

Sponsoren der Armut Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft

Tanja Michalsky

Zur Rolle eines jeden mittelalterlichen Herrscherhauses gehörte es, durch Stiftungen die eigene Güte, wie auch den eigenen Reichtum zu demonstrieren. Sponsoring ist auch im Mittelalter insofern nichts ungewöhnliches, sondern dient der Repräsentation ebenso wie dem generationenübergreifenden Vertrag zwischen den Stiftern und den begünstigten Betgemeinschaften, die sich für das Seelenheil ihrer Gönner einsetzen. Das Engagement allerdings, das Robert von Anjou und Sancia von Mallorca in den Jahren des Armutsstreites für die Belange der Spiritualen zeigten,¹ geht über die gewöhnliche Stiftungs- und Mäzenatenpraxis hinaus. Hier offenbart sich ein Herrschafts- und Frömmigkeitsverständnis außergewöhnlicher Prägung, das die geläufigen Vorstellungen sakralen Königtums irritierenderweise mit den Geboten der Pauperisten zu verbinden wußte und das Königspaar sogar in Konflikt mit dem Papst brachte:

Der Höhepunkt des sogenannten »Armutsstreites« zwischen den radikalen Franziskanern und dem Papst bahnte sich an, als Johannes XXII. im März 1322 das Privileg des Ordens auf absolute Armut aufkündigte, das Nikolaus III. in der Bulle *Exiit qui seminat* (14.8.1279) bestätigt hatte.² Die Rechtsfrage um den Ordensbesitz wurde zu der Glaubensfrage, ob totale Besitzlosigkeit dem evangelischen Leben Christi entspreche oder nicht.³ Während die Franziskaner sich in früheren Auseinandersetzungen lediglich verteidigt hatten, drehten sie auf dem Generalkapitel Pfingsten 1322 den Spieß um und klagten den Papst an. Dieser sah nun zu Recht die Gefahr drohen, mit seiner eigenen Ansicht, auch Christus und die Apostel seien nicht besitzlos geblieben, für ketzerisch erklärt zu werden. Dementsprechend scharf wurde die Diskussion, die der Papst vor allem unter Mithilfe der Dominikaner führte, und nach einigen Jahren des Hin und Her sowie den profranziskanischen Interventionen Kaiser Ludwigs des Bayern verbot Johannes im November 1324 die franziskanische Armutsthese. Ganz im Gegensatz zum Papst machte sich das angiovinische Königspaar zu Advokaten der Spiritualen, denen es in einer zweiten Welle der Verfolgung in den 1330er Jahren sogar Unterschlupf am neapolitanischen Hof und im franziskanischen Doppelkloster S. Chiara (S. Corpus Christi), sowie weiteren Konventen bot.⁴ Offensichtlich erschien es Robert und Sancia aus ihrem Glaubensverständnis heraus und in der privilegierten Position einer heiligen Dynastie geboten, angesichts ketzerischer Bedrohungen die eigene Macht zum Schutz des franziskanischen Armutsgebotes zu nutzen. Im folgenden gilt es zu problematisieren, wie sich die herrscher-

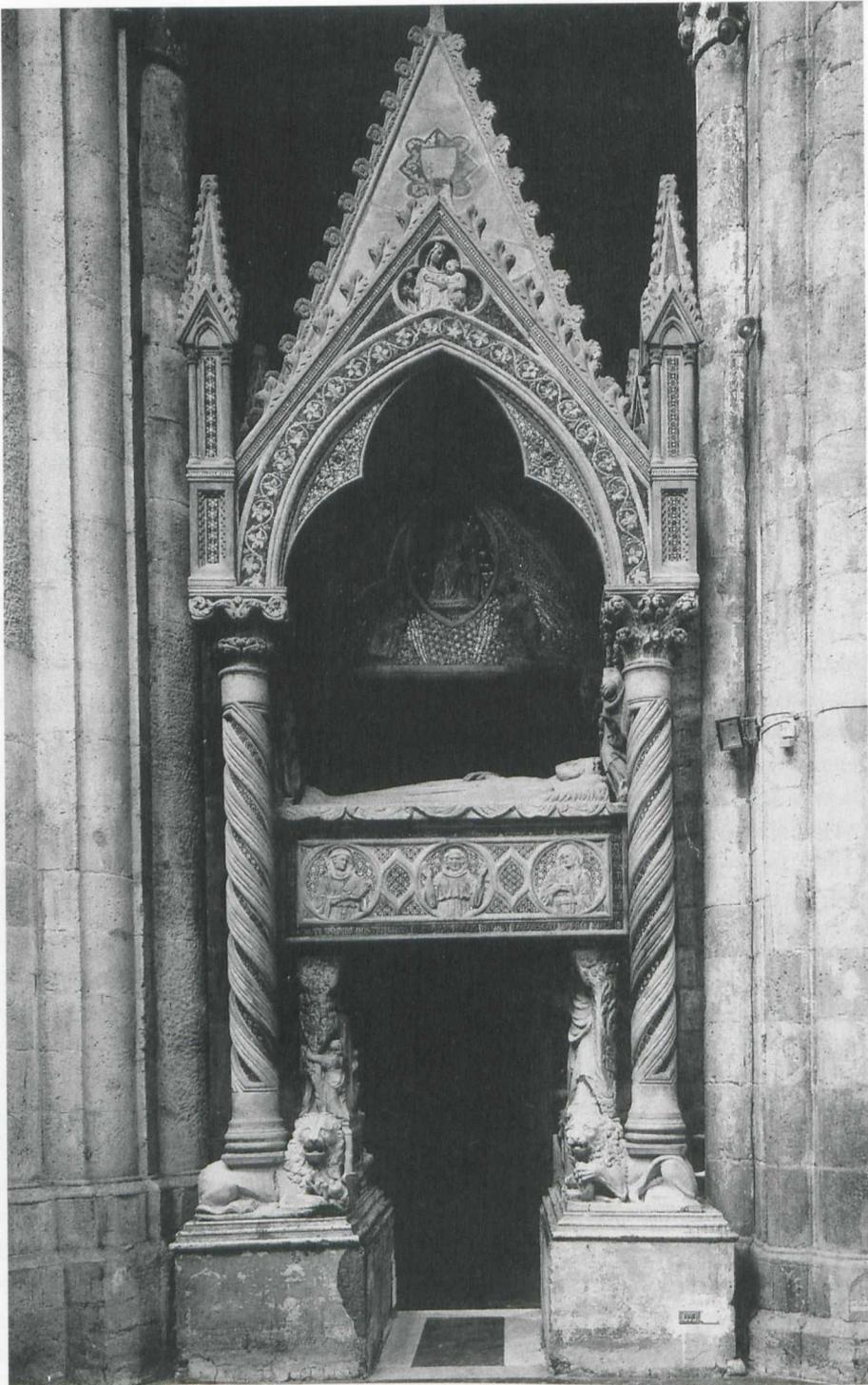


Abb. 1 Grabmal Katharinas von Österreich, Neapel, San Lorenzo Maggiore, Altarseite

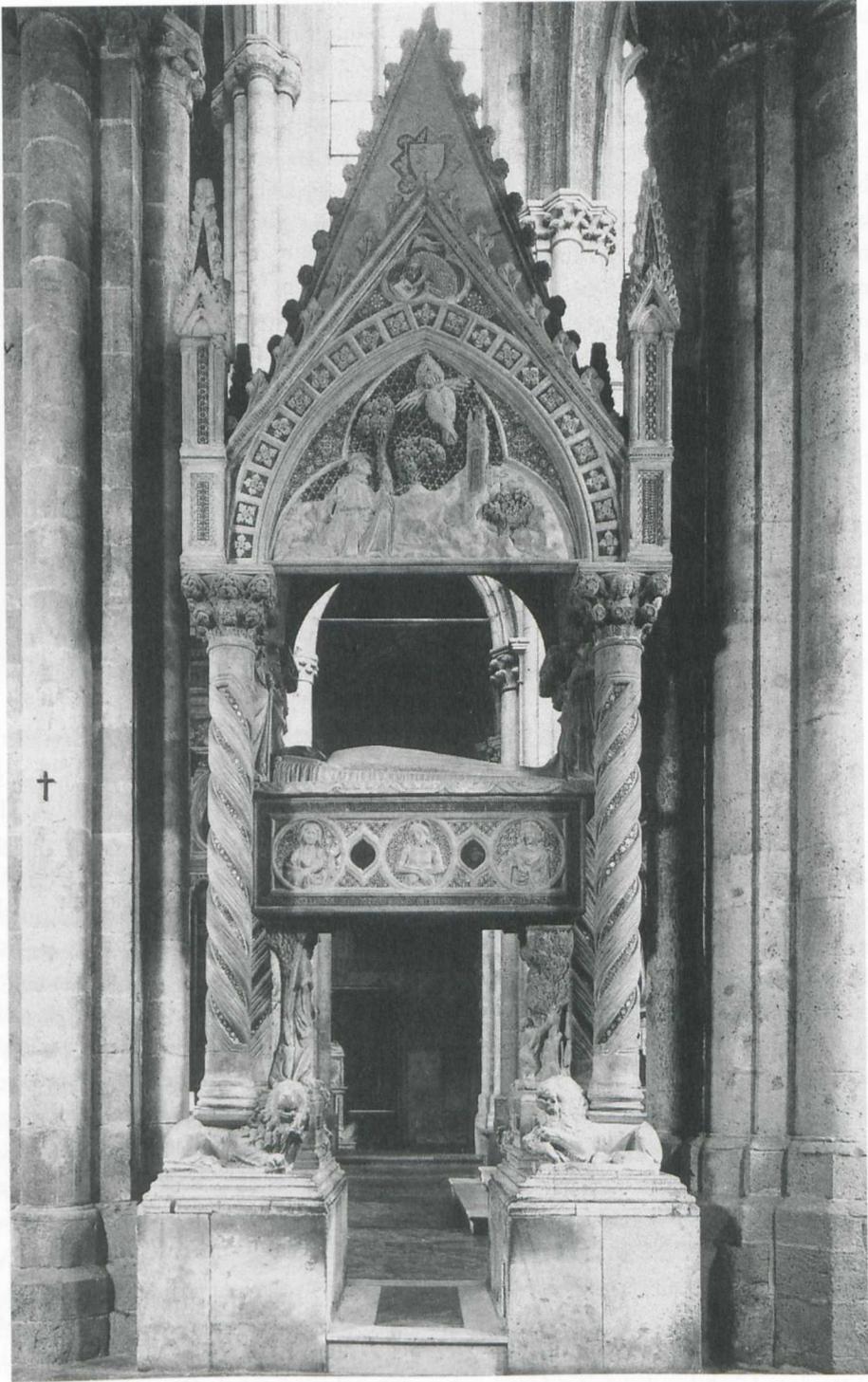


Abb. 2 Grabmal Katharinas von Österreich, Neapel, San Lorenzo Maggiore, Chorumgangsseite

liche Frömmigkeit vor der Folie des Armutsstreites artikuliert, und insbesondere, welche Konzepte und Ausdrucksformen entwickelt wurden, um die Diskrepanz von prachtvollem, höfischem Leben und franziskanischer Spiritualität zu überbrücken.

Auf dem Feld der Quellenanalyse wurden bereits einige Arbeiten zum Thema vorgelegt. Sowohl die Rolle Roberts, als auch die von Zeit zu Zeit auffälligen Weltfluchtambitionen Sancias und die Geschichte der am Hof vor den päpstlichen Verfolgungen in Sicherheit gebrachten Spiritualen sind historisch gut untersucht.⁵ In den letzten Jahren wurden darüber hinaus joachimitische Tendenzen in der angiovinischen Frömmigkeit betont.⁶ Im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen jedoch weder die schriftlichen Dokumente, noch die angesichts topischer Formulierungen ohnehin nur schwer zu verifizierende persönliche Religiösität der Auftraggeber, die insbesondere für Sancia immer wieder angeführt wird, sondern Bildprogramme aus dem Umkreis des Herrscherpaares, die die evangelische Armut angesichts der aktuellen Diskussion thematisieren. Das Augenmerk soll dabei auf die Verarbeitung des bereits erwähnten Problems gelenkt werden, daß nämlich ein Königshaus schwerlich Armut praktizieren und diese infolgedessen auch nicht absolut einfordern kann. Weder die Aussage noch die Form ihrer Bilder kann daher rein pauperistisch sein, sondern muß anders gewichtet werden: Die herrscherliche Würde und das Dekorurn eines königlichen Auftrages sind zu wahren, und die Tugend der Armut muß in die Obhut der Reichen verlegt werden, um auf diesem Umweg das Armutsgebot auch für ein Herrscherhaus praktikierbar zu machen.

