegt werden, sind eben auch neapolitanisch insofern als die über Jahrzehnte entwickelte Form so nur im spezifischen Kontext zu erklären ist.

²³ Es ist inzwischen allgemein anerkannt, dass die angevinische Periode noch lange in der Kunstproduktion auch der neapolitanischen Oberschicht nachwirkte, bis hin zu Grabmonumenten des späten 15. Jh., wie demjenigen des Malizia Carafa in San Domenico Maggiore, an dem durch die Wiederverwendung eines älteren Sarkophags aber auch in der Inschrift auf eine erfolgreiche Epoche der eigenen Geschichte verwiesen wird. Vgl. dazu Tanja Michalsky: »The local eye. Formal and social distinctions in late quattrocento Neapolitan tombs«. In: *Art history* 31/4 (2008), S. 484–504, 599–600.

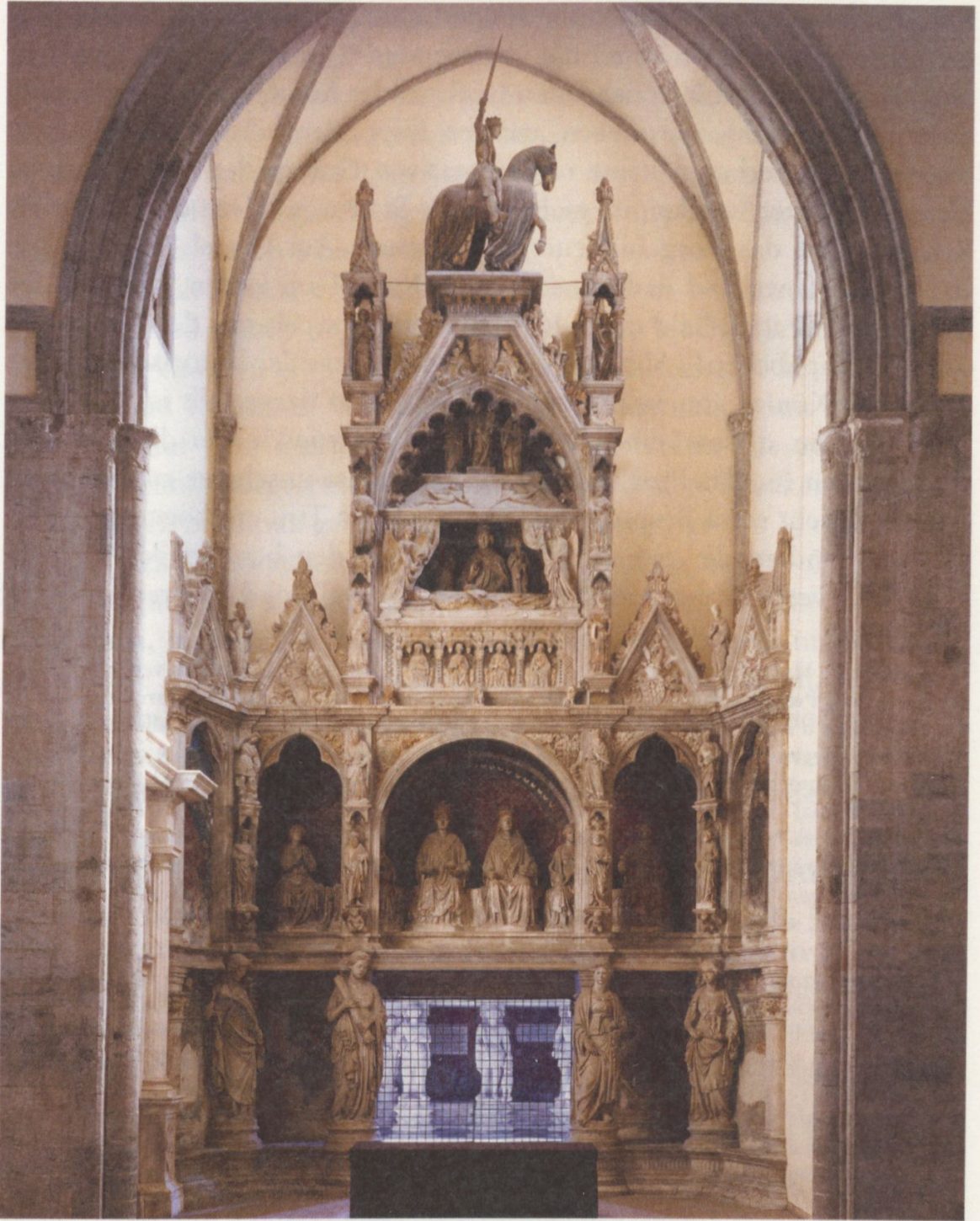


Abb. 16 Marco da Firenze, Andrea di Onofrio, Grabmal des Königs Ladislaus, Gesamtansicht, um 1428, Neapel, San Giovanni a Carbonara.

