

TANJA MICHALSKY

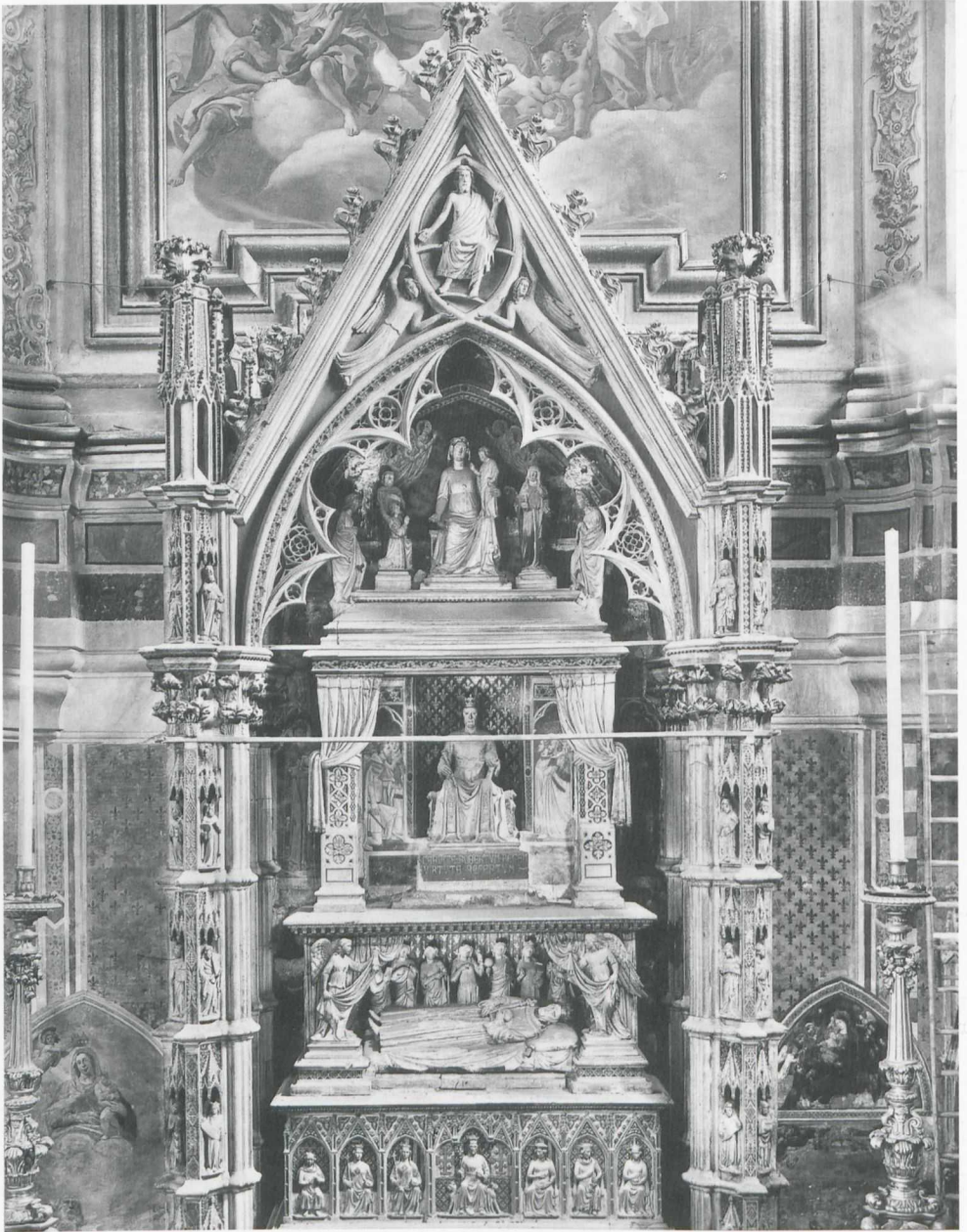
## »Quis non admireretur eius sapientiam...?«

### Strategien dynastischer Memoria am Grab König Roberts von Anjou

Ein Grabmal ist zunächst einmal die Ruhestätte eines Toten, an der sein Körper bestattet liegt und seiner Seele gedacht wird. Ein Königsgrabmal hat allerdings über die individuelle Seelenfürsorge hinaus die Aufgabe, das Bild des verstorbenen Herrschers im Gedächtnis des Königreiches zu bewahren. Sowohl die liturgische als auch die bildwirksame Memoria dient dort nicht allein der Erinnerung an den Verstorbenen, sondern vor allem dem weiterhin regierenden Königshaus, das durch die Monumentsetzung die eigene Geschichte im öffentlichen Bewußtsein wachhält und sie auf den Fundamenten der Tradition weiterschreibt.<sup>1</sup> Ganz in diesem Sinne wurde 1343, als Robert von Anjou, der König von Sizilien und Jerusalem, verstarb, mit seinem Grabmal auch der Dynastie ein prachtvolles Denkmal gesetzt (Abb. 1), gerade weil der Machterhalt im Königreich, das 1266 mit der Krönung Karls I. als päpstliches Lehen in die Hände der Anjous gelangt war, problematisch erscheinen mußte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. zum übergreifenden Themenkomplex Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialbild. In: Karl Schmid/Joachim Wollasch (Hgg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter.* (= Münstersche Mittelalter-Schriften 48) München 1984, S. 384–440; Ders.: *Memoria als Kultur.* In: Ders. (Hg.): *Memoria als Kultur.* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121) Göttingen 1995, S. 9–78; sowie Ders.: *Fama und Memoria. Legitimation fürstlicher Herrschaft im 12. Jahrhundert,* in: *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235.* Katalog der Ausstellung. 3 Bde. Braunschweig 1995, Bd. 2, S. 62–68. Zu großen Teilen beruhen die hier angestellten Überlegungen auf den Ergebnissen meiner Dissertation, vgl. Tanja Michalsky: *Repräsentation und Memoria. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien.* Phil. Diss. München 1995, im Erscheinen.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Anjous in Neapel bietet noch immer einen guten Überblick Émile G. Léonard: *Les Angevins de Naples.* Paris 1954; vgl. auch Alessandro Barbero: *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale tra Duecento e Trecento.* Turin 1985; Lorenz Enderlein: *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343.* Worms 1997.



*Abb. 1 Grabmal Roberts von Anjou. Neapel, S. Chiara*



Das Monument, das König Robert laut eines im Testament erwähnten Dokuments in den Grundzügen noch selbst geplant hatte,<sup>3</sup> wurde unter der Aufsicht der Thronfolgerin, seiner Enkelin Johanna I., und seiner Witwe Sancia bald nach seinem Tod in dem größten sakralen Bauprojekt der Dynastie, der 1340 gerade erst geweihten Kirche des franziskanischen Doppelklosters S. Chiara errichtet.<sup>4</sup> In ihm werden die für den mittelalterlichen Totenkult relevanten Vorkehrungen der Seelenfürsorge ebenso wie legitimatorische und politische Ansprüche des Herrscherhauses manifest. Gegenstand der folgenden Überlegungen sind die formalen und inszenatorischen Strategien, die das 'Bild' des verstorbenen Herrschers vermitteln, sowie die Frage danach, welche Funktion das Bild des Herrschers in dem weit umfassenderen Phänomen dynastischer Memoria übernimmt.

Das ca. fünfzehn Meter hohe, im zweiten Weltkrieg stark beschädigte Grabmonument des Königs erhebt sich hinter dem etwa gleichzeitig errichteten Hauptaltar von S. Chiara und bildet optisch wie architektonisch den Hauptbezugspunkt der monumentalen Ausstattung.<sup>5</sup> Bauchronologische Untersuchungen, die hier nicht im einzelnen dargelegt werden können,<sup>6</sup> haben ergeben, daß die frühzeitig bedachte Gestaltung der Grabarchitektur folgenreiche Auswirkungen auf die Planung des gesamten Chorbereiches der Kirche hatten, deren Ausmaß an dem freigelegten Maßwerkfenster abgelesen werden kann, das einst zugunsten des Monumentes vermauert wurde. Das Grab befindet sich nicht nur im Altarraum – und bereits damit an privilegierter Stelle – sondern an bzw. in jener Wand, die den Hauptchor der Kirche vom Klarissenchor trennt, der entgegen jeder Bautypologie von Nonnenchören hinter dem Presbyterium plaziert

<sup>3</sup> S. Johann Christian Luenig: *Codex Italiae Diplomaticus*. Frankfurt am Main/Leipzig 1725–1735, Bd. 2, Sp. 1101–1110.