Mitten in die Zeit der ersten heftigen Auseinandersetzung um das Armutsgebot fällt die Errichtung des ersten monumentalen Grabmals der Anjous in Neapel.⁷ 1324, ein Jahr nach ihrem Tod, wurde für Katharina von Österreich, der Gattin des Thronfolgers Karl von Kalabrien, die selbst kaum Zeit hatte, sich zu Lebzeiten in Neapel einen besonderen Ruf als Protektorin der Franziskaner zu schaffen, im Chor der Klosterkirche San Lorenzo Maggiore ein Grab errichtet (Abb. 1–2). Der freistehende Baldachin enthält in Anlehnung an zentralitalienische Wandgräber im Innern einen karyatidengestützten Sarkophag und die Liegefigur der Verstorbenen, sowie eine höchst ungewöhnliche Versammlung von vollplastischen Heiligenfiguren, die direkt auf dem Bahrtuch Katharinas stehen (Abb. 3). Abgesehen von der Architektur des Baldachins wurden alle Flächen zu narrativer Darstellung genutzt und selbst die äußere Öffnung des Baldachingiebels wurde zwecks Einfügung weiterer Szenen verblendet. Das Monument ist bereits mehrfach Gegenstand kunsthistorischer Untersuchung gewesen, im Vordergrund standen dabei die Rekonstruktion des offensichtlich problematischen Originalzustandes, die Frage nach Art und Umfang der Beteiligung Tinos di Camaino und die angiovinische Memoria.⁸ An dieser Stelle sei auf die Darstellung der komplizierten Entstehungsgeschichte verzichtet und lediglich dargelegt, wie das Monument 1324 ausgesehen hat.⁹

Das Grabmal stand ebenerdig auf einer höchstwahrscheinlich durchgehenden Marmorplatte. Die 90 cm hohen unprofilierten Sockel stammen aus dem 16. Jahrhundert, als unter dem Grab hindurch ein Gang zur neuen Sakristei geschaffen werden mußte.¹⁰ Ursprünglich waren die beiden Karyatiden näher zusammengedrückt und standen ohne

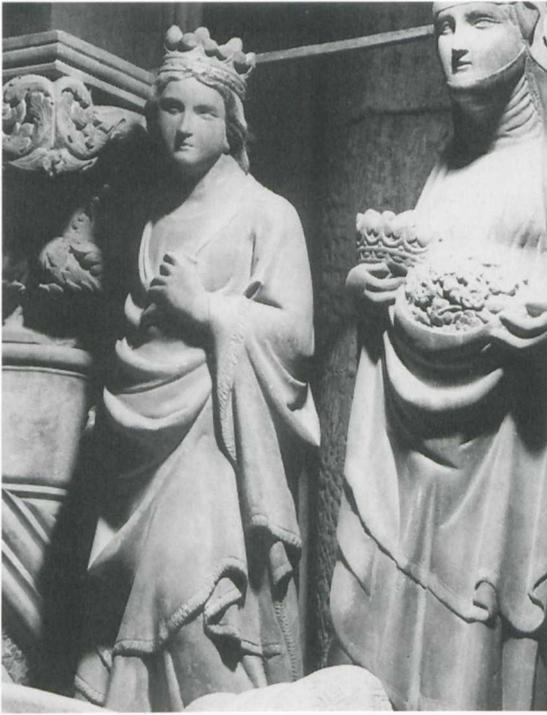


Abb. 3 Grabmal Katharinas von Österreich, Neapel, San Lorenzo Maggiore, Heilige Katharina und Elisabeth

Postament direkt auf der Marmorplatte, so daß der Sarkophag innerhalb des Gesamtgefüges erheblich niedriger auflag und infolgedessen die Liegefigur der Verstorbenen wie auch die unglücklich aufgestellten Heiligen auf ihrem Bahrtuch viel besser zu sehen waren. Ein Durchgang unter dem Grab war unmöglich, stattdessen muß man sich das Monument als Teil der Chorschranken vorstellen, so daß es den Zugang zum Altar gerade versperrte und sein doppelt gewendetes Bildprogramm an deutlich geschiedene Betrachtergruppen richtete. Die zuletzt vorgeschlagene Drehung des Sarkophages um 180° möchte ich aus folgenden inhaltlichen Gründen zurückweisen:¹¹

Während die doppelseitige Ausrichtung dieses freistehenden Baldachingrabmals, die sich aus dem für Italien höchst ungewöhnlichen Standort zwischen den Pfeilern eines »französischen« Chorungangs erklärt, zum formalen Problem der ausführenden Künstler geriet, nutzten die Schöpfer des Bildprogrammes die Situation für eine recht komplexe Aussage im Sinne franziskanischer Christusnachfolge und angiovinischer Frömmigkeit:¹² Um wessen Grab es sich handelt, teilt wie gewöhnlich die Grabinschrift mit, die sich hier ebenfalls auf 2 Seiten verteilt.¹³ Auf der gleichsam öffentlichen Seite zum Chorungang (Abb. 2) wird auf dem Rahmen des Sarkophages ausführlich die familiäre und damit weltliche Stellung Katharinas dargelegt. An erster Stelle steht ihre Herkunft aus dem Haus Habsburg¹⁴ – an zweiter Stelle folgt die Familie des Gatten.¹⁵ Eine heraldische Zusammenfassung der genealogischen Daten bieten die heute nur noch schwer entzifferbaren, unter Glas eingelekten und ehemals funkelnden Wappen von Anjou und

Habsburg. Sie verbinden die drei Relieftondi der Sarkophagfront miteinander, in denen in Abbriviatuur durch die Bilder von Maria, Christus als *imago pietatis* und Johannes, Kreuzigung, Tod und Auferstehung vereint sind. Die Passion Christi, Inbegriff christlicher Erlösungshoffnung, entwickelte sich in den 1320er Jahren zu einem Standard der toskanischen Sepulkralikonographie.¹⁶ Bezeichnend für das Grab Katharinas ist die Kombination mit der Stigmatisierung des Franziskus, ihrerseits Inbegriff franziskanischer *imitatio Christi*. Der Empfang der Wundmale war die exklusive Auszeichnung des Franziskus. Prononciert vorgetragen wurde dies in der hier wohl als Vorbild dienenden Louvre-Pala Giottos.¹⁷ Die Stigmatisierung machte ihn zum wahren Nachfolger Christi, zum *alter Christus*, und eben dies veranschaulicht am Grab die Kombination mit dem toten Christus am Sarkophag, dessen Wundmale offen zur Schau gestellt sind. Das Lamm Gottes im Giebeldreipaß trägt die Fahne der Erlösung und hält vor sich ein aufgeschlagenes Buch, in dem man wohl, dem Grabkontext gemäß, den *liber vitae* vermuten kann, in den auch der Name Katharinas eingetragen wird. Dem Besucher des Chorumgangs wird somit zunächst vermittelt, für welche Person er an diesem Grab zu beten hat, denn für Memorialgebete ist die Namensnennung konstitutiv.¹⁸ Darüber hinaus wird dahingehend argumentiert, daß eine berechtigte Auferstehungshoffnung in der franziskanischen Nachahmung Christi begründet liegt und nicht zuletzt, daß die Verstorbene, getragen von ihren Tugenden Caritas und Spes, sich demgemäß verhalten hat. Das Programm dieser Seite vereint allgemeine franziskanische Glaubenssätze mit der individuellen Memoria, es richtet sich an ein Publikum, das belehrt und zugleich in das Gedenken der Verstorbenen involviert werden soll.

Die Altarseite hingegen beschäftigt sich mit dem glorreichen Jenseits. Die Sarkophagreliefs alludieren die Deesis, sie stellen jedoch die Trias der wichtigsten Ordensheiligen dar. Der hl. Antonius von Padua und die hl. Klara flankieren Franziskus, der hier bezeichnenderweise nicht als *poverello* dargestellt ist, sondern, wie sein golddurchwirktes Gewand andeutet, bereits glorifiziert ist. Vergleichbar sind darin die Apotheose in S. Francesco in Pisa¹⁹ und die *Velen* der Unterkirche von Assisi.²⁰ Im Innern des verblendenen Giebeldreipasses sehen wir, übrigens in einer gewagten Kombination von Mosaik und Relief, wie die Seele Katharinas von zwei Engeln dem segnenden Christus direkt empfohlen wird. Die *mediatrix* Maria fehlt hier nicht etwa,²¹ sondern ist am Dreipaß des Giebels gegenwärtig. Die Inschrift dieser Seite informiert dem Anbringungsort gemäß genauestens über den Todestag Katharinas, an dem die entsprechenden Seelenmessen zu lesen sind.

Bereits diese erste »Lesung« des Programms zeigt in komplexer Verschränkung beider Seiten Passion, *imitatio* und Erlösung als allgemeinverbindliche Elemente franziskanischer Frömmigkeit. An der Bahre stehen zu Füßen Katharinas die Heiligen Elisabeth und Katharina (Abb. 3), am Kopfende die Heiligen Ludwig von Toulouse und, wahrscheinlich ehemals mit dem Attribut des Messers, Bartholomäus.²² Ihre Aufstellung, die zugegebenermaßen formal höchst unbefriedigend bleibt, läßt sich inhaltlich als Katharinas imaginäre Aufnahme in den Kreis der Heiligen erklären. Daß es sich mehr oder weniger um die originale Aufstellung handelt, zeigt die frühzeitige Rezeption der Heiligengruppe

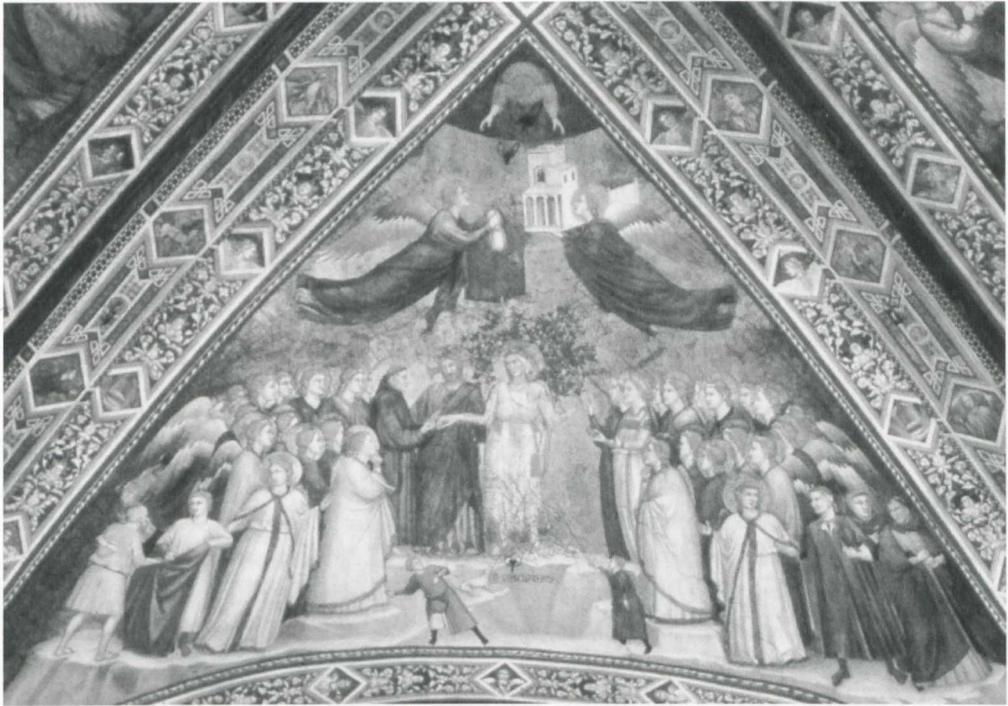


Abb. 4 Velen der Unterkirche in Assisi, Allegorie der Armut

am Grab des verwandten Juan von Aragon in der Kathedrale von Tarragona, wo die Figuren dank der Form des Wandgrabes befriedigender angebracht werden konnten.²³

Wie schon mehrfach erwähnt, sah sich das angiovinische Königshaus als eine *beata stirps*, also eine geheiligte Dynastie,²⁴ deren göttliche Auszeichnung sich zuletzt 1317 in der Kanonisation des Ludwig von Toulouse erwiesen hatte,²⁵ der demzufolge nicht fehlen darf. Die Gegenwart der hl. Katharina erklärt sich aus ihrer Funktion als Namenspatronin, diejenige Bartholomäus' wohl aus dem Vorhandensein einer seiner Reliquien in S. Maria Donnaregina, einem weiteren Klarissenkloster angiovinischer Protektion, und Elisabeth ist über das ungarische Königshaus mit den Anjous verwandt, gehörte zudem franziskanischen Orden an und dient nicht zuletzt als Paradebeispiel einer Adelligen, die in spektakulärer Weise die freiwillige Armut gewählt hat.²⁶ Sie ist also geradezu prädestiniert für ein solches Monument franziskanischer Prägung.

Die Tugenden Katharinas – denn als solche müssen die Personifikationen auf einer ersten Ebene wohl verstanden werden – die formal eine höchst interessante Kombination aus vegetabil geschmückten Pfeilern und Relieffiguren bilden, spiegeln sowohl ihre Funktion des Tragens als auch einen narrativen Zusammenhang wieder. Zum einen speist sich das Motiv der Tugenden aus dem Heiligengrab, wie es am Beginn des Trecento in Italien entwickelt wurde. Erinnert sei hier an das von Max Seidel überzeugend mit Tugendkaryatiden rekonstruierte Grabmal Kaiserin Margarethes von Brabant in Genua,²⁷