Wie bereits erwähnt, wählten die Aragonesen eine andere Monumentgattung, um sich von den damit als überwunden und veraltet gestempelten, aber die ganze Stadt überziehenden Gräbern der Anjou abzusetzen. Bereits diese Entscheidung, die (neben anderen Imponderabilien) letztlich dazu führte, dass überhaupt keine repräsentativen Gräber der Aragonesen in Neapel errichtet wurden, ist nicht nur als Stärke, sondern eben auch als Reaktion auf das Vorgefundene zu verstehen. Am Castel Nuovo, dem erst geschliffenen und dann restaurierten Kastell am Hafen, wurde unter Alfons von Aragon bald nach der Eroberung Neapels mit der Errichtung eines Triumphbogens (Abb. 18) begonnen, an dem der historische Einzug des neuen Königs von 1442 am zentralen Relief dargestellt ist.²⁴ Wieder ist es ein Bau, diesmal einer der verdrängten Dynastie, der die Rahmenbedingungen für das Projekt vorgibt, denn es ist unschwer zu erkennen, dass hier nicht etwa Proportionen eines antiken Triumphbogens gewählt wurden, sondern die gesamte Höhe zwischen den bestehenden Türmen ausgefüllt werden musste, sodass schließlich zwei Bögen übereinander zu

²⁴ George L. Hersey: *The Aragonese arch at Naples 1443-1475*. New Haven 1973: Yale University Press; Gianni Carlo Sciolla, »L' arco di Castelnuovo. Il progetto architettonico«. In: *Critica d'arte* N/121 (1972), S. 68-72; Hanno-Walter Kruft, Magne Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*. Tübingen 1977: Wasmuth; Andreas Beyer: »König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope. ... mi pensamiento e invención ...«. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 1 (1994), S. 93-107; ders.: *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*. Kunstwissenschaftliche Studien 84. München 2000; Giorgio Mollisi: »Un Ticinese a Castel Nuovo. Domenico Gagini da Bissone, scultore a Napoli sotto Alfonso d'Aragona«. In: *Arte & storia* 7/29 (2006), S. 108-117; Antonio Pinelli, »Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti e rappresentazioni vivive del trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona«. In: *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*. Herausgegeben von Giancarlo Alisio, Sergio Bertelli, Antonio Pinelli. Modena 2006: F.C. Panini, S. 33-75; Christoph Luitpold Frommel: »Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli«. In: *Annali di Architettura* 20 (2008), S. 13-36; Philine Helas: »Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel. Zu den Darstellungen herrscherlicher Einzüge zwischen Mittelalter und Renaissance«. In: *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt; zur Einführung*. Herausgegeben von Angelika Lampen, Peter Johanek. Köln [u.a.] 2009: Böhlau, S. 133-228; Patrizia Graziano: *L'arco di Alfonso. Ideologie giuridiche e iconografia nella Napoli aragonese*, La memoria storica 14. Neapel 2009: Scientifica; Dietrich Erben, »Der Triumphbogen Alfons'I«. In: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Herausgegeben von Salvatore Pisani, Katharina Siebenmorgen. Berlin 2009: Reimer, S. 59-67; Virgilio Galati, »Riflessioni sulla regia di Castelnuovo a Napoli. Morfologie architettoniche e tecniche costruttive; un univoco cantiere antiquario tra Donatello e Leon Battista Alberti?«. In: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* 16/17 (2010), S. 155-177; Emanuela Garofalo: *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese; (XV-XVI secolo)*, Frammenti di storia e architettura 8. Palermo 2010: Edizioni Caracol [u.a.]; Joana Barreto: »Pouvoir monarchique et création artistique. Deux souverainetés concurrentes au sein du Castelnuovo de Naples au XVe siècle«. In: *Humanistica* 5/2 (2011), S. 15-25; Bianca De Divitiis: »Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples. The Transformation of Two Medieval Castles into 'all'antica' Residences for the Aragonese Royals«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (2013), S. 441-474.

stellen waren. Die kunsthistorische Forschung hat daher längst den Bogen der Sergi in Pula (heute Kroatien) als mögliches Vorbild ausgemacht, und seinen Import durch die diesmal zum Teil aus Dalmatien stammenden Bildhauer erklärt.²⁵ Das Argument zieht aber nur insofern, als es gewisse Ähnlichkeiten im unteren Geschoss gibt – das Hauptproblem der ungewöhnlichen Höhererstreckung und Verdoppelung des Bogens in Neapel wird dadurch jedoch nicht gelöst.