<sup>4</sup> Vgl. Heinrich Wilhelm Schulz: *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. 4 Bde., Dresden 1860, Bd. 3, S. 69–72; Émile Bertaux: *Magistri Johannes et Petri de Florentia Marmorarii fratres*. In: *Napoli Nobilissima* 4/1895, S. 155–158, 147–153; Stefano Frascchetti: *I sarcofagi dei Reali angioini in S. Chiara di Napoli*. In: *L'Arte* 1/1898, S. 385–438; P. Benedetto Spila da Subiaco: *Un monumento di Sancia in Napoli*. Neapel 1901, S. 109ff.; Giuseppe Gerola: *Appunti di iconografia angioina*. In: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti* 91/1952, S. 257–273, bes. 267–270; Aldo de Rinaldis: *Santa Chiara*. Neapel 1920. Ottavio Morisani: *Aspetti della regalità in tre monumenti angioini*. In: *Cronache di Archeologia e storia dell'arte* 9/1970, S. 88–122, bes. S. 96–105; Tommaso M. Gallino: *Il complesso monumentale di Santa Chiara di Napoli*. Neapel 1965; P. Gaudenzio dell'Aja: *Il restauro della basilica di S. Chiara in Napoli*. Neapel 1980. – Enderlein (wie Anm. 2), S. 167ff.; Michalsky (wie Anm. 1), Kat. Nr. 35; Giulietta Chelazzi Dini: *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*. Prato 1996, S. 18–48, deren Buch vor allem durch seine großformatigen Abbildungen hilfreich ist, beschränkt sich abgesehen vom Referat der älteren kunstgeschichtlichen Literatur gänzlich auf die Händescheidung zwischen den beiden Brüdern.

<sup>5</sup> Zu Schäden und Restaurierung s. dell'Aja (wie Anm. 4) und Mario Zampino: *Relazione sui restauri*. In: Tommaso M. Gallino: *Il complesso Monumentale di Santa Chiara di Napoli*. Neapel 1965.

<sup>6</sup> Vgl. Michalsky (wie Anm. 1).

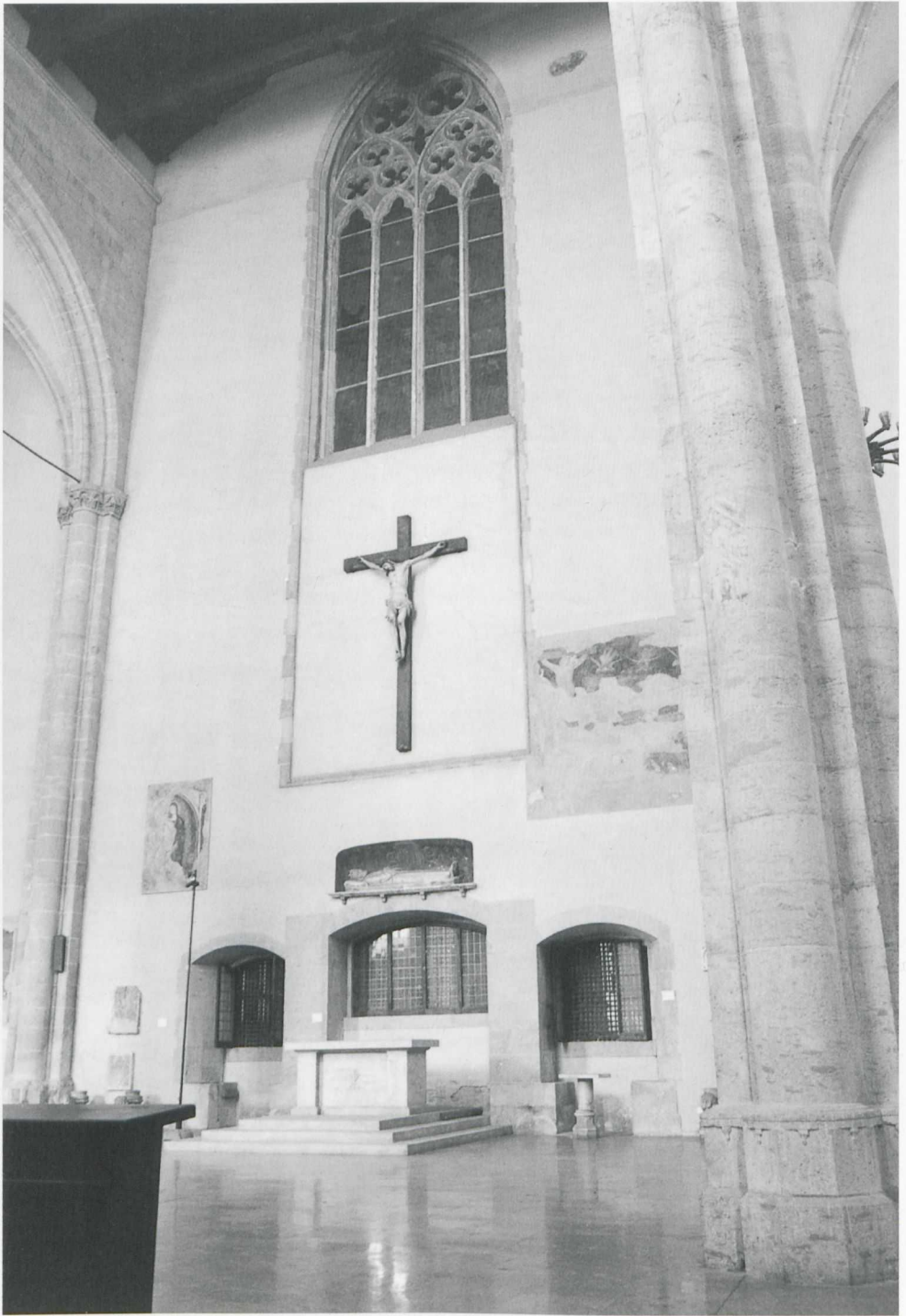


Abb. 2 Grabmal Roberts von Anjou. Neapel, S. Chiara, Nonnenchor





Abb. 3 Grabmal Roberts von Anjou. Neapel, S. Chiara, Aufnahme vor dem Bombardement

ist. Grab und Mauer sind so eng miteinander verwoben, daß sie gemeinsam jene Schwelle bilden, die den Nonnen den Blick auf den Altar zugleich verwehrt wie auch eröffnet. Dieser Blick, der im Rahmen der Liturgie auf die Wandlung am Hauptaltar beschränkt ist, wird bezeichnenderweise in enger Verbindung mit dem Grab inszeniert, denn über der vergitterten Öffnung der Wand ist eine zweite Liegefigur des Königs angebracht (Abb. 2), die den Klarissen ihren Gönner, für den sie fast ununterbrochen Fürbittgebete sprechen mußten, vor Augen führte.<sup>7</sup> Bereits die Wahl dieses ebenso prominenten wie ungewöhnlichen Standortes spiegelt die ehrgeizige Absicht, liturgische Versorgung und Bildmächtigkeit zu vereinen. Kaum deutlicher kann der Zusammenhang von Stiftung und Seelenfürsorge, Architektur und Liturgie inszeniert werden, worauf später zurückzukommen sein wird.