das Tino als ehemaligem Mitarbeiter von Giovanni Pisano ebenso bekannt war, wie seinen Auftraggebern, die die Monumentsetzungen ihres ärgsten Widersachers Kaiser Heinrichs VII. genauestens verfolgten. Der typologische Verweis auf Heiligenmonumente steht in demselben Zusammenhang der gerade schon erwähnten *beata stirps*, und bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erläuterung.²⁸ Die Wahl von *Caritas* und *Spes* indes verweist auf das Thema der Armut, wie sie von Franziskus vorgelebt und gefordert worden war. Es ist immer wieder überlegt worden, ob die ungewöhnliche Anzahl von zweien der drei Theologaltugenden aus dem Durchgangsmotiv zu begründen wäre. Dies läßt sich aufgrund der Rekonstruktion heute verneinen. Stattdessen muß nach einer inhaltlichen Begründung gesucht werden. Gängige Tugendtraktate der Zeit bieten keine Erklärung dieser Auswahl, und mir ist nur ein Bildprogramm der Zeit bekannt, das eben diese Personifikationen vereint: es ist die Allegorie der Armut in den Velen der Unterkirche von Assisi, wo *Caritas* und *Spes* im Gefolge der *Paupertas* erscheinen (Abb. 4).²⁹ Die Darstellung, die wohl auch in den Jahren des Armutsstreites (1322–25) entstand, geht auf das *Sacrum commercium* eines anonymen franziskanischen Verfassers zurück,³⁰ der schildert, wie Franziskus auf einem kargen Berg der Frau Armut begegnete. Aus der zunächst als Rechtsbund beschriebene Beziehung entwickelt sich in den späteren Auslegungen die Vorstellung einer Hochzeit,³¹ die sich aus der Brautmystik speist und die verwitwete *sponsa Christi* als neue Braut des Franziskus preist.³² Dem entspricht die Fassung in Assisi, wo Christus persönlich den Ehebund stiftet. Rechts davon stehen die inschriftlich bezeichneten Tugenden und die Inschrift des Gurtbogens gibt darüber hinaus an: FRANCISCUM SEMPER ADIUVANT CELESTIS SPES ET CARITAS. Das Gewölbefresko in Assisi gehört zu einem größeren Programm der Glorifizierung des Ordensgründers, das sich argumentativ auf die Ordenstugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam beruft – insofern ist der Zusammenhang nur bedingt mit dem Grab zu vergleichen. Dennoch läßt gerade die Kombination mit der Verherrlichung des Franziskus aufhorchen, denn diese seltene Darstellung haben wir bereits auf dem Sarkophag Katharinas gesehen. Die gesamte Argumentation des Grabes baut auf der franziskanischen *imitatio Christi* auf, und die Darstellung des glorifizierten in ein golddurchwirktes Gewand gekleideten Franziskus ist ein sprechendes Argument für die erfolgreiche Lebensführung der Franziskaner in der Befolgung des Armutsgebotes. Ebenso wie in den Gewölbefresken Assisis scheinen die Prachtentfaltung der Darstellung und das Armutsgebot selbst nicht als diskrepant empfunden worden zu sein, sondern als Mittel, um der erhofften Belohnung Ausdruck zu verleihen. Wenn der Vergleich auch weit hergeholt erscheinen mag, gilt es zu bedenken, daß Robert von Anjou in seiner Zeit in Avignon, wahrscheinlich im März 1323 einen Traktat über die Armut Christi verfaßt hat.³³ Er greift darin den bereits erwähnten Kernpunkt der Debatte auf und erklärt für möglich, daß Christus und die Apostel keinen gemeinsamen Besitz hatten. Obgleich er sich sehr diplomatisch ausdrückt und die letzte Entscheidung in dieser Frage der römischen Kirche und dem Papst überläßt, spricht er sich zugunsten der Spiritualen aus und wird dafür später von Michele da Cesena gelobt als einer der wenigen Mutigen, die dem Papst die Wahrheit gesagt hätten.³⁴ Es scheint mir angesichts dieses offiziell geäußerten Einsatzes

für die Spiritualen nicht zu weit gegriffen, in einem Grabmal, das ohnehin den Stempel der von Robert gewünschten Ikonographie trägt, ein Statement zum Thema der evangelischen Armut zu sehen.³⁵

Es kommt in unserem Zusammenhang darauf an, daß das Grab Katharinas von Österreich mit seiner prononciert franziskanischen Prägung offensichtlich nicht allein der individuellen Memoria diene, sondern dazu genutzt wurde, die angiovinische Position im Armutsstreit zu visualisieren und damit die Prachtentfaltung des Monuments in den Dienst der Franziskaner zu stellen. Gerade darin liegt ja die Pointe, daß größtmögliche Farbenpracht und Materialvielfalt nicht nur zur Auszeichnung der Verstorbenen sondern auch zur Glorifizierung des *poverello* und seines Ordens eingesetzt wurden. Auf dem Höhepunkt des Armutsstreites, der von allen Beteiligten mit ernsthaftem Interesse am rechten Glauben geführt wurde, muß man die Auswahl gerade dieser Tugenden ernst nehmen und man muß darüber hinaus bedenken, daß dahinter das lebhaftere Interesse stand, sich durch den Einsatz für die freiwillige Armut tatsächlich fromm zu verhalten. Abgesehen davon wurde der spätere Konflikt mit Johannes um die *visio beatifica dei*, in der es letztlich um die Fürbittmöglichkeiten der Heiligen noch vor dem Jüngsten Gericht ging, ebenfalls einem Grabprogramm inkorporiert.³⁶ Die Stiftung von Monumenten – und seien es die Familiengrabmäler – war eine willkommene Gelegenheit, franziskanische Frömmigkeit vor der Folie der gesellschaftlichen Stellung zur Schau zu stellen.

Das dahinter verborgene Gedankengebäude spiegelt sich in den Predigten der Zeit. Der Franziskaner Bertrand de la Tour argumentiert bezeichnenderweise in der Memorialpredigt für einen Prinzen folgendermaßen: »Da der edle Prinz in der Fülle seiner Tage starb, starb er auch in der Fülle seines Reichtums. Sein Tod wurde dadurch nicht wertvoller, denn er war im Tod nicht mehr reich, weil seine Reichtümer mit dem Tod vergangen sind. (...) Nichts [haben die Reichen] (...) als die Almosen und die guten Dinge, die sie mit ihren Reichtümern getan haben, wenn sie solche taten. (...) Diese Reichtümer müssen mit (...) den Reichtümern der Erlösung zusammenkommen, von denen es bei Jesaja (33,6) heißt: ›Weisheit und Erkenntnis sind der Reichtum, der es rettet, sein Schatz ist die Furcht vor dem Herrn‹. Diese Reichtümer machten seinen Tod wertvoll, denn er hatte die Weisheit, die himmlischen Dinge zu spüren und zu ersehnen, das Wissen, um zu regieren und die weltlichen Dinge zu verteilen, und die Furcht vor dem Herrn, um Sünden zu vermeiden.«³⁷ Und er fährt fort: »Aufgrund seiner geistigen Reichtümer sammelte er [dieser Prinz] auch zeitliche Reichtümer zu Lebzeiten, bewahrte sie und verteilte sie gerecht, bzw. ordnete ihre gerechte Verteilung an. Es ist sicher, daß in den Händen solcher Menschen auch die zeitlichen Besitztümer fruchtbringend sind.«³⁸ Die Notwendigkeit, den Reichtum des Verstorbenen wie auch den der adeligen Zuhörerschaft zu verteidigen, ist hier spürbar und sie erklärt sich aus der historischen Debatte. Die Lösung lag nach Bertrand offensichtlich nicht allein im Status des gerechten Herrschers *per se*, sondern darin, daß sich im wahren Glauben allein Verteilung und sogar Vermehrung von Besitz zu einer gemeinnützigen und damit christlichen Handlung wandelten. Die seit dem 12. Jahrhundert ständig wachsende reale Armut in den Städten und die damit

einhergehende soziale Notwendigkeit fürstlicher Armenfürsorge bildete, wie schon häufig hervorgehoben wurde, den historischen Hintergrund für das Ideal der freiwilligen Armut.³⁹

Auch Robert von Anjou selbst plädierte für die Armenfürsorge an Stelle selbstgewählter, freiwilliger Armut. In einer Predigt vor dem Provinzialkapitel der Franziskaner thematisierte er die Armut zunächst ganz allgemein unter Heranziehung der üblichen kirchlichen Autoritäten. Anschließend wendete er sein Argument jedoch mit Mt 5,3 »Selig, die arm sind vor Gott, denn ihnen gehört das Himmelreich« hin zum Thema des Reiches und damit zu seinem irdischen Königreich, in dem er die Liebe seines Volkes allein aufgrund seiner Frömmigkeit und Milde erhalte.⁴⁰ Persönliche Armut kann eben nicht der Weg eines Königs sein, er kann sie lediglich für andere lindern oder ermöglichen.

In den 1330er Jahren, als der Streit nicht mehr in der Theorie verblieb, sondern die Verfolgung der Spiritualen auch im Königreich Sizilien (Neapel) zunahm, entstand sehr wahrscheinlich im Auftrag Königin Sancias ein kleines Marienabernakel, das – so die These – erneut das Selbstverständnis des Königshauses als Beschützer und Wegbegleiter der als häretisch eingestuften Franziskaner thematisiert (Abb. 5).⁴¹ Seine kleinen Ausmaße, sowie der Umstand, daß der Schrein von außen unverziert ist, sprechen dafür, daß es sich um einen portablen Altar zur privaten Andacht handelte, dessen genaue Provenienz allerdings unbekannt sind. Sowohl die heraldischen Farben von Anjou und Aragon im Innern als auch die typisch franziskanisch-angiovinische Ikonographie sind abgesehen von stilistischen Erwägungen indes deutliche Indizien dafür, daß das Werk in Neapel entstand.

Im Zentrum des Schreins steht eine teils farbig gefaßte, marmorne Marienstatuette, die mit ihren nur 36 cm Höhe wie eine Elfenbeinmadonna wirkt, die in eine »schwarze Madonna« transformiert wurde.⁴² Der Umstand, daß die Rückwand des Tabernakels mit den in Rhomben geteilten Wappenfarben Sancias verziert ist, läßt Maria in ihrem weißen Gewand umso mehr hervortreten – rahmt sie dabei aber zugleich und bindet sie in den Kontext eines herrscherlichen Auftrages ein.⁴³ Je zwei Seitenflügel sind so angebracht, daß sie den Schrein verschließen können. Ihre Innenseiten sind in zwei Register mit je acht Feldern unterteilt, die auf der rechten Seite oben Johannes d. T., Petrus, Nikolaus und Antonius von Padua zeigen, wobei unten Klara, Elisabeth, Katharina und Agnes stehen, die allesamt auf Maria und das Christuskind ausgerichtet sind. Während diese Auswahl wenig Rätsel aufgibt,⁴⁴ erstrecken sich links über die gleiche Anzahl von Bildfeldern oben Stigmatisierung und Vogelpredigt des Franziskus samt dem angiovinischen Franziskanerheiligen Ludwig von Toulouse und im unteren Register die Anbetung der heiligen drei Könige. In dieser Szenenauswahl liegt die Besonderheit. Olga Pujmanova, der die bislang einzige Interpretation des Werkes zu verdanken ist, hat sich besonders für die Franziskuswunder interessiert und diese als »spiritualistisch« eingestuft. Ihre Argumentation beginnt bei der auffälligen Vogelpredigt, die hier – entgegen allen anderen Darstellungen – auf zwei Bildfelder verteilt ist,⁴⁵ so daß ein ganzes Kompartiment allein

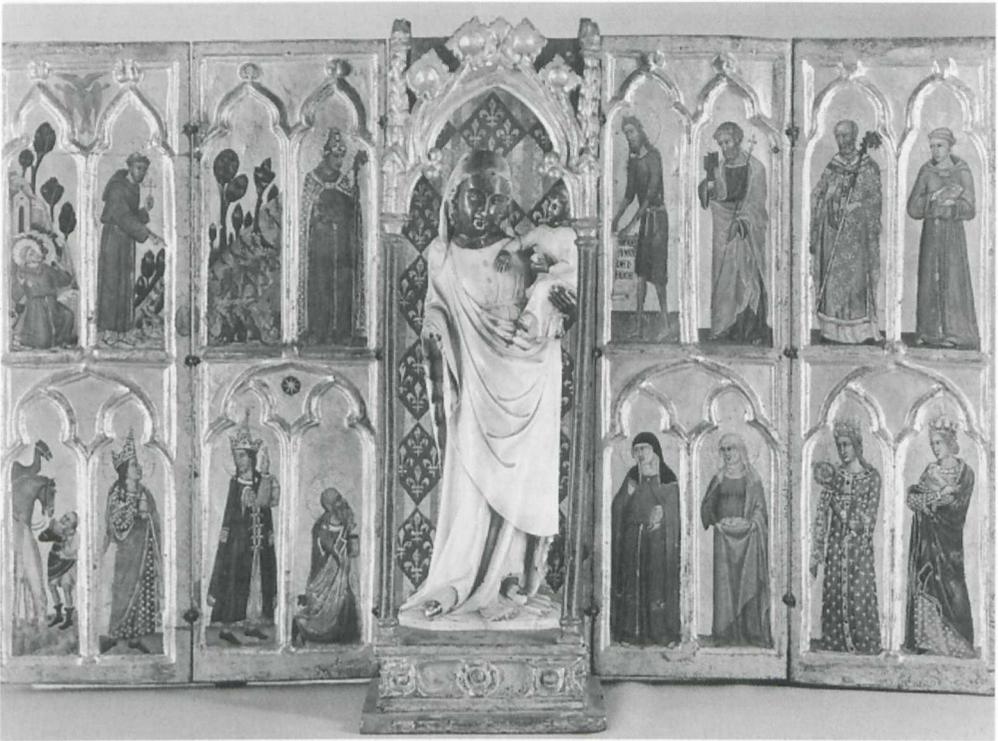


Abb. 5 Madonnentabernakel, Brunn, Moravische Galerie

den in freier Natur lauschenden Tieren vorbehalten ist, die offensichtlich die ganze Tierwelt repräsentieren sollen. Von dieser Darstellung schließt sie auf die Idylle des Paradieses, kommt sodann auf Adam als Präfiguration Christi – und landet schließlich bei spiritualistischem Gedankengut in der Nachfolge von Joachim von Fiore.⁴⁶ Die Eindeutigkeit dieser Ikonographie als ›spiritualistisch‹ im Unterschied zu ›franziskanisch‹ ist sicherlich zu hinterfragen,⁴⁷ auch wenn das etwas kürzere Gewand des Franziskus und seine Sandalen immer wieder als Erkennungszeichen der Spiritualen erklärt werden, die durch ihre Kleidung auch nach außen die gemäßigten Ordensbrüder in der zur Schau gestellten Armut noch übertreffen wollten.⁴⁸ Die herausgehobene Darstellung der beiden *miracula in vita*, Stigmatisierung und Vogelpredigt, gehörte nämlich von Anbeginn zur franziskanischen Ikonographie, deren Aussage darin bestand, »als Bildpaar christologischer Geist- und Leidenserfülltheit« eine »Revitalisierung von Apostolat und Passion« zu bewirken, die sich unter den Begriff *ecclesiae primitivae forma* fassen ließ.⁴⁹ In eben diesem Sinne läßt sich die Darstellung auch hier begreifen und ohne extreme theologische Position angesichts des oben dargelegten historischen Kontextes unter dem Vorzeichen des Armutsstreites lesen.