Schon früh wurde erkannt, dass es bei allem Nachdruck auf Antikenbezug und damit verbundener Erneuerung auch Ähnlichkeiten zu den Anjou-Gräbern gibt. Ettore Bernich hat im Rückgriff auf die Gräber Roberts und Ladislaus' von Anjou eine Rekonstruktion mit dem Reiter Ladislaus auf dem Dach der Thronfigur Roberts in das zweite, heute leere Geschoss vorgeschlagen. Ebenfalls wird das Brückentor Kaiser Friedrichs II. in Capua gerne herangezogen, das unter den Vorzeichen der sogenannten Protorenaissance des 13. Jahrhunderts bereits als Rückgriff auf Triumphbögen gedeutet wurde. Kurz: Die Kunstgeschichtsschreibung neigt dazu, einerseits nach großen Vorbildern zu suchen, um aus einer Genealogie der Monumente die konkrete Form zu erklären, und andererseits um Rekonstruktionen zu erstellen, die an Fehlstellen Bekanntes, unter Umständen Verfälschendes einsetzen. Wenn man so will, hat man schon immer die Vermischung oder Hybridisierung verschiedener Formen am konkreten Objekt gesehen, allerdings in dem Wunsch nach einer durch die Auftraggeber gesicherten Intention Vorbilder, Typen und Ähnlichkeiten vor allem berühmter Werke so lange aufeinander bezogen, bis aus dem Hybrid wieder ein verständliches Werk wurde. Festzuhalten bleibt, dass die Gestalt des existierenden Kastells die formalen Bedingungen diktierte, und dann aufgrund des intendierten Anspruchsniveaus berühmte ältere Monumente – erst recht solche von überwundenen Herrschern – alludiert wurden und so gewissermaßen als Fremde in neuem Kontext fortlebten.

Eine Zeichnung aus dem Umkreis Pisanellos (Abb. 17),²⁶ die wahrscheinlich den 1442 am Dom von den neapolitanischen Adligen errichteten ephemeren Triumphbogen für den historischen Umzug zeigt, bietet insofern Aufschluss, als sie eine ideale Version vor Augen stellt, die nicht auf die Architektur des Kastells Rücksicht nehmen musste – und die, wie die Absenz des berühmten Triumphzugreliefs zeigt, noch zu dem Ereignis

²⁵ Gustavo Traversari, Italo Gismondi: *L' Arco dei Sergi*, Pubblicazioni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Padova 8. Padua 1971: CEDAM,

²⁶ Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, Inv. I. 527, vgl. George L. Hersey: »A Boymans Museum Drawing and the Arch of Alfonso, Naples«. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 27 (1968), S. 209–210; Ders.: »The arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque ›design‹«. In: *Master drawings* 7 (1969), S. 16–24.



Abb. 17 Pisanello-Umkreis, Entwurf für den ephemeren Triumphbogen Alfonsos von Aragon, 1452, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

des Umzuges selbst zu zählen ist, das später monumentalisiert wurde – die Anerkennung des neuen Königs durch die Vertreter der neapolitanischen Gesellschaft nämlich. Im Vergleich mit dem marmornen Monument (Abb. 18) kann sie jedoch vor allem dafür zeugen, dass Letzteres stark vom Ideal der Renaissance abweicht und ein Produkt verschiedener Kompromisse ist. Kurz: Der neapolitanische Triumphbogen erklärt sich sowohl aus dem Rekurs auf die Antike und damit als ein Renaissance-Monument par excellence als auch aus der Kunstgeschichte Süditaliens bzw. Neapels, in der staufische und angevinische Werke vorherrschten.



Abb. 18 Triumphbogen Alfons' V., ca. 1454-1467, Napoli, Castel Nuovo.