Die Vorkriegsaufnahme des Kirchenraumes (Abb. 3) vermittelt, wenn man von der barocken Dekoration absieht, den intakten Zustand der Gräbergruppe im zentralen Chorbereich, als deren formales wie programmatisches Zentrum

<sup>7</sup> Vgl. zu Gestalt und Funktion von Klarissenchören und insbes. dem von S. Chiara: Caroline Bruzelius: *Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213–1540*. In: *Gesta* 31,2/1992, S. 85–91.

das Grabmal Roberts durch Position und Größe hervorsteicht. Seine Proportionen sind derart auf die Kirchenarchitektur abgestimmt, daß es mehr als genuiner Bestandteil des Baus denn als Ausstattungsstück wahrgenommen werden muß. Ähnlich ausponderiert ist das Verhältnis zu den deutlich kleineren Grabmälern zu beiden Seiten, deren Größe mit einer Höhe von ca. fünfeinhalb Metern in etwa dem Standard der übrigen angiovinischen Gräber Neapels entspricht. Im übertragenen Sinn kann dieses Verhältnis als visueller Ausdruck der maßgeblichen Auftraggeberintention verstanden werden, nämlich: das Grabmal des Königs in der zuvor in Neapel etablierten Tradition des angiovinischen Wandgrabmals zu verankern, diese Tradition, die der Monumentalisierung eines Herrschaftszeichens gleichkommt, fortzuführen, und sie zugleich durch den versierten Umgang mit ihrer Syntax sowohl in der Aussage als auch in den absoluten Maßen zu überhöhen.

Ganz im Rahmen des von Tino di Camaino aus der Toskana importierten und für die Anjous umformulierten Typus des Wandgrabmals bewegt sich der strukturelle Aufbau des marmornen und teilweise farbig gefaßten Werkes:<sup>8</sup> Ein sehr schlank proportionierter Baldachin beherbergt einen fünfgeschossigen Grabkern, der sich aus dem tragenden Geschoß von Achteckpfeilern, dem Sarkophag, der *camera funebre*, einem eigens eingefügten Raum für die Majestas-Darstellung des Königs und der Empfehlungsszene zusammensetzt. Die Aufbahrung des Toten wie auch die Empfehlungsszene zählten etwa seit den 1280er Jahren zum Repertoire des zentralitalienischen figürlichen Wandgrabmals und bedürfen als Zeichen der christlichen Heilserwartung keiner weiteren Erklärung. Dennoch bedarf es zur Deutung dieser vielteiligen Struktur in ihrer Logik von Proportionen, Bedeutungsmaßstab und axialer Hierarchie einer kurzen Beschreibung der Einzelelemente, die auf der Basis der angiovinischen Grabtradition aufbauen.<sup>9</sup>

Bezeichnend für das angiovinische Grab sind zunächst die Tugendpersonifikationen, die sich an Roberts Grab um die Pfeiler des Stützengeschosses grup-

<sup>8</sup> Die Literatur zu Tino ist abgesehen von Einzeluntersuchungen zu Grabmälern und Altarwerken noch immer überschaubar. Die einzige Monographie zum Werk des Künstlers stammt aus den 1930er Jahren, s. Wilhelm Reinhold Valentiner: Tino di Camaino. A Siennese Sculptor of the 14th Century. Paris 1935. Vgl. Ottavio Morisani: Tino di Camaino a Napoli. Neapel 1945; Gert Kreytenberg: Tino di Camainos Grabmäler in Florenz. In: Städel Jahrbuch 7/1979, S. 33–60; Ders.: Die Werke von Tino da Camaino. (= Liebighaus-Monographie 11) Frankfurt 1987, sowie v.a. die Arbeiten zu Tinos Grabmal Kaiser Heinrichs VII. in Anm. 28.

<sup>9</sup> Vgl. zu Typologie und Bedeutung mittelalterlicher Grabmäler Henriette s'Jacob: Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism. Leiden 1954; Kurt Bauch: Die Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 15/1971, S. 227–258; Ders.: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. – 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin/New York 1976; Ingo Herklotz: ›Sepulcræ‹ e ›monumenta‹ del medioevo, studi sull'arte sepolcrale in Italia. Rom 1985. Julian Gardner: The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle-Ages. Oxford 1992; Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters. Darmstadt 1997.



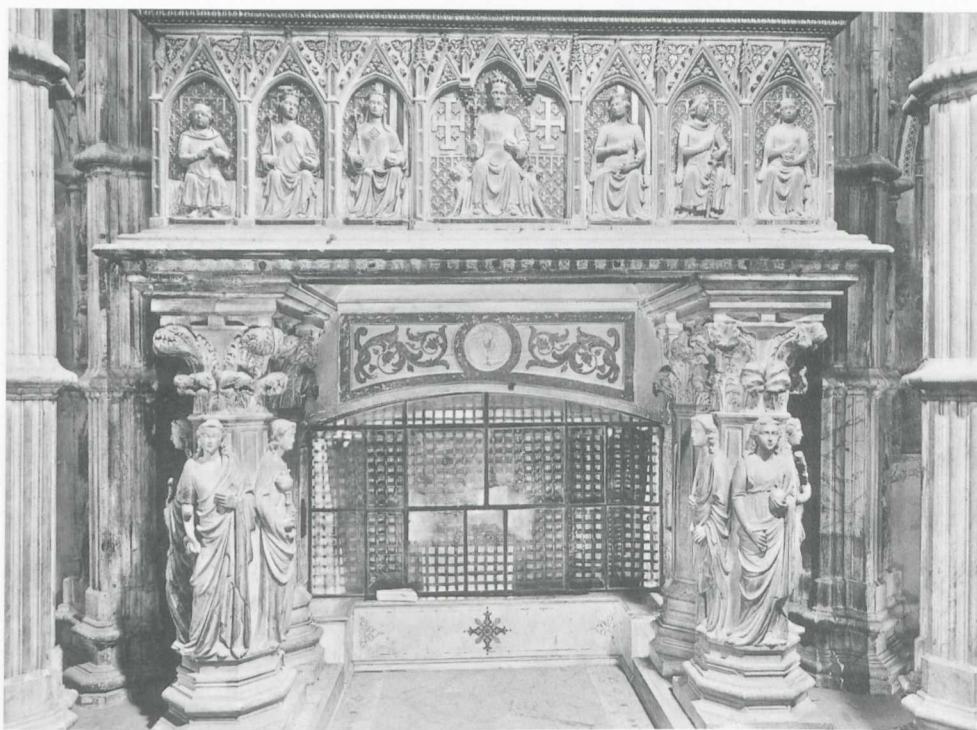


Abb. 4 Tugendkaryatiden vom Grabmal Roberts von Anjou. Neapel, S. Chiara

pieren (Abb. 4). Die linke Gruppe vereint *Temperantia*, *Prudentia* und *Fides*, die rechte: *Caritas*, *Iustitia* und *Fortitudo*. Einerseits sind sie ein symbolischer Verweis auf den ethischen Rang des Königs, andererseits ein typologischer Verweis auf die italienischen Heiligengräber, die seit der *Arca di San Domenico* in Bologna durch Tugendkaryatiden ausgezeichnet worden sind. In Neapel wurden sie erstmals am Grab der Katharina von Österreich (1524 in San Lorenzo errichtet) für eine Familienangehörige verwendet.<sup>10</sup> Hier waren sie als *Novum* am Grab einer Adelligen noch aussagekräftig und dienten der Demonstration der angiovinischen *beata stirps*. Fortan zählten sie zum Repertoire. Ihre Auswahl läßt sich an den früheren Gräbern aus dem Kontext von Programm und Aufstellung erklären, sobald jedoch der gesamte Kanon von Theological- und Kardinaltugenden angeführt wird, ist eine Interpretation nur in begrenztem Maße

<sup>10</sup> 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; Tanja Michalsky: 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*. Akten der Tagung am Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen, September 1995, im Erscheinen.



Abb. 5 Grabmal Karls von Kalabrien Neapel, S. Chiara



möglich.<sup>11</sup> So erstmals am Grab des Herzogs Karl von Kalabrien (Abb. 5), das 1333–35 in S. Chiara rechts von dem damals noch nicht vorhandenen Grab Roberts errichtet wurde.<sup>12</sup> Es handelt sich um das Grab des früh verstorbenen einzigen männlichen Thronfolgers, nach dessen Tod die Thronfolge auf die weibliche Linie festgeschrieben werden mußte. Diese, aus dynastischer Perspektive prekäre Folge seines Todes hat wohl dazu geführt, ihm ein Monument zu errichten, das Topoi des Herrscherlobes soweit unter den gegebenen Bedingungen möglich für den Herzog übernahm.