Weitaus aufschlußreicher für das angiovinische Konstrukt der Armut in der Obhut der Reichen ist darüber hinaus die Kombination von Stigmatisierung und Vogelpredigt

mit der Anbetung der Könige, die wenngleich im Detail nicht ungewöhnlich so doch ausnehmend raumgreifend dargestellt ist.⁵⁰ Durch die Verteilung auf einzelne Segmente werden sie zwar formal in das Rahmensystem eingepaßt, dennoch überwiegt die Erzählung, die von der Reise auf den Spuren des wegweisenden Sterns handelt und bis zur Anbetung des Kindes reicht. Von links nach rechts gelesen werden an den müden Tieren die Strapazen der Reise deutlich, dann verständigen sich die beiden jüngeren Könige in Mimik und Gestik über den Stern, den der erste erblickt, weil der zweite auf ihn weist. Und der Madonnenstatuette am nächsten kniet allein der älteste König. Er hat seine Krone abgenommen und blickt zum Christuskind auf.⁵¹ Der Konnex zum oberen Register wird zunächst formal hergestellt. Jene Wellenlinie, die über den Hals des grasenden Pferdes steil abfällt, um dann über den Blick der Könige wieder bis zum leuchtenden Stern aufzusteigen, ist ausgesprochen feinsinnig mit den Kurven der oben dargestellten Landschaft abgestimmt. Zudem wird in beiden Registern das Rahmenfeld mit einbezogen, das gleichsam die himmlischen Sphären repräsentiert. Der Seraph, von dem Franziskus seine Stigmata erhält, befindet sich hier ebenso wie der Stern, der den Weisen den Weg angibt. Einmal ist es die *imitatio Christi*, das andere Mal die Weisheit, die zu Gott führt. Die Darstellung der Heiligen drei Könige, deren ältester Vertreter ganz innig auf das Christuskind blickt, hat hier keine andere Funktion, als jene von Weisheit geleitete Frömmigkeit und Demut vor Augen zu führen, die die Anjous für sich reklamierten. Ihr Reichtum und ihre Pracht stehen in keinerlei Mißverhältnis zu der auch auf diesem Altar thematisierten Rückbesinnung auf die evangelische Armut. Sie übernehmen vielmehr die Ehrfurcht vor dem Glauben und die Unterstützung des Ordens.

Sie, das heißt hier ausdrücklich auch die adeligen Frauen, denn auf dem unteren Register des linken Flügels stehen neben der hl. Klara, die Heiligen Elisabeth, Katharina und Agnes, jene Heiligen also, die in Neapel mehrfach gemeinsam begegnen.⁵² Einzig Elisabeth ist, gleichsam als moderne weibliche Heilige, im Habit der Tertiärinnen und mit dem zu Rosen verwandelten Brot gegeben, die beiden frühchristlichen Märtyrerinnen tragen kostbare Gewänder und aufwendige Kronen.

Sancia, die bis zu dem Tod Roberts (1343) aufgrund päpstlicher Anweisung darauf verzichten mußte, selbst ins Kloster einzutreten,⁵³ hat dies immer wieder dadurch zu kompensieren versucht, daß sie sich, soweit es in ihren Mitteln stand, für den Orden einsetzte und sich metaphorisch in dessen Familie einschrieb. So bezeichnete sie sich 1331 in einem Brief an die Ordensbrüder aus spirituellen und genealogischen Gründen als *humilis filia et serva beati Francisci*. Zugleich machte sie ihre tatsächlichen verwandschaftlichen Beziehungen geltend, indem sie ausdrücklich auf ihren Bruder Jacob (von Mallorca), ihre Großtante Elisabeth, ihren Schwager Ludwig (von Toulouse), sowie ihren Gatten Robert verwies, wobei sie unterstrich, »daß Gott und Franziskus anwiesen, daß er [Robert] den Franziskanerorden mit ihr gemeinsam verteidige«.⁵⁴ Um die Verteidigung des Ordens kann es auf einem privat genutzten Tragaltar nicht gehen – um die Vergewisserung des eigenen Weges schon. Die gesamte Struktur des Altärrchens ist darauf angelegt, die andächtigen Betrachterin, in erster Linie wohl Sancia, imaginär in den Kreis der Heiligen aufzunehmen, die in der Huldigung Mariens versammelt sind. Evan-

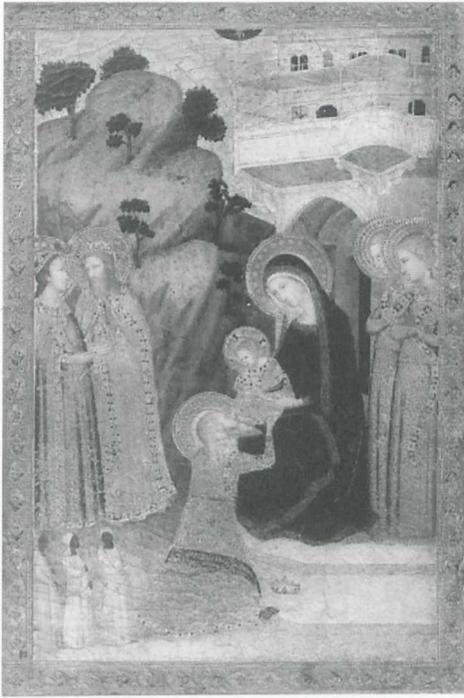


Abb. 6 Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum, Robert Lehmann Collection

gelische *humilitas* und moderner *splendor* werden in einem Programm vereint, das das Königshaus zum Garanten des rechten Glaubens macht, weil es die göttlichen Zeichen zu lesen versteht.

Die Vereinbarkeit höfischer Ausdrucksformen und franziskanischer Frömmigkeit führt ebenfalls ein neapolitanisches Diptychon aus derselben Zeit (Abb. 7) vor Augen, das dem später heiliggesprochenen Paar Elzéar (1268–1323) und Delphine (1284–1360) de Sabran gehörte.⁵⁵ Dargestellt ist links die Stigmatisierung des Franziskus, die ebenfalls als ›spiritualistisch‹ gedeutet wurde, und rechts die überirdische Krönung des frühchristlichen Heiligenpaares, Cecilia und Valerian, das dem mittelalterlichen Paar ob seiner Keuschheit als Vorbild galt. Dank der Kanonisationsakten ist das Leben von Elzéar und Delphine gut belegt und daher bekannt, daß sie dem Kreis um Arnald von Villanova angehörten, einem radikalen Franziskaner am angiovinischen Hof,⁵⁶ unter dessen Anleitung sie ihren Glauben und weitestgehende Armut praktizierten. Das Diptychon wurde sicher zurecht mit diesem historischen Kontext in Verbindung gebracht, allerdings gilt es zu unterstreichen, daß die Bildsprache selbst weniger auf gelebte Armut denn auf die bekannte *imitatio Christi* durch Franziskus und die selbstgewählte Keuschheit am Beispiel eines heiligen Paares abhebt. Das prominent ins Bild gesetzte, unberührte Bett des verehrten Paares entspricht dabei wohl kaum den Vorstellungen einer armen Behausung, sondern rekurriert mit seiner deutlich erkennbaren Hermelindecke auf den hohen Stand der Dargestellten. Auch hier wird also eine standesgemäße Fröm-

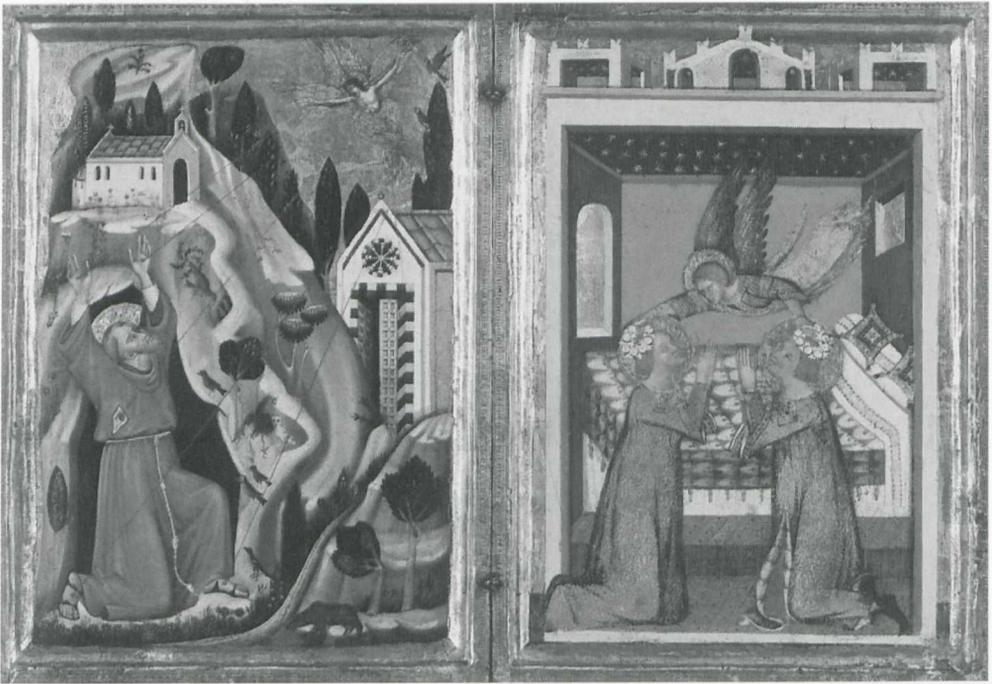


Abb. 7 Diptychon, neapolitanisch, Krönung der heiligen Cecilia und Valerian, Malibu, J. Paul Getty Museum

migkeit entworfen, die sich zwar auf das franziskanische Vorbild bezieht, diesem jedoch ein höfisches Modell entgegengesetzt, das im Diptychon insbesondere in der Gegenüberstellung von rauher Natur und kostbar ausgestattetem Innenraum inszeniert wird.

Wie in vielen Quellen der Zeit belegt,⁵⁷ wurde von den adeligen Anhängern der Spiritualen die Diskrepanz zwischen dem eigenen Reichtum und dem franziskanischen Armutsgebot als Problem empfunden. Im Medium des privaten Altarbildes wurde dies allerdings nicht durch die Darstellung freiwilliger Armut verarbeitet, sondern vielmehr durch höfische Modelle des rechten Glaubens und der Tugendhaftigkeit kompensiert.⁵⁸

Wie eindeutig Bilder aber die königliche Protektion und das Armutsgebot innerhalb der Klostermauern zum Ausdruck bringen konnten, zeigt das letzte Beispiel: Im ehemaligen Refektorium⁵⁹ des Franziskanerklosters S. Corpus Christi (heute S. Chiara) befindet sich ein höchst außergewöhnliches Fresko mit dem beachtlichen Ausmaß von ca. 4 m Höhe und 3 m Breite (Abb. 8), das nach der Publikation und Interpretation durch Ferdinando Bologna (1969) nicht mehr Gegenstand genauerer Betrachtung wurde.⁶⁰ In ein rautenförmiges geteiltes Wappen mit den Farben von Anjou-Neapel und Aragon,⁶¹ also demjenigen von Sancia, ist eine zu ihrer Zeit singuläre Darstellung der wundersamen Brotvermehrung so einbeschrieben, daß die Ecken des Bildfeldes auf vier Tondi

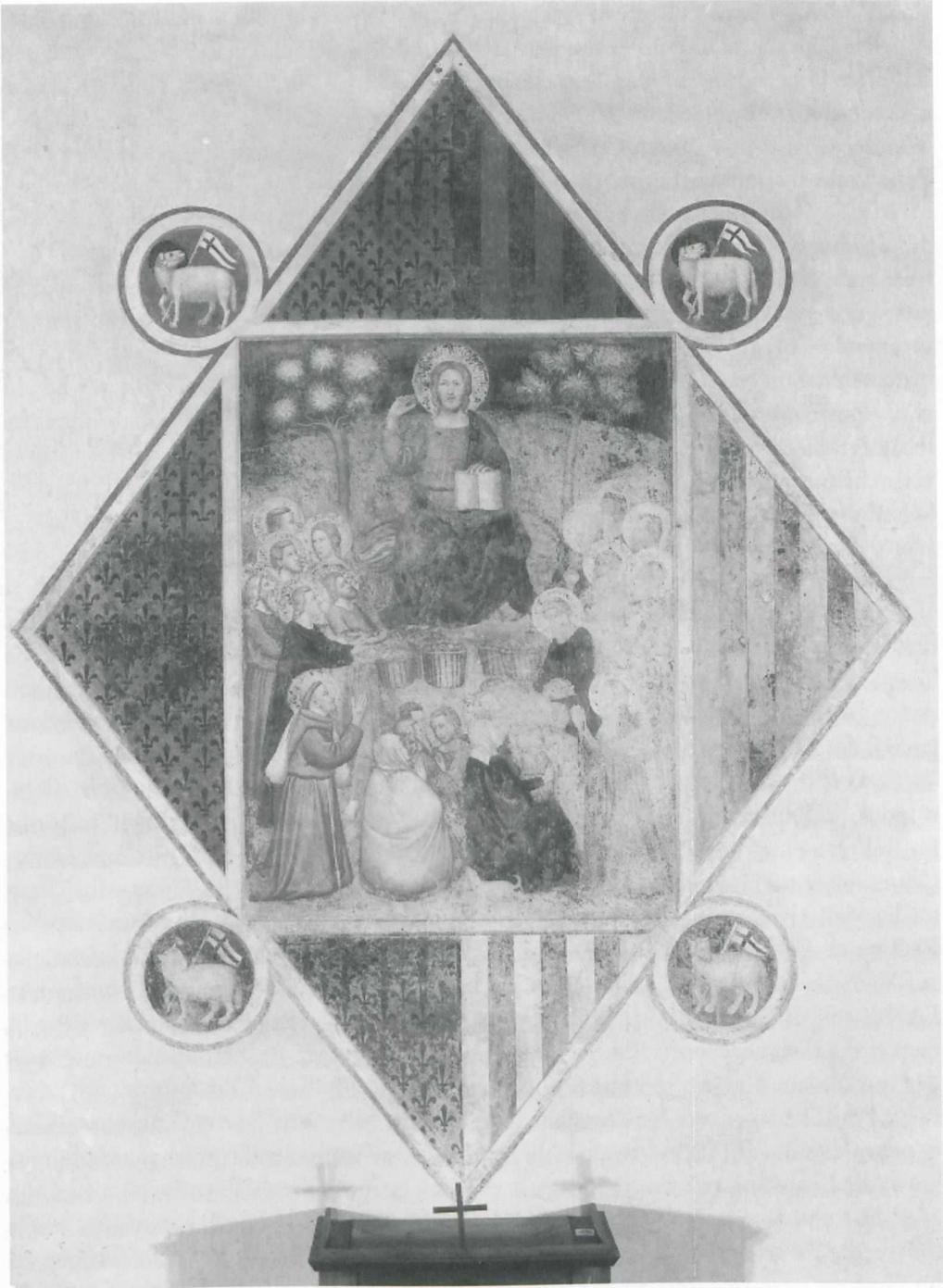


Abb. 8 Allegorie der Armut, Neapel, S. Chiara ,
S. Corpus Christi:, Refektorium des ehem. Franziskanerkonventes

stoßen, die das Lamm Gottes zeigen. Gleich auf den ersten Blick werden damit zwei Aspekte deutlich: Zum einen die geistige Autorschaft seiner Stifterin, deren Wappen Rahmen, Hintergrund und unübersehbares Herrschaftszeichen zugleich bildet, und zum anderen die Transponierung der Szene in einen allegorischen Zusammenhang, der das Wunder Christi mit seinem Opfer parallelisiert, so daß die Vermehrung des Brotes als Präfiguration seiner eucharistischen Wandlung zu verstehen ist.