Künstlerisch innovativ sind insbesondere die Reliefs, die imaginär von Bogen zu Bogen den Zug mit dem Triumphwagen Alfons von Aragon nacherzählen und dabei ein breites Spektrum an neuen Darstellungsmöglichkeiten ausloten. Anders als an den die dynastische Abkunft und Frömmigkeit inszenierenden Gräbern wird hier die Anerkennung des neuen Königs in der Verewigung eines öffentlichen Rituals gefeiert. Auf hohem künstlerischem Niveau wird mit dem Triumphzug eine antike politische Ikonographie reaktiviert, die auch die ranghohen Vertreter der städtischen Gesellschaft integriert, denn es ist davon auszugehen, dass die Personen des Gefolges ehemals zu identifizieren waren, und es sich bei den Baldachinträgern um die Vertreter der *seggi* – also der Adelskongregationen – handelte, die so den Status der Besiegten wie auch den der Würdenträger auf sich vereinen.²⁷

²⁷ Zur Rolle und Funktion der Seggi und ihrer Versammlungsräume vgl. Fulvio Lenzo: *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli, 13.-18. secolo*. Rom 2014: Campisano; Tanja Michalsky: »La memoria messa in scena. Sulla funzione e il significato dei sediali nei monumenti sepolcrali napoletani attorno al 1500«. In: *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*. Herausgegeben von Serena Romano, Nicolas Bock. Neapel 2005: Electa, S. 172-191; Bianca de Divitiis, »Die Seggi des Patriziats«. In: *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Herausgegeben von Salvatore Pisani, Katharina Siebenmorgen. Berlin 2009: Reimer, S. 99-104. Camillo Tutini, Paolo Piccolo: *Dell'origine e fondazione dei Sedili di Napoli*. Neapel 2005: Luciano.

Im Durchgang des Bogens, einem Ort, der auch in der Antike zur Anbringung programmatischer Reliefs genutzt wurde, thematisieren zwei Hochreliefs (Abb. 19–20), erneut die Sukzession. Aufgrund der langen Entstehungsgeschichte des Bogens konnte Ferrante, der Sohn von Alfonso, sich hier bereits als der legitime Nachfolger präsentieren, der wiederum im Kreis der Höflinge und Ritter die Potenz der eigenen Herrschaft demonstriert. Im Vergleich der Details zeigt sich eine erstaunliche stilistische Bandbreite, denn während das Dekor sehr nah an Beispielen der römischen Kaiserzeit bleibt, die einfach kopiert werden konnten, wählte man bei der Wiedergabe aktueller Belange in Ermangelung von direkten antiken Vorbildern eine eher improvisierte Staffelung von Personen auf engstem Raum.

Den Abschluss bildet oberhalb des heute leeren Bogens ein Geschoss mit den vier Kardinaltugenden, einem Giebel mit zwei Flussgöttern und ehemals auch noch dem heiligen Abt Antonius sowie den Erzengeln Gabriel und Michael. Erneut wird hier die Einschreibung in eine neapolitanische Tradition greifbar: Die Tugenden, die seit den 1320er-Jahren und bis zu dem Monument für Ladislaus, das ja nur etwa zwanzig Jahre zuvor gebaut worden war, zum Ensemble der Anjou-Gräber gehörten, sind zwar von Sarkophagkaryatiden zu Nischenfiguren im Obergeschoß mutiert, aber sie haben gleichsam überlebt, obwohl sie an einem die Antike alludierenden Triumphbogen eigentlich nicht vorgesehen sind. Folgt man der leider nicht letztgültig dingfest zu machenden These, dass auch noch die Urne mit dem Herzen Alfonsos im Obergeschoss ausgestellt war, so hätten wir es mit einer wahrlich hybriden Form aus Grabmal und Triumphbogen zu tun, die bei aller der Renaissance geschuldeten Innovation einer neuen Monumentform die Schwierigkeiten belegt, lokal tradierte Formen in neue Entwürfe zu inkorporieren.

Fragt man nach den Akteuren, die dieses Monument zu verantworten haben, wird es noch einmal komplizierter. Der ephemere Bogen, der zum Empfang des neuen Königs 1442 erstellt wurde und der wohl in etwa so ausgesehen haben wird, wie Pisanello oder ein Mitglied seiner Werkstatt ihn gezeichnet hat (Abb. 17), wurde von den Adligen der neapolitanischen *seggi* in Auftrag gegeben – die ausführenden Künstler sind nicht bekannt, aber das Know-how, einen Triumphbogen nachzubauen, muss vorhanden gewesen sein. Der erhaltene Bogen, der von ca. 1453 bis 1470 ausgeführt wurde, lag in der Obhut einer Bildhauerwerkstatt, die mit Pietro da Milano, Domenico Gagini und Francesco Laurana sehr unterschiedliche Persönlichkeiten und künstlerische backgrounds vereinigte, welche Kunsthistoriker, die an Zuschreibungen interessiert sind, verzweifeln ließen. Diese Problematik kann hier nicht aufgerollt werden, festzuhalten ist jedoch, dass