Hinter die am Grab Karls von Kalabrien einmal gefundene Lösung unüberbietbarer Tugendhaftigkeit konnte man bei der Konzeption des großen königlichen Monumentes für Robert nicht mehr zurück. Statt dessen wurden gleich drei Tugenden der besseren Sichtbarkeit halber um die vorderen Stützen gestellt und so geordnet, daß an den Innenseiten die Theologaltugenden und außen die Kardinaltugenden zu stehen kamen. Ehemals wurden sie durch zwei weitere Figuren an den hinteren Stützen ergänzt, von denen heute nur noch Spuren der Abarbeitung zu sehen sind. Ein weiterer Vorteil der Dreiergruppe bestand darin, daß eine Hierarchie innerhalb der Tugenden aufgebaut werden konnte. Die Frontalstellung von Prudentia und Iustitia kann in Abgleichung mit zeitgenössischen Fürstenspiegeln als ein Kommentar zum verkörperten Herrscherideal gedeutet werden.<sup>15</sup>

Obgleich diese symbolische Auszeichnung des Verstorbenen in den 1320er Jahren mit programmatischen Absichten eines geheiligten Geschlechts entwickelt worden war, hatte der süditalienische Adel sie in den 1340er Jahren bereits übernommen.<sup>14</sup> Die argumentative Schlagkraft dieses Grabelements war somit eingeübt und die Verwendung der Tugenden vielmehr zu einem Muß geworden.<sup>15</sup> Die Sarkophagreliefs (Abb. 6) hingegen führen ein noch immer eigenwilliges,

<sup>11</sup> Zu Gehalt und Funktion von Tugendpersonifikationen in der politischen Ikonographie s. Rosemund Tuve: Notes on the Virtues and Vices. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26/1963, S. 263–303 und 27/1964, S. 42–72; Quentin Skinner: Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher. In: *Proceedings of the British Academy* 72/1986, S. 1–56.

<sup>12</sup> Vgl. zum Grab Karls von Kalabrien Valentiner (wie Anm. 8), S. 122–129; Morisani (wie Anm. 8), S. 58–65; Kreytenberg 1987 (wie Anm. 8), S. 29; Brigitte Boggild-Johannsen: Zum Thema der weltlichen Glorifikation des Herrscher- und Gelehrtengrabmals. In: *Hafnia* 6/1979, S. 81–105; Enderlein (wie Anm. 2) S. 104ff. Michalsky (wie Anm. 1), Kat. Nr. 27.

<sup>13</sup> S. Skinner (wie Anm. 11)

<sup>14</sup> Vgl. das Grab des Filippo Sangineto in Altomonte (Kalabrien), dazu Francesco Negri Arnoldi: *Scultura trecentesca in Calabria, apporti esterni e attività locale*. In: *Bollettino d'arte* 68/1985, S. 1–48, 31–45; Roberto Fuda: *Un rapporto definito: Filippo di Sangineto e il San Ladislao de Simone Martini*. In: *Rivista d'arte* 4. Ser. 7/1991, S. 5–17 (mit Lit.). Vgl. auch das Grab von Bartolommeo Brancaccio (+ 1341, in San Domenico Maggiore, Neapel). Im weiteren 14. Jahrhundert füllten sich die neapolitanischen Bettelordenskirchen mit Adelsgrabmälern dieses Typs.

<sup>15</sup> Hiermit sei Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture*. New York 1964, dt., *Grabplastik vom alten Ägypten bis Bernini*. Köln 1964, neuaufgelegt Köln 1995, S. 82, widersprochen, der bereits in den Tugenden der Anjou-Gräber eine Tendenz der Verweltlichung gegeben sah.

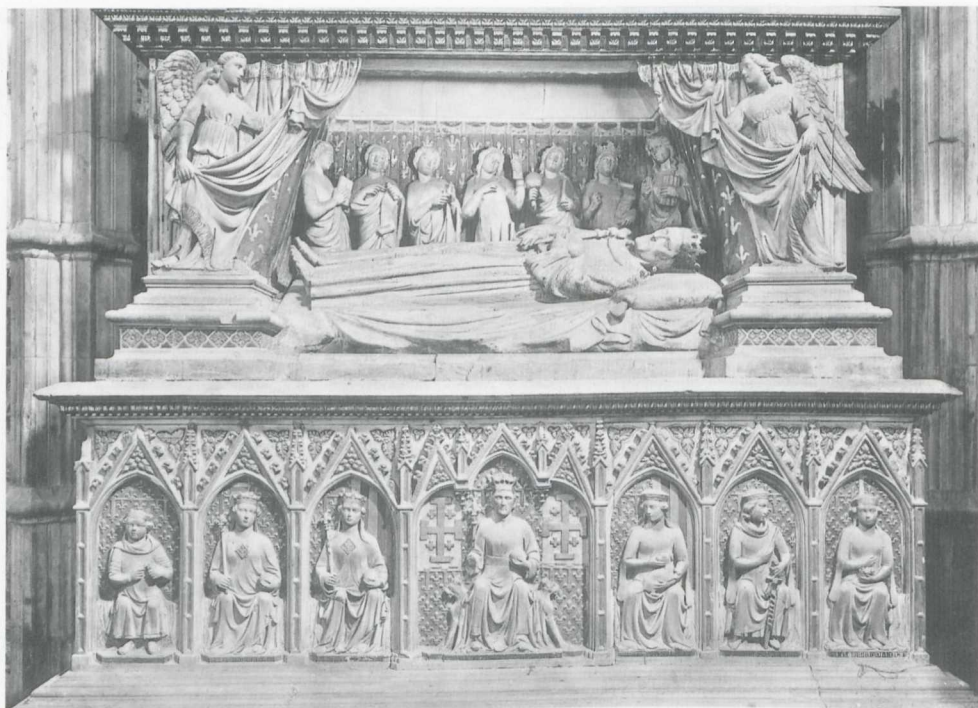


Abb. 6 Sarkophag vom Grabmal Roberts von Anjou. Neapel, S. Chiara

weil spezifisch politisches Thema vor Augen: die genealogisch kodierte Thronfolge.

Im Hochrelief gegeben thronen zu beiden Seiten Roberts unter Baldachinen zehn Familienangehörige, deren Identität durch das heraldische Hintergrundmotiv sowie Namensinschriften manifest wird.<sup>16</sup> An der Vorderseite sind es zur Rechten des Königs von innen nach außen seine zweite Gattin Sancia, seine Enkelin Johanna und der bereits im Kindesalter verstorbene Sohn Ludwig. Zur Linken seine erste Gattin Yolante, ihr gemeinsamer Sohn Karl von Kalabrien und dessen Gattin Maria von Valois. Diese Anordnung unterliegt einem strengen System, das sich aus der 1330 notgedrungen eingeführten weiblichen Thronfolge erklärt.<sup>17</sup> Deutlich sichtbar tragen die beiden Frauen zur Rechten Roberts ebenso wie er selbst Krone, Reichsapfel und Zepter. An sie ist die Macht nach dem Tod übergegangen – wobei die Witwe Sancia lediglich beratende Funktion an der Seite der minderjährigen Johanna übernimmt. Während diese Seite also die aktuelle politische Situation widerspiegelt, ist der anderen die Aufgabe

<sup>16</sup> Vgl. zu den ehemals lesbaren Inschriften Frascetti (wie Anm. 4) und Gerola (wie Anm. 4).