Mit der Allusion auf die Eucharistie steht die Darstellung in einer langen Tradition, die sich bis zum Frühchristentum zurückverfolgen läßt.⁶² Als ein bekanntes frühes Beispiel kann das Silberreliquiar von S. Nazaro in Mailand figurieren, auf dem fünf Brotkörbe und sechs Weinkrüge auf die beiden biblischen Ereignisse anspielen, während der thronende Christus im Segensgestus den Akt der Wandlung vollzieht.⁶³ Später entwickelte sich daraus eine Dreifigurengruppe, bei der Christus als der Wundertätige zwischen zwei Aposteln stand und die Speisen segnete.⁶⁴ Diese Szene wurde bis in das hohe Mittelalter tradiert.⁶⁵ Im 12. und 13. Jahrhundert allerdings ging die Darstellung der Brotvermehrung zurück und die einzige mir bekannte Verwendung in der westlichen Monumentalkunst ist eine Szene vom Ende des 12. Jahrhunderts im Mosaikzyklus des Doms von Monreale.⁶⁶ Hier fand sie über das Eck von der Süd- zur Westwand im Rahmen der Wunder Christi Platz und gehört somit zur chronologischen Erzählung seiner Vita. Ihre Darstellung verdankt sie wohl weniger inhaltlichen Feinheiten als der Tatsache, daß in diesem riesigen Bildprogramm auch entlehnte und in Vergessenheit geratene Themen ohne größere programmatische Relevanz herangezogen wurden. Abgesehen davon handelt es sich um die tradierte Form der szenischen Erzählung, die dem Zyklus gemäß das Handeln Christi in den Vordergrund rückt.

Ganz anders in Neapel: Hier steht die Szene allein, das Darstellungsmuster ist abgewandelt und die bereits angesprochene Beziehung zur Eucharistie bewegt sich nicht nur im Rahmen eines impliziten Verweises, sondern wird durch die Tondi mit dem Lamm Gottes unterstrichen.⁶⁷ Die Erklärung für die Wiederaufnahme dieses Themas mag man in der vielfach bezeugten Eucharistieverehrung der Zeit suchen, in der Funktion des Raumes als Refektorium und darüber hinaus in dem Patrozinium der Klosterkirche, die auf Wunsch ihrer Stifter Robert und Sancia dem Corpus Christi geweiht wurde. Die Erzählstruktur der Bildes, wie auch ihre heraldische Einbettung führt jedoch weiter: In dem einheitlich gegebenen Raum werden mehrere Zeit- und Realitätsebenen miteinander verbunden: Nur die zentrale Szene entspricht der biblischen Erzählung nach Matthäus 14: »Dann ordnete er [Christus] an, die Leute sollten sich in das Gras setzen. Und er nahm die fünf Brote und zwei Fische, blickte zum Himmel auf, sprach den Lobpreis, brach die Brote und gab sie den Jüngern; die Jünger aber gaben sie den Leuten, und alle aßen und wurden satt.« Während links zwei Jünger Brote und Fische vorweisen, macht sich rechts Petrus daran, das Brot unter den Menschen zu verteilen, die dem Text gemäß im Gras am unteren Rand des Bildes sitzen. Beherrscht wird das Bild jedoch von Christus, der in der oberen Hälfte thront, mit der Rechten einen merkwürdigen auf ihn selbst verweisenden Segensgestus vollführt und mit der Linken ein geöffnetes Buch hält. Diese Darstellung speist sich aus der ikonographischen Tradition des Jüngsten Gerichtes und



Abb. 9 *Meditationes vitae Christi*, Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, Ital 115, fol. 106r

bringt anschaulich eine heilsgeschichtliche Perspektive ein, indem sie auf die Wiederkunft des Herrn und die durch sein Leid bewirkte Erlösung verweist.⁶⁸ Einer Deesisgruppe verwandt sind Christus in einem strengen Dreieck die beiden Ordensheiligen Franziskus und Klara in den unteren Ecken des Bildes zugeordnet. Auch sie sind nicht direkt in die erzählte Brotvermehrung involviert, sondern wohnen dem imaginierten Geschehen in symmetrischer Gebethshaltung auf einer anderen Realitätsebene bei. Sie repräsentieren die Gläubigen der jüngsten Vergangenheit, die sich des evangelischen Geschehens erinnern und sich in ihrer freiwillig gewählten Armut in die Hände des Herrn begeben, der sie ernähren wird. Ein deutliches Indiz für die Berechtigung einer Lesart im Sinne der evangelischen Armut ist der Bettelsack, den Franziskus über der Schulter trägt. Dieses Attribut ist äußerst ungewöhnlich für die Darstellung des Heiligen und erklärt sich lediglich aus der spezifischen Aussage dieser Bildfindung.

Merkwürdigerweise wurde bislang zu Deutung und Herleitung des Bildes noch nicht auf die *meditationes vitae Christi*, eines der meistgelesenen Werke franziskanischer Literatur, zurückgegriffen, obgleich dieser um 1300 verfaßte, mehrfach illustrierte Text ausdrücklich die evangelische Armut thematisiert, und zudem von einem Franziskaner für eine Klarissin verfaßt wurde.⁶⁹ Zur wundersamen Brotvermehrung empfiehlt die volkssprachliche Fassung, die Isa Ragusa und Rosalie Green herausgegeben haben,⁷⁰ zu meditieren, daß Christus geistig zu uns komme, weil wir keine Nahrung bekämen, ohne daß er sie uns gäbe. Und wenn man genau hinsehe, werde deutlich, um wieviel perfekter die Diener Gottes sein werden, wieviel näher an Gott und begabter, je demütiger sie seien, weil sie nichts als ihre Sünden und Fehler ihr eigen nennen.⁷¹ Der Text greift

immer wieder zu bildhafter Sprache, die ihre Parallelen teilweise in den begleitenden Illustrationen findet – so wie bei der abschließenden Anleitung, »Sieh, wie sie das Wunder bestaunen, wie einer dem anderen vom Jubel erzählt. Sie essen mit Dankbarkeit und nicht nur körperlich; einige von ihnen finden auch geistige Nahrung.«⁷² Eben dies versucht die Zeichnung, die ansonsten in traditioneller Weise den brotverteilenden Christus inmitten seiner Anhänger zeigt, (mehr oder weniger erfolgreich) auf fol. 106 r (Abb. 9) zu vermitteln und darin hat sie auch ihre Gemeinsamkeit mit unserem Fresko. Im neapolitanischen Fresko (Abb. 8) nämlich tun die bildinternen Zuhörer genau das, was die Leser der *meditationes* beobachten sollten: sie staunen, diskutieren und essen mit Ehrfurcht die Nahrung, die ihnen vom Apostel gereicht wird. Christus, der hier ohnehin nur scheinbar der Szene beiwohnt, sehen sie nicht. Ihn sehen stattdessen die bildexternen Betrachter des Freskos und diejenigen Jünger, die man heute auf der linken Seite noch gut erkennen kann. Auch für diese Darstellung gibt es meiner Ansicht nach eine Rezeptionsvorgabe in den *Meditationes*. Fol. 85 v der erwähnten Handschrift (Abb. 10) zeigt Christus auf einer von Bäumen gesäumten Bergkuppe, wie er gestikulierend zu seinen Jüngern spricht. Hierzu erklärt der Text, man solle bedenken, daß Christus von Anbeginn an die Armut praktiziert habe, und daß ihm nicht nachfolgen könne, wer weltliche Dinge besitze.⁷³ Wie immer folgt den Belehrungen in punkto Armut eine Meditationsanweisung: »Sieh und denke darüber nach, wie bescheiden Christus dort auf dem Boden der Hügelkuppe sitzt zwischen den Jüngern, die ihn umgeben. (...) Bedenke, wie er zu ihnen spricht. (...) Und (...) versuche immer, in das Gesicht des Herrn zu sehen, und sieh ihn so an, wie die Jünger es tun, mit Ehrfurcht, Demut und der ganzen Kraft des Geistes, indem du seine wunderbaren Worte hörst und sie deinem Gedächtnis einprägst.«⁷⁴

Von frappierender Ähnlichkeit zu dieser Zeichnung der Handschrift ist die linke Gruppe der Zuhörer im neapolitanischen Fresko und allem voran die dort ebenfalls deutlich spürbare Darstellungsabsicht, einen Akzent auf das Antlitz Christi zu legen, der aus dem Bild herauschaut und die Kommunikation mit dem Betrachter aufnimmt. Damit kann und soll nicht angedeutet werden, in dieser Zeichnung der *meditationes* sei ein direktes Vorbild gefunden, denn die Handschrift stammt nach der plausiblen stilistischen Einordnung von Schmitt-Degenhard aus den 70er Jahren des Trecento.⁷⁵ Selbst wenn eine frühere neapolitanische Handschrift ähnliche Illustrationen besaß, kommt es vielmehr darauf an, die im Text angegebenen »Leseanweisungen« anzuwenden, da sie das allegorische Potential für die höchstwahrscheinlich mit den *meditationes* vertrauten Konventsangehörigen offenbaren. Demzufolge dient das persönliche Nachempfinden der biblischen Erzählung ganz dem Empfang jener geistigen Nahrung, die aus den Worten Christi spricht. Die dargestellte Zusammenkunft der biblischen Zuhörerschaft ist lediglich der Anlaß, jene evangelische Botschaft Christi zu rekapitulieren, die von den Franziskanern und Klarissen erneuert wurde. Das Armutsgebot der Minoriten ist nach Aussage von Text und Bild der Weg, der in die Nähe Christi führt – und zwar nicht nur in die imaginierte Nähe des biblischen Wunders, sondern in die viel heftiger erhoffte Nähe beim Jüngsten Gericht, die hier der Christusbildung in der Darstellung inkorporiert ist.



Abb. 10 Meditationes vitae Christi,
Ms. Paris, Bibliothèque Nationale,
Ital 115, fol. 85v

Die heraldischen Farben des Rhombus vergegenwärtigen dabei die Protektion Sancias in gewissem Sinne offizieller und eindeutiger als ein Stifterbild es täte, denn im Vordergrund steht nicht das persönliche Seelenheil sondern ein theologisches Statement. Das Fresko in S. Chiara gerät zum Emblem wahrer Frömmigkeit, die unter Mithilfe der Königin das ewige Heil verspricht. Wie in den anderen besprochenen Beispielen geht es damit auch hier nicht in erster Linie um die Repräsentation des Königshauses selbst, sondern um seine Rolle im franziskanischen Orden und dessen Kampf für die evangelische Armut. Die Repräsentation der Personen ist dem dynastisch motivierten Fresko des direkt anschließenden Kapitelsaales vorbehalten, wo beide in Anwesenheit der vier franziskanischen Heiligen, samt ihrem Bruder bzw. Schwager Ludwig von Toulouse, von Maria und Johannes an den imposant thronenden Christus empfohlen werden.⁷⁶ In der Allegorie sind sie diejenigen, die den Mönchen im Sinne des Franziskus den Weg des wahren Glaubens weisen.