Abb. 19 und 20 Triumphbogen Alfons' V., (oben) Durchgang rechts, Alfonso mit Gefolge, ca. 1454-1467, Napoli, Castel Nuovo; (unten) Durchgang links, Ferrante mit Gefolge, ca. 1454-1467, Napoli, Castel Nuovo.

von den Aragonesen dezidiert andere Künstler gewählt wurden als jene, die im Dienst des vorangegangenen Königshauses gearbeitet hatten, dass diesmal nicht etwa spanische Bildhauer beauftragt wurden, sondern italienische bzw. gerade nach Italien eingewanderte, denen man zutraute, ein in Italien entwickeltes innovatives und an der Antike ausgerichtetes Projekt umzusetzen, und nicht zuletzt, dass es vom ephemeren zum marmornen Bogen gravierende Veränderungen gab, die nur damit zu erklären sind, dass auf die konkrete Platzierung Rücksicht genommen werden musste und dass sich die starke Ikonographie der Anjou-Gräber neben jener des antiken Triumphes durchgesetzt und so zu einer ganz ungewöhnlichen Lösung geführt hat.

Das hier in aller Kürze präsentierte Material gehört schon lange zu den kunsthistorischen Narrativen, sei es jenen der Stilgeschichte, sei es jenen der politischen Ikonographie. Dort wird der Akzent entweder auf die Auftraggeberabsichten oder aber auf eine formale Entwicklungsgeschichte gelegt, in denen die Besonderheiten von politischer Aussage und ihrem Verhältnis zur formalen Umsetzung untersucht werden. Diese Lesarten sollen gar nicht in Misskredit gezogen werden, weil die einzelne Werkin-terpretation durchaus ihre Verdienste hat. Sinn dieser Rekapitulation war es jedoch, nach Anzeichen zu suchen, die selbst an Großprojekten vormoder-ner Königshäuser den Vorgang der Hybridisierung dokumentieren. Wie hoffentlich deutlich wurde, ist dies scheinbar ein ganz normaler und gar nicht zu verhindernder Vorgang, dem man allerdings im Sinne einer ebenso konkreten wie komplexen Bewegung seltener Beachtung schenkt und auf den nun der Fokus gelenkt wurde. Zwar geht man in der Kunstgeschichte unausgesprochen oft von einem Eigenleben der Formen aus und gesteht ihnen weite Reisen zu, so wie dem Triumphbogen aus Pula, der Pate für Neapel gestanden haben soll. Theoretische Modelle wurden dafür jedoch kaum entwickelt und hier müsste man ansetzen, um ein differenzierteres Bild ›glokaler‹ visueller Diskurse zu erarbeiten. Auch wenn hier trotz der Einforderung eines Perspektivwechsels nur mit Monumenten der Elite argumentiert wurde, die man früher mit anderem Vokabular wohl als Traditionsstrang beschrieben hätte, liegt die Wende darin, die Reaktionen auf den gewachsenen lokalen Kontext zu beschreiben und Faktoren jenseits der Intention der Auftraggeber stark zu machen. Die *Napoletaneità* muss als Qualität erst noch in die Kunstgeschichte eingeführt werden – es ist an der Zeit, sie positiv zu besetzen und das Besondere der Amalgamierung zu begreifen, die weit über die *Arte d'arrangiarsi* hinausgeht.

Dem eingangs erwähnten Neapolitaner wäre damit wahrscheinlich wenig geholfen, kann die beschriebene Kreolisierung (verstanden als eine aktive Vermischung von Vorhandenem und Fremdem) doch nicht über

die Vormacht der überformenden Kultur hinwegtäuschen. Immerhin kann das Konzept der Kreolisierung, das unter anderem dazu nötigt, Eigenes und Fremdes zu dekonstruieren, in der Kunstgeschichte die engen Narrative der Auftraggeber- oder Künstlerintentionen heilsam modifizieren und zugleich einer völlig akteursfreien Form- und Stilgeschichte Inhalt gebieten. Im erneuten Blick auf die Vogelperspektive von Neapel (Abb. 1), wo das auch heute noch imposante angevinische Doppelkloster S. Chiara nicht zu übersehen ist, lässt sich konstatieren: Die Chancen, *Napoli creola* zu erfassen, liegen in der Relektüre der materiellen Relikte einer kontinuierlichen politischen und kulturellen Ein- und Überschreibung durch ›Fremde‹. Ihre jahrhundertealte Patina überlagert zwar heute die einstige Brisanz, sie kann aber den Prozess nicht vergessen machen, in dem zunächst die Werke ein- und angepasst wurden und dann die Neapolitaner die unübersehbaren Zeichen der wechselnden Dynastien stets neu ihrem Selbstverständnis anverwandeln mussten.