<sup>17</sup> Vgl. Léonard (wie Anm. 2), S. 397–402; Ders.: *Histoire de Jeanne I<sup>er</sup>. Reine de Naples. Comtesse de Provence*. 3 Bde. Paris/München 1952, S. 135–141.



der genealogischen Legitimierung vorbehalten. Roberts erste Frau Yolante hatte Karl von Kalabrien zur Welt gebracht, und dieser mit Maria von Valois eben jene Enkelin Johanna gezeugt, die in Ermangelung eines männlichen Nachfahren das Königreich übernommen hat. Mag einem heutigen Betrachter, der erstmals mit der angiovinischen Geschichte konfrontiert wird, das Bildprogramm des Sarkophages auch kompliziert erscheinen, für den zeitgenössischen Betrachter muß es wie eine klare Argumentation gewirkt haben, zumal die Ikonographie des eigenen Geschlechts und der legitimen Machterhaltung bereits an anderen Monumenten eingeführt worden war.

Wirklich innovativ war hier das Grabmal der Königin Maria von Ungarn, der Gattin Karls II. und Mutter von König Robert (Abb. 7), das nach 1325 in der Kirche des Klarissenkonvents S. Maria Donnaregina errichtet wurde.<sup>18</sup> Dieses Monument, das nicht zuletzt durch die künstlerisch vollendete Proportion und Formgebung besticht, hatte erstmals gezeigt, wie das Relieffeld des Sarkophages für eine politische Argumentation genutzt werden kann.

Wie über den Köpfen der vier Kardinaltugenden schwebend, thronen dort auf der Sarkophagfront die relevanten männlichen Nachfahren. Entgegen der zentralitalienischen Tradition wurde hier kein allgemeines christliches Thema der erhofften Erlösung entfaltet, sondern die herausragende Familie gewürdigt. Das oben angesprochene Problem der weiblichen Nachfolge war 1325, zu Lebzeiten Karls von Kalabrien, noch nicht virulent – statt dessen galt es, den regierenden König Robert zu legitimieren. Am Grab seiner Mutter geschah dies durch den deutlichen Hinweis auf die geheiligte Familie. Die Abfolge der dargestellten Söhne richtet sich nämlich erst in zweiter Linie nach den weltlichen Ämtern – an erster Stelle steht der wenige Jahre zuvor – 1317 – kanonisierte Heilige Ludwig von Toulouse.<sup>19</sup> Obgleich nur Drittgeborener von Karl II. und Maria erhält er den zentralen Ehrenplatz, segnet den Betrachter und darf als Garant einer gott-

<sup>18</sup> Schulz (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 55–57; Bd. 4, Dok. CCCLXVIII, S. 146; Émile Bertaux: *S. Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV.* (= Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane, nuova serie 1) Neapel 1899, S. 125–143; Elena Romano: *Saggi di iconografia dei Reali Angioini di Napoli.* Neapel 1920, S. 39–42; Gino Chierici: *Il restauro della chiesa di Santa Maria di Donnaregina a Napoli.* Neapel 1934, S. 103–119; Valentiner (wie Anm. 8), S. 100–108; Morisani: Tino (wie Anm. 8), S. 40–57; Ders.: *Regalità* (wie Anm. 4), S. 88–95; Christoph Thoenes: *Neapel und Umgebung.* Stuttgart 1971, S. 195f.; Enderlein (wie Anm. 2), S. 89 ff.; Michalsky (wie Anm. 10).

<sup>19</sup> Vgl. zu Heiligsprechung und Kult des Heiligen Margaret Ruth Toynbee: *St. Louis of Toulouse and the Process of Canonisation in the 14th Century.* Manchester 1929; Edith Pásztor: *Per la storia di S. Ludovico d'Angiò (1274–1297).* (= Studi Storici dell'Istituto storico italiano per il medioevo 10) Rom 1955; Jaques Paul: *S. Louis d'Anjou, franciscain et évêque de Toulouse.* In: *Les évêques, les clercs et le roi (1250–1300).* Toulouse 1972, S. 59–90; Ders.: *Évangélisme et Franciscanisme chez Louis d'Anjou.* In: *Les Mendiants en pays d'Oc au XIII<sup>e</sup> siècle.* (= Cahiers de Fanjeaux 8) Toulouse 1973, S. 375–401; Ders.: *Le 'liber miraculorum' de saint Louis d'Anjou.* In: *Archivum Franciscanum Historicum* 69/1976, S. 209–219; Julian Gardner: *The Cult of a 14th Century Saint. The Iconography of Louis of Toulouse.* In: *I Francescani nel Trecento, Atti del XIV Convegno Internazio-*



*Abb. 7 Grabmal Marias von Ungarn. Neapel, S. Maria di Donnaregina*



gewollten Herrschaft verstanden werden. Dieser Reihe von Thronenden folgte jene am Grab der Maria von Valois, der zweiten Frau Karls von Kalabrien und Mutter der Thronfolgerin (Abb. 8): An ihrem Grab, das 1335–37 ebenfalls in S. Chiara an der Seite ihres Mannes errichtet wurde, ist die oben erläuterte Argumentation präfiguriert.<sup>20</sup> Auf dem Sarkophagrelief thront mittig Maria von Valois selbst, obgleich sie nie im Besitz der königlichen Macht war. Sie trägt dennoch sämtliche Insignien ebenso wie die beiden Töchter zu ihrer Linken, an die gleichsam durch ihren Körper hindurch oder anders gesagt durch die Blutsverwandschaft die Macht vererbt wurde. Auch hier sind es, wie am Grab Roberts, drei Personen, noch dazu allesamt Frauen, die die königlichen Insignien vorweisen, und kein anderes Motiv als die allzu berechnete Legitimationsabsicht hat dazu geführt, den Sarkophag dergestalt zu bebildern. Ca. zehn Jahre vor der Ausführung von Roberts Grab war mit diesen Beispielen die Syntax der genealogischen Thronfolge bereits entworfen und die kompliziert anmutende Aufreihung der lebenden und verstorbenen Personen am königlichen Sarkophag mußte lediglich auf die zentrale Figur des Monarchen abgestimmt werden.

Zwei Engel halten über dem Sarkophag Roberts (Abb. 6) den Vorhang des skulptierten Aufbahrungskatafalks und führen ihn in einer von Tino entlehnten Manier um den eigenen Körper herum. Sie geben den Blick auf den Körper des aufgebahrten Königs frei, der in ein Franziskanerhabit gewandet auf einem asymmetrisch gefälten Tuch liegt. Der gesamte Körper und insbesondere der Kopf sind zugunsten der Sichtbarkeit leicht zur Betrachterseite geneigt und die Insignien in seinen Händen dementsprechend gut zu erkennen. Die Darstellung des eingefallenen Körpers im Franziskanerhabit gibt in diesem Fall, wie wir aus den Dokumenten zu den Begräbnisfeierlichkeiten wissen, den realen Akt der Aufbahrung wieder und perpetuiert ihn für die Nachwelt.<sup>21</sup> Das eigentlich ungewöhnliche an der Szene ist jedoch das Personal im Hintergrund. In diesem

---

nale. Assisi 1986. Perugia 1988, S. 169–193. Zur Ikonographie s. Émile Bertaux: *Les saints Louis dans l'art italien*. In: *Revue des deux mondes* 158/1900, S. 616–644, wiederabgedruckt in: Ders.: *Études d'histoire et d'art*. Paris 1911, S. 51–111; sowie die kunsthistorische Literatur zur Pala des Simone Martini: Julian Gardner: *St. Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39/1976, S. 12–33; Adrian S. Hoch: *The Franciscan Provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/1995, S. 22–37; Lorenz Enderlein: *Zur Entstehung der Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35/1995, S. 136–149; Klaus Krüger: »A Deo solo et a te regnum teneo«. Simone Martinis »Ludwig von Toulouse« in Neapel. In: *Akten der internationalen Tagung »Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Ausdrucksformen politischer Macht und ihre Rezeption«* (Frankfurt am Main 21.–25. November 1997), im Erscheinen.

<sup>20</sup> Frascchetti (wie Anm. 4), S. 402–411; Bertaux (wie Anm. 18), S. 129ff.; Léonard: *Histoire* (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 141–145; Rinaldis (wie Anm. 4), S. 140f.; Valentiner (wie Anm. 8), S. 129–152; Morisani (wie Anm. 8), S. 66–68; Ders.: *Regalitäts* (wie Anm. 4), S. 167f.; Dell'Aja, (wie Anm. 4), S. 209; Enderlein (wie Anm. 2), S. 167ff.; Michalsky (wie Anm. 1), Kat. Nr. 50.