Noch einmal mag ein Zitat aus einem Brief Sancias, den sie im März 1329 an das Generalkapitel des Ordens in Paris schickte, bei allem topischen Pathos ihr Selbstverständnis als Wahrerin des rechten Glaubens offenbaren. Angesichts papsttreuer Bestrebungen im Orden mahnte sie zur Besinnung auf das Evangelium sowie zur Umsicht bei der Wahl des neuen Generalministers und schrieb: »Ich, eure demütige Schwester, biete mich und meine Habe an, sowie, wenn es nötig sein sollte, meinen toten Körper auszustellen, um Eure Regel zu verteidigen.«⁷⁷ Im Mai 1331 wiederholte sie ihre Forderungen wie auch ihr Angebot in einem Brief an den neuen (aus ihrer Sicht unrechtmäßigen) Generalminister Geraldus Odonis und erklärte, daß es ihr eine Freude wäre, wenn Gott sie in dieser Angelegenheit als Märtyrerin würde sterben lassen.⁷⁸

Sancia starb 1345 zwar nicht als Märtyrerin, aber immerhin im sprichwörtlichen Geruch der Heiligkeit,⁷⁹ und ihr heute verlorenes Grabmal, das sich in S. Maria della Croce, wohl hinter dem Hauptaltar oder sogar in Verbindung damit befand, erklärt sie in der Inschrift zu einem *summae humilitatis exemplum*, einer Frau, die nach dem Tod

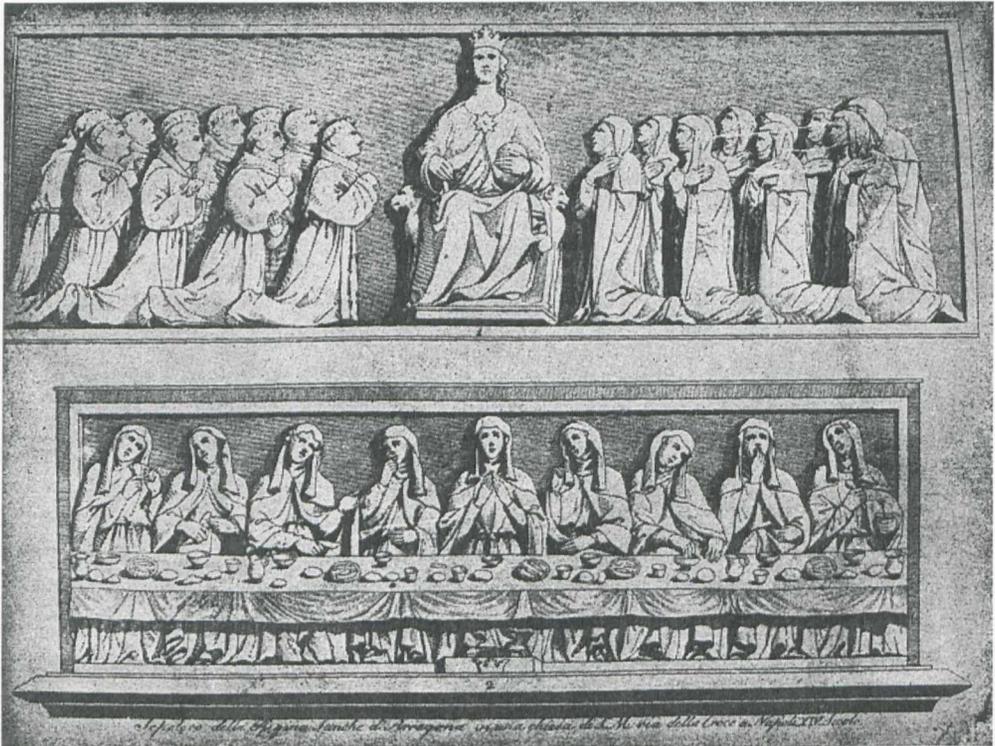


Abb. 11 Grabmal Sancias von Mallorca, ehem. Neapel,
S. Maria della Croce, Stiche von Seroux d'Agincourt

ihres Mannes als Klarissin alle ihre Habe den Armen gegeben habe.⁸⁰ Die Bilder dieses Grabmals (Abb. 11), überliefert durch die Zeichnungen und Stiche Seroux d'Agincourts aus dem 19. Jahrhundert, vereinen in der Darstellung der thronenden Königin inmitten der Ordensmitglieder und der abendmahlsähnlichen Szene der demütigen Klarissin nicht allein zwei Lebensabschnitte, sondern zeigen, diesmal als Argument *ad personam*, die Herrscherin als Schutzherrin des Ordens.⁸¹

In diesen ausgewählten Beispielen, die als Grab, Refektoriumsfresko und Altar ganz unterschiedlichen Funktionszusammenhängen angehören, stellten Robert und vor allem Sancia mit ihren Bildprogrammen weder allein aus persönlichen noch nur aus legitimatorischen Gründen ihre eigene Frömmigkeit zur Schau. Ihnen war vielmehr daran gelegen, in der Auseinandersetzung um die evangelische Armut ihre standesbedingte Rolle der Protektion anstelle der freiwilligen Armut anschaulich zum Ausdruck zu bringen. Hierin äußert sich das unumwunden geäußerte Verlangen, nonkonforme Spiritualität gegen den Oberhirten der Kirche zu verteidigen, und damit eine Emanzipation in Glaubensfragen. Entscheidenden Anteil an deren Vermittlung hatte der planvolle Einsatz diverser Bildmedien.

Anmerkungen

- 1 Der Begriff der Armut ist relativ und kulturell kodiert, dennoch lassen sich gewisse Konstanten bestimmen: »Arm ist derjenige, der sich ständig oder vorübergehend in einer Situation der Schwäche, der Abhängigkeit oder der Erniedrigung befindet, in einer nach Zeit und Gesellschaftsform unterschiedlich geprägten Mangelsituation, einer Situation der Ohnmacht und gesellschaftlichen Verachtung«, Michel Mollat, *Die Armen im Mittelalter*, München 1984, S. 13. Vgl. zur Konzeptualisierung des Begriffes Armut und insbesondere der »freiwilligen Armut« auch Otto Gerhard Oexle, *Armut und Armenfürsorge um 1200. Ein Beitrag zum Verständnis der freiwilligen Armut bei Elisabeth von Thüringen*, in: St. Elisabeth. Fürstin – Dienerin Heilige, Sigmaringen 1981, S. 78–100, hier S. 78–89. Vgl. zu Robert und Sancia: Ronald G. Musto: *Queen Sancha of Naples (1286–1345) and the Spiritual Franciscans*, in: *Women of the Medieval World, Essays in honor of John H. Mundy*, ed. b. Julius Kirschner, Suzanne F. Wemple, Oxford 1985, S. 179–214; Adrian S. Hoch, *Sovereignty and Closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias ›Sister Clare‹*, in: *Arte medievale* 2. ser. 10 (1996), S. 121–139; Darleen N. Pryds, *The King embodies the word. Robert d'Anjou and the Politics of Preaching*, Leiden – Boston – Köln 2000 (Kap. 5 zum Disput mit dem Papst, Kap. 6 zur Unterstützung der Franziskaner). Vgl. zum Problem mittelalterlicher Herrscherinnen, öffentliche und private Rollen zu vereinen: Jane Tibbetts Schulenburg, *Female Sanctity: Public and Private Roles*, ca. 500–1100, in: Mary Erler / Maryanne Kowaleski, *Women and Power in the Middle Ages*, Athens – London 1988, S. 102–125.
- 2 Vgl. Ulrich Horst, *Evangelische Armut und päpstliches Lehramt. Minoriten theologien im Konflikt mit Papst Johannes XXII. (1316–34)*, Münchner Kirchenhistorische Studien 8, Stuttgart, Berlin, Köln 1996, mit älterer Lit. Hervorzuheben sind: Felice Tocco, *La Quistione della povertà nel Secolo XIV*, Napoli 1910; Malcolm David Lambert, *Franciscan Poverty. The doctrine of the absolute poverty of Christ in the Franciscan Order 1210–1323*, London 1961; John Moorman, *A History of the Franciscan Order*, Oxford 1968, S. 307–317.
- 3 Horst (Anm. 2), S. 28f.
- 4 Der Disput ist recht gut belegt: Am 10. 8. 1331 richtet sich Papst Johannes XXII. in einem Brief an Sancia, um auf ihre Stellungnahme zur Armut Christi zu entgegenen (*Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum* Bd. 5, Rom 1898, S. 504, Nr. 923); Christus und die Apostel hätten all das gehabt, was ihnen zum eigenen Leben diene. Am 19. 8. 1331 schreibt er in der gleichen Angelegenheit einen Brief an Robert (ebd., S. 504, Nr. 924), am 2. 9. 1332 nochmals an Sancia und gemahnt sie zum Gehorsam: *et quia caritas Dei sine caritate proximi non habetur, attende, filia carissima, ne hostis illius astutia ab ea te valeat separare, quod ille dignetur concedere, cui, cum voluerit, subest posse.* (ebd., S. 531, Nr. 990), am 4. 12. 1332 ergeht ein Schreiben an Sancia und Robert mit der Aufforderung, Andrea da Gagliano und Pietro da Cadeneto und Andrea da Gagliano auszuliefern (ebd., S. 537, Nr. 1001). Noch vom 24. 6. 1336 ist ein Brief Benedikts XII. an Robert dokumentiert, in dem er wiederum die Ausweisung der »fraticelli« aus S. Chiara fordert: *Charissimo in Christo filio Roberto Regi Sicilie. Habet fide dignorum assertio nostri apostolatus auditui saepius inculcata, quod quidam perversi homines se fratres de paupere vita vel aliis nominibus appellantes, qui diversorum colorum seu petiarum variarum curtos et deformes gestant habitus ab illis, quibus fratres ordinis Minorum utuntur, plurimum discrepantes, cum eisdem fratribus Minoribus tam in Monasterio vocato de Corpore Christi Neapolitano quam in diversis aliis fratrum eorundem conventibus ac diversis locis aliis infra regnum et terras tua consistentibus, non absque multis periculis et scandalis, praesertim divisionis et schismatis in praedictosuscitandorum ordine, cum diversum modum vivendi ab eisdem fratribus Minoribus habeant subessequae illorum praelatis et superioribus renuant, commorantur (...) Sane, fili charissime, cum te, qui princeps catholicus et erga sedem praedictam praecipuae devotionis et reverentiae fulgore clarere dignosceris tales homines pestiferos et nocivos eorumque latratus, susurationes et detractiones huiusmodi non deceat nec expediat tolerare, regiam rogamus excellentiam, requirimus attentius... Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum, Bd. 6, Rom 1902, S. 18, Nr. 30. Das Hauptargument ist, diese Brüder würden den Orden spalten und ihm so schaden. Vgl. auch Horst (Anm. 2), S. 68.*

- 5 Vgl. Mercedes van Heuckelum, *Spiritualistische Strömungen an den Höfen von Aragon und Anjou* (Abhandlungen zur mittleren und neuen Geschichte 38) Berlin 1912; Sigismund Brettler, *Ein Traktat König Roberts von Neapel *De evangelica paupertate**, in: Festgabe für Heinrich Finke, Münster 1925, S. 200–208; Moorman (Anm. 2); Musto (Anm. 1); David Burr, *Olivi and Franciscan Poverty. The Origins of the *usus pauper* Controversy*, Philadelphia 1989; Horst (Anm. 2); Malcolm David Lambert, *The Franciscan Crisis under John XXII*, in: *Franciscan Studies* 32 (1972), S. 123–143.
- 6 Vgl. Caroline Bruzelius, *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 40 (1995), S. 69–100; Bruzelius bringt den Grundriß von S. Chiara mit graphischen Darstellungen der drei Zeitalter bei Joachim von Fiore zusammen, s. die Kritik daran im Beitrag von Christian Freigang in diesem Band. Eine Zusammenstellung weiterer Schriftzeugnisse zum Joachimismus am neapolitanischen Hof bei Ronald G. Musto, *Franciscan Joachimism at the court of Naples, 1309–1345: a new appraisal*, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 90 (1997), S. 419–485; obgleich Musto den Vorschlag von Bruzelius zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen macht und ebenfalls Indizien für joachimitische Einflüsse sieht, stellt er die Überlegung, daß Sancia einen Schrein der Transfiguration habe bauen wollen, wie er etwa von Angelo Clareno gefordert wurde, in Frage, da die Formulierungen der einschlägigen Texte eher eine metaphorische Verwendung des ›Hauses‹ im Sinne einer Gemeinschaft nahe legen, ebd. S. 432; zudem thematisiert Musto am Rande das Problem herrscherlicher Bautätigkeit in dem hier angesprochenen Sinne als ein Paradox, ebd. S. 455. Vgl. zur Übersetzung joachimitischer Ideen in ein skulpturales Programm der Zeit den Beitrag von Antje Middeldorf Kosegarten in diesem Band.
- 7 Vgl. zur Chronologie der angiovinischen Grabmäler Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 12) Worms 1997; Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157) Göttingen 2000. Schon im 13. Jh. wurden Grabmäler des Königshauses errichtet, allerdings scheinen sie, soweit dem heutigen Bestand nach zu urteilen, nicht dem im 14. Jh. erreichten Standard von monumental Grabmälern entsprochen zu haben.
- 8 Vgl. Julian Gardner, *A Princess among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24 (1988), S. 31–60; Francesco Aceto, *Tino di Camaino a Napoli. Una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in: *Dialoghi di storia dell'arte* 1 (1995), S. 10–27; Enderlein (Anm. 7), S. 76–89; 189–191; Michalsky (Anm. 7), S. 115–117, Kat. Nr. 21; S. 281–289.
- 9 Vgl. zu Entstehungsgeschichte und Rekonstruktion Michalsky (Anm. 7), Kat. Nr. 21, S. 281–289.
- 10 Die neue Planung der Sakristei ging mit dem Umbau des Chores nach dem Tridentiner Konzil einher. 1563 wurde beschlossen, den Chor zu erneuern, neue Chorschranken in den Arkaden zum Chorumgang zu errichten und das Bodenniveau zu erhöhen. Vgl. ASN, *Monasteri Soppressi* 1272 fol. 71, *...ecclesiam ipsam ampliari et magnificare et proinde devastare, amovere et levare de medio ipsius ecclesie eorum ... et retro dictum altare maius noviter conficiendum, edificandum et construendum eorum*. Vgl. den Grundriß von San Lorenzo im Beitrag von Christian Freigang, Fig. 5.
- 11 Vgl. Enderlein (Anm. 7), S. 86f. u. 189
- 12 Vgl. Gardner (Anm. 8), S. 37ff mit Beispielen aus Frankreich. Zum Typus des freistehenden Baldachingrabmals s. auch Richard Hamann-Mac Lean, *Das Freigrab*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22 (1978), S. 95–136, bes. S. 98. Die vorangegangenen italienischen Monumentalgräber von Laien waren mit der Wand verbunden, vgl. dazu Gerhard Schmidt, *Zur terminologischen Unterscheidung mittelalterlicher Grabmaltypen*, in: *Epigraphik. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Graz 1988, hg. v. Walter Koch, Wien 1990, S. 293–304, hier S. 297f.; er nennt auch diese Form ein einfaches Baldachingrab. Zur Architektur von San Lorenzo vgl. Jürgen Krüger, *S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur* (Franziskanische Forschungen 31) Werl 1985; Cornelia Berger-Dittscheid, *S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Das gotische ›Ideal‹-Projekt Karls I. und seine ›franziskanischen‹ Modifikationen*, in: *Andreas Christoph / Maraike Bückling / Roland Dorn* (Hgg.), *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim 1990, S. 41–