<sup>21</sup> Vgl. Anjou-Register 1343 A, fol. 69v. Eine Abschrift ist erhalten in Carlo de Lellis: *Notamenta ex*

Raum wurden an den Gräbern Zentralitaliens Zelebranten dargestellt, die in Neapel sukzessive durch das neue Modell von Trauernden ersetzt wurden. Im Halbdunkel von Roberts Kammer sind allerdings die sieben freien Künste auszumachen. Erwin Panofsky hatte darin als Vorgriff auf den Humanismus einen Hinweis auf den großzügigen Mäzen vermutet, dem die *artes* nun nachweinen – allerdings muß dies wohl als moderne Deutung zurückgewiesen werden und statt dessen an das zeitgenössische Wissenssystem erinnert werden, in dem die freien Künste einen beherrschenden Platz einnahmen.<sup>22</sup> Robert von Anjou hatte bekanntlich schon zu Lebzeiten den Beinamen ‘der Weise’ erhalten, und, wie schon bei der Anordnung der Tugenden erwähnt, war die Weisheit eine der in den Tugendspiegeln geforderten Eigenschaften des Herrschers.<sup>23</sup> Die Darstellung der *artes*, die zuvor Bildprogrammen des universalen, menschlichen Wissens vorbehalten war,<sup>24</sup> wird hier dem funktionalen Kontext angepaßt und auf die Person des Verstorbenen bezogen. Ihr Auftritt muß als Erweiterung des nunmehr veralteten Tugendstandards verstanden werden, für die ein traditionelles Kompartiment des Grabes Raum bieten mußte. Zwar trauern die *artes* der fiktiven Situation gemäß – aber sie trauern weniger um den Mäzen der Künste als um den Weisen, dem sie als ideale Fertigkeiten untergeordnet sind.

Im traditionellen Grabaufbau des Trecento folgt auf die Totenkammer die *commendatio animae*. Am Grab Roberts wurde sie aufgrund des neuen Geschosses mit dem Thronenden und in raumzeitlicher Abfolge gedacht, in die himmlischen Sphären direkt unter das mit Engeln freskierte Gewölbe des Baldachins entrückt. Den Darstellungskonventionen gemäß empfiehlt der hl. Franziskus die Seele Roberts im Beisein der hl. Klara über die *mediatrix* Maria an Christus. Die Familienheiligen, die das Amt der Fürbitter an früheren Anjou-Gräbern übernommen hatten – erinnert sei an das Grab der Maria von Valois mit den Heili-

---

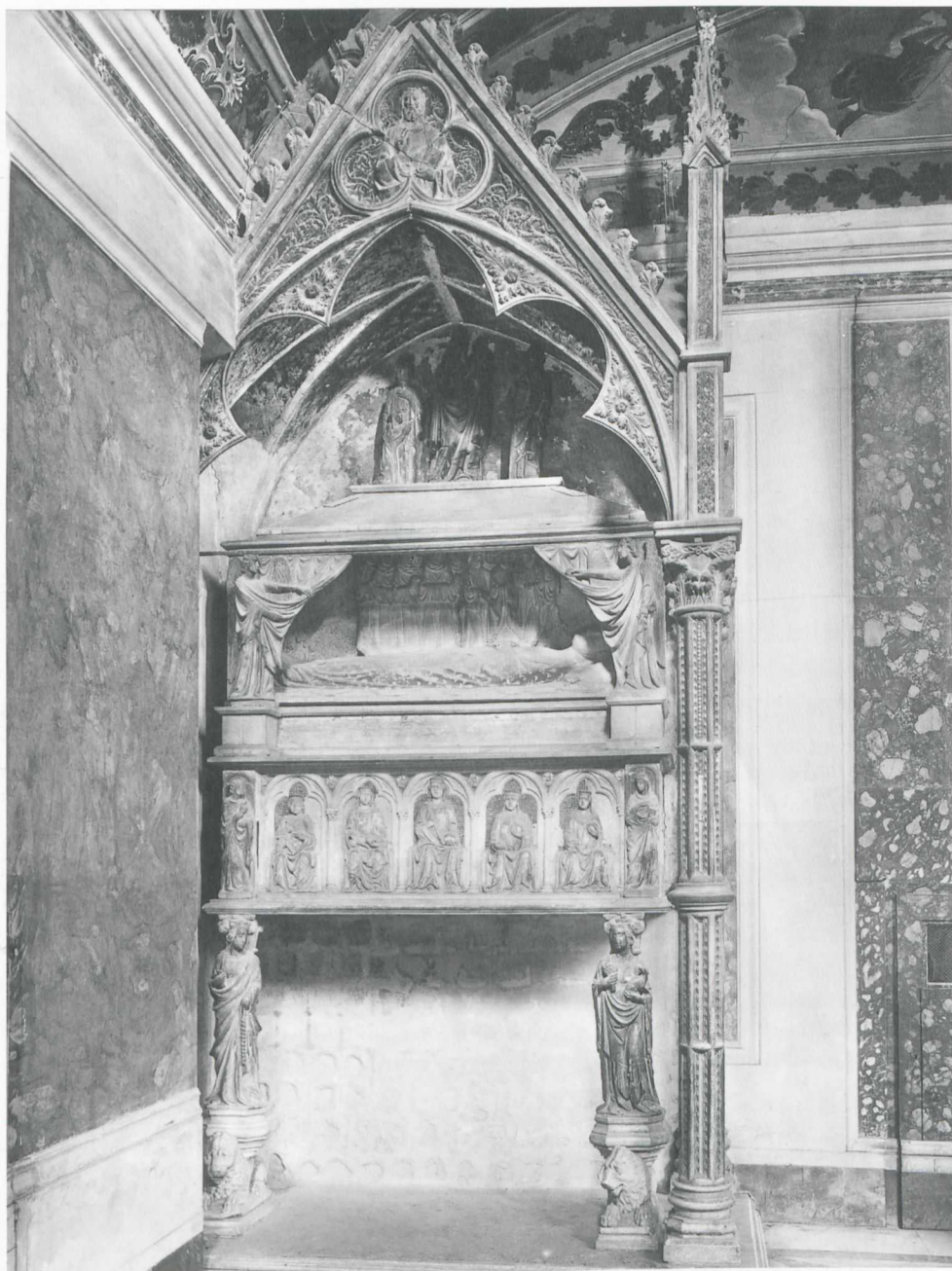
registris Caroli II, Roberti et Caroli Ducis Calabriae, Ms. des Archivio di Stato di Napoli. Vgl. zum mittelalterlichen Brauchtum und seinen Funktionen Wolfgang Brückner: Sterben im Mönchsgewand, in: Kontakte und Grenzen. Probleme der Volkskultur und Sozialforschung. Festschrift für Gerhard Heilfurt zum 60. Geburtstag. Göttingen 1969, S. 259–277.

<sup>22</sup> Panofsky (wie Anm. 15), S. 96. Vgl. die Deutung von Florian Matzner: Vita activa et Vita contemplativa. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 206) Frankfurt am Main u.a. 1994, S. 90–99.

<sup>23</sup> Giovanni Battista Siragusa: L'ingegno, il sapere e gli intendimenti di Roberto d'Angiò. Palermo 1891; Barbero (wie Anm. 2), S. 121ff.; Jean-Paul Boyer: La «foi monarchique» dans le royaume de Sicile et Provence (mi-XIIIe – mi XIVe s.). In: Paolo Cammarosano (Hg.): Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazioni tenute al convegno internazionale. Trieste, 2–5 marzo 1993. (= Collection de l'Ecole Francaise 201) Rom 1995, S. 85–110; mit relativierenden Beobachtungen zur Rolle des gelehrten Herrschers Ruedi Imbach: Laien in der Philosophie des Mittelalters. Hinweise und Anregungen zu einem vernachlässigten Thema. (= Bochumer Studien zur Philosophie 14) Amsterdam 1989, S. 81ff.

<sup>24</sup> Vgl. zu den wegweisenden Bildprogrammen der Augustiner Dorothee Hansen: Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner. Berlin 1995.





*Abb. 8 Grabmal Marias von Valois. Neapel, S. Chiara*

gen Ludwig IX. und Ludwig von Toulouse (Abb. 8) – sollten an anderer Stelle eingesetzt werden.

Zwischen die Darstellungen des auf Erden entseelten Körpers und der im Himmel empfohlenen Seele tritt das Bild des Herrschers (Abb. 9). Robert von Anjou thront in einem eigens dafür vorgesehenen Raum, vollplastisch gegeben ein weiteres Mal *in majestas* auf einem Faldistorium. Die Figur ist dergestalt auf einen Sockel erhoben, daß darauf eine Inschrift Platz findet und zugleich die bei näherem Herantreten störende optische Verkürzung überbrückt wird. Beidseitig wird der Thron von gemalter gotischer Architektur gesäumt, in der je fünf männliche Mitglieder des Hofes versammelt sind, um ihm zu huldigen. Zu deren Seiten, auf die Rückwand gemalt, stehen die beiden großen Heiligen der Familie: Ludwig IX., König von Frankreich, und Bischof Ludwig von Toulouse.

In der Forschungsliteratur zum mittelalterlichen Grabbild ist immer wieder diskutiert worden, in welcher Tradition diese Darstellung steht. Kronzeugen der Entwicklung eines plastischen Herrscherbildes im Mittelalter sind die Thronfigur von Friedrich II. (1234–39), die sich an der Porta Capuana befand,<sup>25</sup> und diejenige Karls I. von Anjou, die mit dem Senatorenpalast in Rom in Verbindung gebracht wird.<sup>26</sup> Unumstritten ist ihre Bedeutung für das profane Herrscherbild, über dessen absolute Verbreitung wir indes nur schlecht informiert sind. Problematischer gestaltet sich die Frage nach der vollplastischen Thronplastik am Grab.<sup>27</sup> Hier werden das weder bildlich überlieferte noch erhaltene Grab Karls I. von Anjou in Neapel (ca. 1333) und das Kaisergrab Heinrichs VII. in Pisa (vor 1315) immer wieder gegeneinander ausgespielt und seit den Untersuchungen Volker Herzners von 1990 ist auch die originale Aufstellung in Pisa ins Wanken geraten.<sup>28</sup> Diese Debatte, die noch immer um das Konzept eines ›Ent-

<sup>25</sup> Vgl. Tanja Michalsky: »*De ponte Capuano, de turribus eius, et de ymagine Frederici...*«. Überlegungen zu Repräsentation und Inszenierung von Herrschaft. In: Kai Kappel/Dorothee Kemper/Alexander Knaak (Hgg.): Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen. Akten des internationalen Kolloquiums. (= Rheinisches Landesmuseum Bonn, 2.–4. Dezember 1994) München/Berlin 1996, S. 137–153 (mit Lit.).

<sup>26</sup> Vgl. Giovanna Martellotti: Il Carlo d'Angiò capitolino. Riflessioni dopo il restauro. In: *Arte medievale* 5,2/1991, S. 127–147, mit Lit., von der hervorzuheben ist: Martin Weinberger: Arnolfo und die Ehrenstatue Karls von Anjou. In: Studien zur europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller. München 1965, S. 65–72; Pico Cellini: L'opera di Arnolfo all'Aracoeli. In: *Bollettino d'Arte* 47/1962, S. 180–195.

<sup>27</sup> Vgl. Enderlein (wie Anm. 2), S. 130ff.; Michalsky (wie Anm. 1), Kat. Nr. 8.; Jürgen Wiener: Das Grabmal des Johann von Brienne. Kaiser von Konstantinopel und König von Jerusalem. (= Düsseldorf Studien zu Mittelalter und Renaissance 29) Düsseldorf 1997, S. 91ff.

<sup>28</sup> Vgl. die Diskussion der letzten Jahre: Gert Kreytenberg: Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 28/1984, S. 35–64; Naoki Dan: Tino di Camaino: Le colonne tortili di Pisa e Londra. In: *Prospettiva* 20/1983, S. 16–26; Ders.: La tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il rinascimento. Florenz 1980; Volker Herzner: Herrscherbild oder Grabfigur. Das Grabmal Heinrichs VII. von Tino di Camaino in Pisa. In: Bazon Brock/Anton



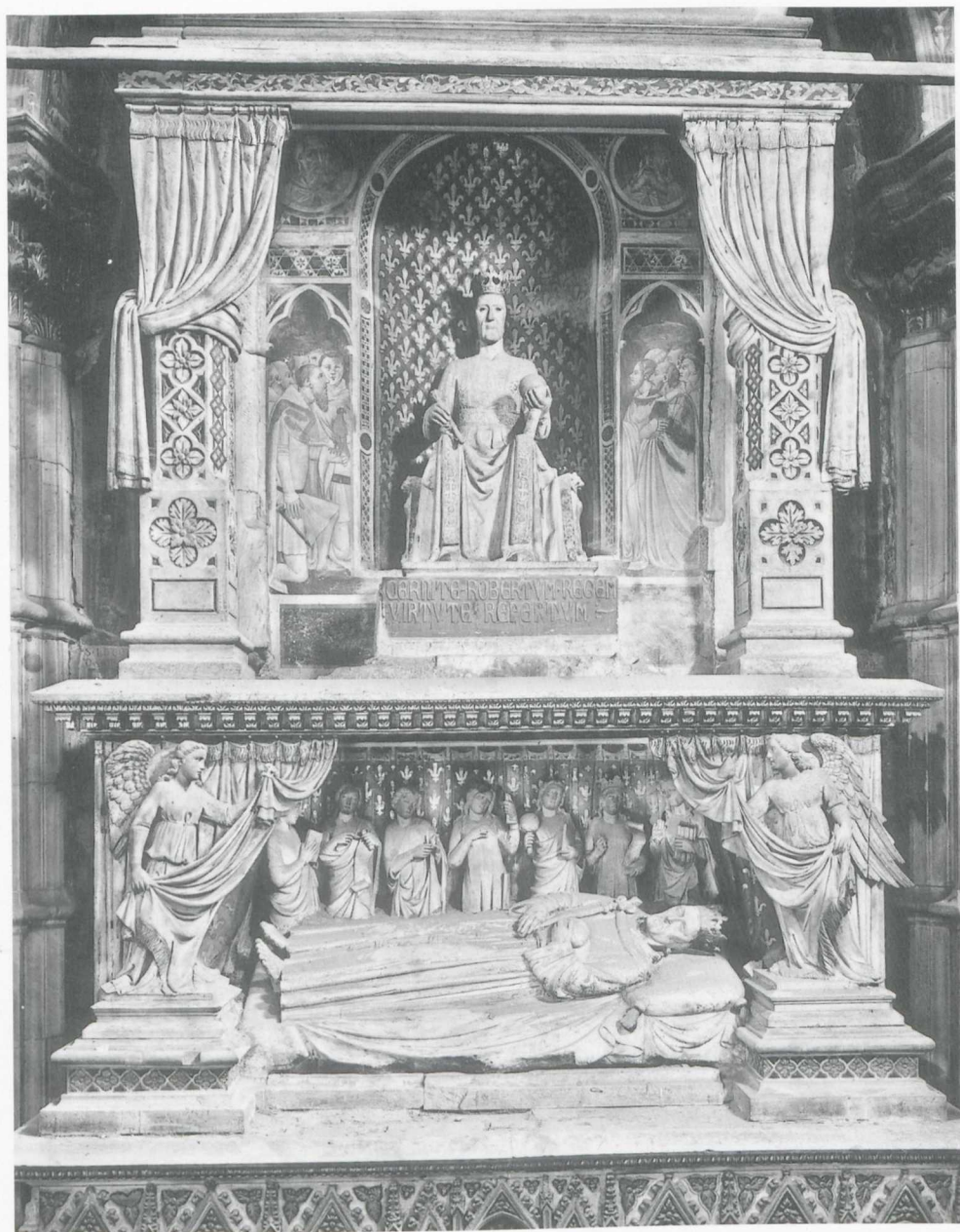


Abb. 9 Thronfigur und 'camera funebre' vom Grabmal Roberts von Anjou.  
Neapel, S. Chiara