- 64; Caroline Bruzelius, *Il coro di S. Lorenzo Maggiore e la ricezione dell'arte gotica nella Napoli angioina*, in: Valentino Pace u. Martina Bagnoli (Hgg.), *Il Gotico europeo in Italia*, Napoli 1994, S. 265–277.
- 13 (Chorumgangsseite) HIC IACET KATHERINA FILIA REGIS ALBERTI ET NEPOTIS REGIS RADULPHI ROMANORUM REGIS AC SOROR FREDERICI IN REGEM ROMANORUM ELECTI DUCUM AUSTRIE C/ONSORS SPECTABILIS KAROLI PRIMOGENITI / SERENISSIMI PRINCIPIS ET DOMINI NOSTRI ROBERT/TI DEI GRACIA IHERUSALEM ET SICILIE REGIS ILLUSTRIS DUCIS CALABRIE AC EIUSDEM DOMINI NOSTRI REGIS VICARII GENERALIS IN SIGNIBUS VITA ET MORIBUS EXEMPLARIS (Altar-Seite) QUE OBIIT NEAPOLI ANNO DOMINI NOSTRI IHESU XPI MILLESIMO TRECENTESIMO VIGESIMO TERCIO / DIE XV MENSIS IANUARIII SEXTE / INDICATIONIS REGNORUM PREDICTI DOMINI NOSTRI REGIS ANNO QUARTO DECIMO CUIUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE AMEN
- 14 Genannt werden ihr Großvater Rudolf I., ihr Vater Albrecht I. und ihr Bruder Friedrich der Schöne als römische Könige. Friedrich der Schöne war zwar zum römischen König gewählt worden, hat sich real jedoch nie gegen seinen Widersacher Ludwig den Bayern durchsetzen können.
- 15 Hingewiesen wird auf den Schwiegervater König Robert, die Erstgeborenschaft Karls von Kalabrien und sein politisches Amt als Generalvikar seines Vaters, das er vorbildlich ausübte.
- 16 Bislang ist dieses Phänomen nicht systematisch untersucht worden. Vgl. etwa das Grabmal von Riccardo Petroni im Sienenser Dom (1317/18), das Grabmal von Gastone della Torre, Florenz, S. Croce (1318); das Grab der Familie Gherardesca, ehem. Pisa, S. Francesco dei Ferri, heute im Camposanto (vor 1321); das Grab des Guarniero (Sohn von Castruccio Castracani), Sarzana, S. Francesco; das Grab des Bartolino Baroncelli, Florenz, S. Croce (1327); das Grab des Uberto di Bardi, Florenz, S. Croce (1337) und in der Folge viele andere mehr.
- 17 Vgl. Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 173–185.
- 18 Vgl. Renate Kroos, *Grabbräuche, Grabbilder*, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hg. v. Karl Schmid u. Joachim Wollasch (Münstersche Mittelalter-Schriften 48) München 1984, S. 285–352; Otto Gerhard Oexle, *Memoria und Memorialbild*, in: Ebd., S. 384–440.
- 19 Dieter Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983, S. 75–76 u. Abb. 171.
- 20 Vgl. Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, S. 105f.; zu Aussage und Datierung der Fresken s. Dieter Blume, *Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit*, in: Hans Belting u. Dieter Blume (Hgg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 149–170.
- 21 In diesem Punkt ist Enderlein (Anm. 7), S. 87, zu widersprechen.
- 22 Darauf wies zunächst hin: Gert Kreytenberg, *Die Werke von Tino da Camaino (Liebighaus-Monographie 11)* Frankfurt a.M. 1987, S. 26–28.
- 23 Juan von Aragon war ein Sohn König Jakobs II. und Bianca von Anjou. Zu seinem Grab aus den 1330er Jahren vgl. Angela Franco Mata, *El sepulcro de Don Juan de Aragon en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia*, in: *Reales Sitios* 20 (1983), S. 57–64; Giovanni Previtali, *Il sepolcro di Giovanni d'Aragona: un suggerimento*, in: Jörg Garms / Angiola Maria Romanini (Hgg.), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses »Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia« (Rom 4.–6. Juli 1985)*, Wien 1990, S. 439–443.
- 24 Vgl. dazu Michalsky (Anm. 7), Kap. III.3, sowie eine knappe Zusammenfassung der Thesen in: dies., *Die Repräsentation einer Beata Stirps. Darstellung und Ausdruck an den Grabmonumenten der Anjous*, in: Andrea von Huelsen-Esch / Otto Gerhard Oexle (Hgg.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141)* Göttingen 1998, S. 187–224.
- 25 Vgl. zu der Tafel des Heiligen den Beitrag von Klaus Krüger in diesem Band.
- 26 Vgl. Oexle (Anm. 1).

- 27 Max Seidel, Giovanni Pisano a Genova, Katalog der Ausstellung in Genua 1987, S. 65–187; vgl. auch Johannes Tripps, Eine Schutzheilige für Dynastie und Reich. Giovanni Pisano und das Grabmal der Margarethe von Brabant in Genua, in: Viktor Michael Schwarz (Hg.), *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, Luxemburg 1997, S. 27–49. Zur Rezeption dieses ungewöhnlichen Werkes s. zuletzt: Clario di Fabio, *Depositum cum statua decumbente*. Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant, in: *Revue de l'art* 123 (1999), S. 13–26.
- 28 Vgl. dazu Michalsky 1998 (Anm. 24), S. 203–209.
- 29 Vgl. Lit. in Anm. 20.
- 30 *S. Commercium S. Francisci cum Domina Paupertate*, ed. a PP Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi 1929; vgl. Der Bund des heiligen Franziskus mit der Herrin Armut, übersetzt v. Kajetan Eßner u. Engelbert Grau (Franziskanische Quellenschriften 9) Werl 1966; Engelbert Grau, *Das Sacrum commercium sancti Francisci cum domina paupertate* Seine Bedeutung für die franziskanische Mystik, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter*, hg. v. Kurt Ruh (Germanistische Symposien. Berichtsbände 7) Stuttgart 1986, S. 269–285 und S. 314f.
- 31 So noch in der 1227 verfaßten Schrift, vgl. Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, 2 Bde, München 1993, Bd. II, S. 383–393.
- 32 Vgl. die Schilderung in Dantes *Divina Commedia*, *Paradies*, 11. Gesang; Renate Schumacher-Wolfgarten, *Dextrarum iunctio* bei Giotto, in: *Pietas*, Festschrift für Bernhard Kötting, hg. v. Ernst Dassmann u. K. Suso Frank, *Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 8* (1980), S. 584–593.
- 33 Paris, BN Ms lat 4046, fol. 72v–82, vgl. Horst (Anm. 2), S. 65–68; Pryds (Anm. 1), S. 88ff.; Giovanni Battista Siragusa, *L'ingegno, il sapere e gli intendimenti di Robert d'Angiò*, Palermo 1891, S. 115–140; hier in Auszügen Abdruck des Textes nach dem genannten Manuskript, Appendix, XIII–XXVII; Musto (Anm. 6), S. 458ff.
- 34 Horst (Anm. 2), S. 65.
- 35 Unter den späteren Anjou-Gräbern begegnet das Motiv zweier Tugendkaryatiden nochmals am Grab Sancias. Das Grabmal Marias von Valois in S. Chiara wies nach jüngsten Untersuchungen (entgegen der von mir zunächst angenommenen Aufstellung, Michalsky 1998 (Anm. 24), S. 212) ehemals drei Tugenden auf, vgl. Mario Gaglione, *Manomissioni settecentesche dei sepolcri angioini nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli*, in: *Dialoghi di Storia dell'Arte* 4/5 (1997), S. 144–149.
- 36 Gemeint ist das Grab der Maria von Kalabrien in S. Chiara, ca. 1331. In der Grabinschrift wird die Schau Gottes vor dem Jüngsten Gericht angesprochen, vgl. Michalsky (Anm. 7), S. 77–80, u. Kat. Nr. 26. Vgl. zum theologischen und historischen Hintergrund die Untersuchung von Marc Dykmans, *Robert d'Anjou. La Vision bienheureuse, Traité envoyé au pape Jean XXII* (*Miscellanea Historiae Pontificiae* 30) Rom 1970; Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity. 200–1336*, New York 1995, S. 279–317, zu Robert bes. S. 288f.; zuletzt die umfangreiche Arbeit von Christian Trottmann, *La vision béatifique: Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII* (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 289) Rom 1995; zu Roberts Text S. 695–713.
- 37 David Levesley D'Avray, *Death and the Prince. Memorial Preaching before 1350*, Oxford 1994, S. 129ff. Transskription, B:a, S. 242f: 12. *Iste igitur princeps nobilis mortuus est plenus dierum; mortuus etiam plenus diuitiis etiam temporalibus. Nullus enim fuit eo ditior in partibus istis. Uerum iste diuitie non fecissent mortem suam pretiosam, nec propter eas, loquendo proprie, posset dici mortuus plenus diuitiis, quia quantum ad ipsum iam transiuerunt totaliter. (...) – nichil, dico, nisi helemosinas et bona que de suis diuitiis fecerunt, si tamen fecerunt. (...) Iste dico diuitie non fecissent mortem eius pretiosam nisi cum istis diuitiis in ipso alie diuitie concuissent, scilicet diuitie salutare, de quibus dicitur *Ys. xxxiii*.*
- 38 *Per istas spirituales diuitias ipse temporales diuitias iuste adquisiuit dum uiueret, iuste retinuit, iuste distribuit et dispensauit, iuste etiam distribui mandauit et ordinauit. Et certe, in tali homine diuitie temporales sunt fructuose. Unde Ambrosius super Lucham: Discant homines non in facultatibus crimen esse, sed in hiis qui nesciunt facultatibus uti; nam sicut diuitie sunt inpedimenta in improbis, ita sunt in bonis adiumenta uirtutis.* D'Avray (Anm. 37), S. 243.
- 39 Vgl. Mollat (Anm. 1), S. 122–132.
- 40 Pryds (Anm. 1), S. 117–119.

- 41 Er befindet sich heute in der Moravischen Galerie in Brünn. Die Maße betragen H: 49 cm; B: 78 cm, T: 1,2 cm; die Flügel sind 15 cm breit, s. Olga Pujmanova, Robert of Anjou's Unknown Tabernacle in Brno, in: Burlington Magazine 121 (1979), S. 483–491, die Maßangaben S. 483, Anm. 4; vgl. dies., Bohemian Painting at the Time of Charles IV and its Relations to Naples (I), in: Antichità viva 18 (1979), S. 15–25.
- 42 Auf das Phänomen der ›Schwarzen Madonnen‹ kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden. Die Kunstfertigkeit der Gestaltung macht das einfachere Material wett, spielt vielleicht sogar mit dessen Imitation, und im Zusammenwirken mit der Bemalung, die ehemals den kostbaren Hermelinsaum wohl noch deutlicher machte, erstrahlt Maria in angemessener Pracht. Vgl. zum Verhältnis von Skulptur, Relief und Malerei an neapolitanischen Altären der Zeit die Beiträge von Francesco Aceto und Gert Kreytenberg in diesem Band.
- 43 Es handelt sich nicht, wie Pujmanova (Anm. 41, [Robert],) angibt, um die Farben von Robert, sondern durch die Verwendung der Farben von Anjou und Mallorca eindeutig um das heraldische Zeichen Sancias, wie es auch die Allegorie der Armut (Abb. 8) hinterfängt. Dementsprechend geht Pujmanova auch falsch in der Annahme, es seien die gleichen Farben wie auf der Vita-Tafel des Ludwig von Toulouse, ebd. S. 48, die nicht das Wappen Mallorcas sondern das ungarische Wappen und die Anjouilien zeigt, vgl. Abb. 1, S. 80 im Beitrag von Klaus Krüger; vgl. zur Heraldik der Tafeln Michalsky (Anm. 7), S. 68f, Anm. 117.
- 44 Vgl. Anm. 52.
- 45 Vgl. zur Vogelpredigt des Franziskus: Krüger (Anm. 17), S. 102 ff., S. 184, vgl. auch: Pater Gerlach van 'Hertogenbosch, Art. »Franz von Assisi – Darstellungen«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 6 (1974), Sp. 266–315, bes. Sp. 288.
- 46 Pujmanova (Anm. 41), S. 484.
- 47 Vgl. Klaus Krüger, Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in Andrea von Huelsen-Esch / Otto Gerhard Oexle (Hgg.): Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141), Göttingen 1998, S. 127–186, bes. S. 130–145. Krüger wendet sich gegen die eingefahrene Vorstellung einer ›franziskanischen Kunst‹, die von den Bedingungen des Armutsgebotes bestimmt sei und sich von der zeitgenössischen Ästhetik daher unterscheiden müsse.
- 48 Vgl. die Beschwerde Benedikts XII. (Anm. 4), der die unförmige Kleidung als Erkennungszeichen dieser ›perversen Brüder der Armut‹ nennt. Zur Ikonographie der Spiritualen vgl. auch Carl Brendon Strehlke, A Celibate Marriage and Franciscan Poverty Reflected in a Neapolitan Diptych, in: J. Paul Getty Museum Journal 15 (1987), S. 79–96; hier S. 87ff.
- 49 Krüger 1992 (Anm. 17), S. 104.
- 50 Zur Ikonographie der heiligen drei Könige vgl. Adolf Weis, Art. »Drei Könige«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 (1968), Sp. 539–549; zum Spätmittelalter s. a. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 19692, S. 116–124. Gert Duwe, Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento, Frankfurt u.a. 1992, beschäftigt sich nicht mit solchen Zwischenformen der Darstellung.
- 51 An dieser Stelle soll an ein weiteres Polyptychon erinnert werden, deren drei erhaltene Tafeln (54,5 x 38,1 cm) heute auf die Robert Lehman Collection im Metropolitan Museum in New York und das Musée Granet in Aix-en-Provence verteilt sind; vgl. dazu John Pope-Hennessy, The Robert Lehman Collection. I. Italian Paintings, New York 1987, Kat. Nr. 40, S. 90–92 mit Lit. – Die stilistische Einordnung als ›Nachfolger des Simone Martini aus Avignon oder Neapel‹ und die ehemals wohl vorhandenen Spuren der Wappen von Anjou und Aragon auf den Rückseiten machen eine Stiftung von Robert und Sancia sehr wahrscheinlich. Da die in Frankreich aufbewahrten Tafeln aus einem Klarissenkonvent in Aix-en-Provence stammen, ist eine königliche Stiftung gut denkbar. Verkündigung, Geburt und Anbetung sind keine ungewöhnliche Zusammenstellung (wieviele Tafeln fehlen, ist darüber hinaus nicht bekannt), und lassen keine Schlüsse über ein weiterreichendes Programm zu. Es ist vielmehr der Nachdruck auf der Anbetung der Könige (Abb. 6), die nicht zuletzt durch die Anwesenheit leider nicht identifizierter Stifterfiguren hervorgehoben wird, der an das Brünnener Bild erinnert.

- 52 Vgl. die Heiligen am Grab Katharinas (Abb. 3) und die Fresken im Nonnenchor von S. Maria Donna-regina; dazu Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414*, Roma 1969, S. 132–138 Ersilia Carelli, / Stella Casiello, *S. Maria Donna Regina in Napoli*, Napoli 1975; dazu und zu ihrer Darstellung in der angiovinischen Handschriftenproduktion, s. den Beitrag von Andreas Bräm in diesem Band.
- 53 Vgl. dazu Musto (Anm. 1) und Hoch (Anm. 1), S. 121ff.
- 54 *Noveritis, patres, quod ad hoc fecit me Deus nasci in hoc mundo de tali progenie et plantula, sicut fuit domina Esclaramonda, regina Maioricarum sanctae memoriae et filia vera beati Francisci, domina mater mea; et fecit, quod frater meus primogenitus renuntiavit regno pro amore Iesu Christi et fecit se filium beati Francisci et intravit Ordinem suum, scilicet frater Iacobus de Maioricis, carissimus frater meus; et fecit, me essere de genere beatae Helizabeth, quae fuit ita vera et devota filia beati Francisci et mater Ordinis sui, quae fuit soror germana dominae matris patris mei, domini Iacobi, regis Maioricarum bonae memoriae; et fecit, me habere pro viro illustrissimum dominum meum dominum Robertum, Ierusalem et Siciliae regem, qui fuit filius dominae Mariae, reginae in dictis regnis et Hungariae bonae memoriae, et fuit vera filia beati Francisci et habuit pro filio beatum Ludovicum, qui recusavit et renuntiavit regnum pro amore Iesu Christi et fecit se fratrem Minorem, et credo firmiter, quod Deus et beatus Franciscus ordinaverunt, quod dominus meus, qui erat frater tertius, fuit rex et habuit omnes virtutes, quibus decuit ipsum, et sapientiam et scientiam plus quam sciatur a tempore Salomonis de aliquo principe mundi, et scientiam istam didicit a fratribus Ordinis et ad hoc, ut defenderet Ordinem beati Francisci et ego cum eo.* Litterae dominae Sanciae reginae Sicilie et Ierusalem, in: *Analecta Francescana* 3 (1897), S. 508–514, hier S. 508f., vgl. auch Pryds (Anm. 1), S. 106–109.
- 55 Malibu, J. Paul Getty Museum, jede Tafel mißt 31,2 x 22,9 cm, vgl. Strehlke (Anm. 48), pass.
- 56 Vgl. zum Heiligsprechungsprozeß Jaques Cambell (Hg.), *Vie occitaines de Saint Auzias et de Sainte Dauphine*, Rom 1978; zum Konzept der jungfräulichen bzw. keuschen Ehefrau: Dyan Elliott, *Spiritual Marriage. Sexual abstinence in medieval wedlock*, Princeton, New Jersey 1993, zum neapolitanischen Paar bes. S. 281–301; zu den Bedingungen in Neapel: Strehlke (Anm. 48), S. 81–87; zu Arnald von Villanova: Miquel Battalori, *Les versions italiennes medievales d'obres religioses de mestre Arnau de Villanova*, in: *Archivio italiano per la storia della pietà* 1 (1951), S. 397–462; Francesco Santi, *Gli «scripta spiritualia» di Arnau de Vilanova*, in: *Studi medievali*, 3. ser. 26 (1985), S. 977–1014; Josep Perarnau I Espelt / Francesco Santi, Art. »Villeneuve (Vilanova), Arnald de«, in: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique, doctrine et histoire*, Bd. 16, Paris 1994, Sp. 785–797; Musto (Anm. 6), S. 433ff.
- 57 Vgl. Musto (Anm. 1 und Anm. 7).
- 58 Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, daß die Leinwandbilder des Maestro delle tempere francescane, die zuletzt Adrian S. Hoch mit guten Argumenten in der *Annunciata-Kapelle* des ebenfalls von Sancia gestifteten Frauenklosters S. Maria Maddalena situiert hat, (vgl. *Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998), S. 206–226) trotz der Darstellung von Robert und Sancia bei der Kreuzigung wohl kaum direkt mit dem königlichen Paar in Verbindung gebracht werden können. Hier werden sich andere Auftraggeber der königlichen Protektion versichert haben. Hochs Interpretation des Bildträgers Leinen als preiswertem Ersatz eines Freskenzyklus im Sinne des Armutgebotes (ebd., S. 222) ist aus den oben angeführten Argumenten zurückzuweisen. Die großformatigen Leinenträger dürften ihre Begründung eher in zeitlich begrenzter Verwendung finden.
- 59 Miklós Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV*, Mailand 1994, S. 108, Anm. 4, schließt bereits aufgrund von Lage und Thema des Bildes, daß es sich bei dem Raum um das ehemalige Refektorium handeln müsse; demgemäß die heutige Darstellung der Soprintendenza, vgl.: *Il Monastero di S. Chiara*, hg. v. Annachiara Alabiso u.a., Napoli 1995, Schema S. 57.
- 60 Vgl. Bologna (Anm. 52), S. 10–12; 200f. Bologna datierte das Werk aus inhaltlichen und stilistischen Gründen 1330/31. Die Zuschreibung an einen gewissen Antonio Speziario Cavaretto wurde jüngst als Übersetzungsfehler erkannt. Es handelt sich hierbei nicht um einen Namen, sondern um eine administrative Tätigkeit, s. Francesco Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in: *Prospettiva* 67 (1992), S. 53–65, hier S. 53ff.

- 61 Das Wappen von Aragon setzt sich seit dem 13. Jahrhundert aus einer gelben Fahne mit fünf senkrechten roten Streifen zusammen (eine Variante des katalonischen Wappens), vgl. Flaggen und Wappen der Welt. Geschichte und Symbolik der Flaggen und Wappen aller Staaten, Gütersloh 1992.
- 62 Vgl. Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, Gütersloh 1966, S. 173–176 mit zahlreichen Beispielen.
- 63 V. Alborino, Das Silberkästchen von S. Nazaro in Mailand, Bonn 1981; vgl. auch: Renate Schumacher-Wolfgang, Wein- und Speisewunder Jesu aus Oberitalien in Spätantike und Mittelalter. Giotto und das Silberkästchen von S. Nazaro, in: Vivarium, Festschrift für Theodor Klauser zum 90. Geburtstag, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 11 (1984), S. 195–309.
- 64 Schiller (Anm. 62), S. 174.
- 65 Vgl. Wilhelm Neufß, Brotvermehrung, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart 1948, Sp. 1222–1228; Schiller (Anm. 62) und Ursula Nilgen, Art. »Brotvermehrung«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I, Freiburg 1968, Sp. 326–330.
- 66 Eve Borsook, Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187), Oxford 1990, S. 70. u. Abb. 114. Noch aus romanischer Zeit stammt die Szene auf der Südwand von S. Angelo in Formis im Zyklus der Vita Christi (bei Capua, 1070–80), vgl. Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, Schema S. 116.
- 67 Vgl. Dominique Rigaux, A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens (1250–1497), Paris 1989, S. 69–72. Bezeichnenderweise auch in einem eucharistisch zu deutenden Programm findet sich die Darstellung der Brotvermehrung in den Mosaiken der Vorhalle des Chora-Klosters in Istanbul (Konstantinopel), die am Beginn des 14. Jh. entstanden sind. Es handelt sich um den südwestlichen Zwickel des mittleren Gewölbes – ihm ist in der nordöstlichen Ecke die Hochzeit zu Kanaa gegenübergestellt; vgl. dazu Paul A. Underwood, The Kariye Djami. Bd. I., Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes, London 1967, Pl. 228, 238–245, Erläuterung S. 121–124.
- 68 Zum Vergleich kann das Fresko im Chor von S. Agostino in Rimini herangezogen werden; Angelo Turchini / Claudio Lugato / Alessandro Marchi, Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini, Cesena 1995, S. 61, Abb. 25.
- 69 Vgl. zu dem Einfluß des Werkes auf die bildende Kunst schon Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1855, S. 42–181; Zu den verschiedenen Fassungen P.C. Fischer, Die *Meditationes Vitae Christi*. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage, in: Archivum franciscanum historicum 25 (1932); A. Vaccaro: Le *Meditazioni della vita di Cristo* in volgare, in: Scritti di erudizione e di filologia I, Rom 1952, S. 341–378. Zuletzt versuchte Emma Simi Varanelli, ohne handfeste Argumente die Originalfassung des Textes in der Mitte des 13. Jahrhunderts anzusiedeln, da schon an den Pisani-Kanzeln ihr Einfluß zu spüren sei, vgl.: Le *Meditationes vitae nostri domini Jesu Christi* nell'arte del duecento italiano, in: Arte medievale 2. ser. 6,2 (1992), S. 137–148. Zur explizit pauperistischen Ausrichtung, die über das Lob der Armut in anderen *Vitae Christi* hinausgeht, vgl. Isa Ragusa / Rosalie B. Green (Hgg.), *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Princeton (2. Auflage) 1977, S. 152f.
- 70 Vgl. Ragusa/Green (Anm. 69). Die dort vorgelegte englische Übersetzung beruht auf einem italienischen Manuskript aus den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts; Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 115. Im folgenden wird auf die Seitenzahlen dieser Übersetzung verwiesen, bzw. auf die folio-Angaben des Manuskriptes.
- 71 Ragusa/Green (Anm. 69), S. 196.
- 72 Ebd. S. 197.
- 73 Ebd. S. 152.
- 74 Ebd. S. 153f.
- 75 Bernhard Degenhart / Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil I, Süd- und Mittelitalien, 4 Bde. Berlin 1968, Bd. I,1, Kat. Nr. 55, S. 123–125.
- 76 Vgl. dazu Bologna (Anm. 52), S. 130–132; Abb. III, 40–43.
- 77 *Ego sicut filia vestra devota offero me et res meas et corpus meum exponere morti, quando necesse esset, ad defensionem ipsius regulae vestrae, quae fuit in persona communis Patris praedicti insignita stigmatibus Domini*

- nostris Iesu Christi*, Brief vom 15. März 1329, Transskription in: *Litterae dominae Sanciae reginae Sicilie et Jerusalem*, in: *Analecta Francescana* 3 (1897), S. 508–514, hier S. 511; vgl. dazu Musto 1985 (Anm. 1), S. 202ff; und seine Übersetzung, S. 210–212.
- 78 *Ego offero me cum toto posse meo ad gubernandum illos, qui vestigia Patris communis nostri et vestri voluerint sequi, usque ad mortem crucis et habeo ad maximam gratiam, si Deus facit me mori et esse martyr pro iste causa.* *Litterae dominae Sanciae reginae Sicilie et Jerusalem*, in: *Analecta Francescana* 3 (1897), S. 508–514, hier S. 513.
- 79 So heißt es noch in einem Manuskript aus der Mitte des 17. Jahrhunderts in Privatbesitz, das in Auszügen publiziert wurde, weil es besonders viele Kuriositäten über die Franziskanerkirchen Neapels enthält: ... *dove ella [Sancia] visse con l'habito di S. Francesco mesi sei, e giorni sette sotto la prima regola di S. Chiara facendosi chiamare Sore Chiara di S. Croce, non riservandosi alcun di proprio, e volse esser provvista come la più vile del Monasterio vestendosi peggio dell'altre et esercitandosi nelle più vili esercitij del Monasterio, se ne passò poe a miglior vita à 28 di luglio del detto anno, con odore di Santità, ...* vgl. Gioacchino d'Andrea, *Chiese francescane nella città di Napoli*, in: *Archivum Franciscanum historicum* 87 (1994), S. 447–476, hier S. 454.
- 80 Vgl. Michalsky (Anm. 7), Kat. Nr. 35; Hoch (Anm. 1); S. 126–130. Die Rekonstruktion des Grabmals bereitet insofern Schwierigkeiten, als lediglich die Zeichnungen und Stiche von Seroux d'Agincourt erhalten sind, die einmal die Szene des Mahls mitsamt den Karyatiden, das andere mal allerdings nur das Relief mit der thronenden Königin zwischen Franziskanern und Klarissen angeben, die im Stichwerk in unterschiedlichen Proportionen wiedergeben sind. Hoch (ebd., S. 130) schließt daraus auf ein zweiseitiges Grab, das allerdings hinter dem bzw. »nell'altare«, wie es nicht nur in der hier zitierten Quelle aus dem 17. Jh. heißt (vgl. Anm. 79), nur Sinn machen würde, wenn es einen Nonnenchor hinter dem Altar gegeben hätte, wie er indes in Neapel nur in S. Chiara belegt ist. Selbst der Visitationsbericht des Kardinals Philomario von 1642, in dem von Fenstern die Rede ist, von denen aus man auf den Altar blicken konnte (... *fenestras correspondentes Ecclesiae miro ordine dispositas, ita ut altare possit ex eis videri non alia conspici*, Ms. Neapel, Biblioteca Nazionale, XI E 29, 36), bleibt die genaue Disposition unklar.
- 81 Vgl. die Darstellung der *benedictio mensae* im Brevier, Escorial, Ms. a III 12, fol. 525, Abb. 9 zum Beitrag von Andreas Bräm in diesem Band S. 307, sowie dessen Bemerkungen zu dieser Handschrift.