wicklungsstranges kreist, kann hier nicht aufgearbeitet werden – zu konstatieren bleibt lediglich, daß die Darstellung Roberts ikonographische ›Vorfahren‹ hatte. Ihre Erklärung erhält sie jedoch gerade aus der Absetzung von der Tradition und aus der Intention des spezifischen Monuments – jener nämlich, das Bild des Herrschers zum Garanten legitimer angiovinischer Machtausübung zu erheben. Selbst wenn man die Darstellung über Heinrich VII. bis zu Friedrich II. zurückverfolgen möchte, ist der imperiale Akzent der Kaisermonumente im Fall Roberts zugunsten der eines christlichen Königs verschoben, dessen Stellvertreterschaft Christi durch die Parallele zum Weltenherrscher im Baldachin giebel wie auch durch die Wahl des liturgischen Krönungsgewandes zum Ausdruck kommt. Von besonderer politischer Aussagekraft ist in diesem Zusammenhang die interne Struktur dieses Geschosses, in dem ausgesuchte und vielleicht ehemals identifizierbare Stellvertreter des Adels durch die Huldigung des Königs ihren Konsens vermitteln.<sup>29</sup> Anders als die skulptierten Begleitfiguren Heinrichs VII. in Pisa, in denen man mit Armin Wolf die wählenden Kurfürsten vermuten kann,<sup>30</sup> sind es in Neapel Angehörige der regierten Gesellschaft, die die Legitimität des Königs bezeugen.

Am Grabmal Karls von Kalabrien (Abb. 5), der wie erwähnt posthum zum idealen Herrscher erklärt werden mußte, war ein ähnliches Bildprogramm für den

---

Preiß (Hgg.): *Ikonographia*. Festschrift für Donat de Chapeaurouge. München 1990, S. 27–77; Antje Middeldorf Kosegarten: Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento. 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. 317–329; Armin Wolf: Von den Königswählern zum Kurfürstenkolleg. Bilddenkmale als unerkannte Dokumente der Verfassungsgeschichte. In: Reinhard Schneider/Harald Zimmermann (Hgg.): *Wahlen und Wähler im Mittelalter*. Sigmaringen 1990, S. 15–78; Ders.: *I Principi elettori in Toscana. Il significato di un monumento imperiale pisano*. In: *Studi medievali* 3. Serie 31/1990, S. 273–283; Guido Tigler/Günter Passavant: *Una Testa a Marlina*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 35/1991, S. 287–296, und zuletzt Johannes Tripps: *Restauratio Imperii. Tino da Camaino und das Monument Heinrichs VII. in Pisa*. In: Michael Viktor Schwarz (Hg.): *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*. (= *Publications du Centre Luxembourgeois de Documentation et d'Etudes Médiévales* 15) Luxemburg 1997, S. 51–78.

<sup>29</sup> Dies ist als Reaktion auf Ansprüche eines gestärkten Adels zurückzuführen, der neue Formen politischer Stellvertretung forderte. Vgl. Jürgen Hannig: *Consensus fidelium. Frühfeudale Interpretationen des Verhältnisses von Königtum und Adel am Beispiel des Frankenreiches*. Stuttgart 1982, ›Konsens‹ hatte zunächst eine »politisch-propagandistische Funktion«, S. 300. Die Übereinstimmung mit dem Willen der Beherrschten wurde zwar propagiert aber nicht herbeigeführt. Nach Dieter Mertens sind allerdings jegliche Legitimationsanstrengungen und -programme selbst auf ihre Weise Ausdruck der gegenseitigen Abhängigkeit von König und Adel, s.: *Geschichte der politischen Ideen im Mittelalter*. In: Hans Fenske u.a. (Hgg.): *Geschichte der politischen Ideen. Von Homer bis zur Gegenwart*. Königstein 1981, S. 119–200, bes. S. 174; ähnlich argumentiert Antony Black: *Political Thought in Europe 1250–1450*. Cambridge 1992, S. 137ff.; vgl. Gerd Althoff: *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*. Darmstadt 1997.

<sup>30</sup> Vgl. Wolf: *Königswähler* (wie Anm. 28).



Sarkophag entworfen worden. Das genealogische Sarkophagprogramm hatte dem des Herrscherlobes aus den erwähnten Gründen der geänderten Thronfolge weichen müssen. Geistliche und weltliche Vertreter huldigen dem *Iustitie precipuus zelator et cultor ac reipublice strenuus defensor*, wie er in der Grabinschrift genannt wird.<sup>51</sup> Das Fehlen der königlichen Insignien, die ja im übertragenen Sinne bereits an seine Tochter weitergegeben worden waren, wurde durch ein Bild friedvoller Herrschaft kaschiert, unter deren Bedingungen zwei Tiere gemeinsam aus einer Schale füttern. Während am Fürstengrab notgedrungen das Lob der individuellen Herrscherpersönlichkeit im Vordergrund stand, konnte das Bild Roberts im weiterreichenden Sinn als Argument für die angiovinische Herrschaft schlechthin genutzt werden. Dementsprechend wurde die Bildregie an seinem Grab verändert. Die Adeligen sind nicht nur durch den kleineren Maßstab sondern auch durch die Wahl des Mediums Malerei so zurückgestuft, daß sie mit einem Blick als Stützen und Untergebene des Monarchen erkannt werden können. Im Gegensatz dazu rufen die beiden überlebensgroßen, stehenden Heiligen, die sich außerhalb dieser herrschaftstheoretisch konzipierten Szene befinden, das heilige Geschlecht Roberts in Erinnerung, und fungieren damit als Zeugen der göttlichen Auszeichnung.

Welcher Stellenwert der bildlichen Argumentation an diesem Monument zugestanden wird, zeigt sich darin, daß die einzige erhaltene Inschrift des Grabes nicht etwa Lebens- und Todesdaten des Verstorbenen enthält, sondern in geradezu aggressiver performativer Absicht auf das Bild des Thronenden verweist. Auf dem Thronsockel steht: CERNITE ROBERTUM REGEM VIRTUTE REFERTUM, also »Seht König Robert, der von Tugend erfüllt ist«. Es scheint mir nicht zu weit gegriffen, die aus der Rhetorik entlehnte, Aufmerksamkeit erweckende Formel *Cernite* zum Signum dieses Grabes zu erklären, das seine Überzeugungskraft in ungewohnter Stringenz aus der visuellen Evidenz erhält.

Überführen wir die im einzelnen beschriebenen Elemente in eine kohärente sprachliche Darstellung, ergibt sich folgende Argumentation: Sämtliche Kardinal- und Theologaltugenden tragen den Sarkophag eines Königs, der zeitlebens seine Tugendhaftigkeit unter Beweis stellte. Nach seinem Tod ist die Macht auf seine Enkelin Johanna übertragen worden, die zur Rechten des Königs bereits offiziell mit den Insignien ausgestattet ist. Der Körper des Toten, vor Augen geführt von Engeln und beweint von den Künsten, ist ebenso präsent wie der Körper des lebendigen Königs, denn der Tod des Regenten bedeutet, wie wir

<sup>51</sup> HIC IACET PRINCEPS ILLUSTRIS DOMINUS KAROLUS PRIMOGENITUS SERENISSIMI DOMINI NOSTRI DOMINI ROBERTI DEI GRATIA IERUSALEM ET SICILIE REGIS INCLITI DUX CALABRIAE; AH PREFATI DOMINI NOSTRI REGIS VICARIUS GENERALIS; QUI IUSTITIE PRECIPUUS ZELATOR ET CULTOR AC REIPUBLICAE STRENUUS DEFENSOR; OBIIT AUTEM NEAPOLI CATOLICE RECEPTIS SACRO SANCTE ECCLESIE OMNIBUS SACRAMENTIS ANNO DOMINI MCCCXXVIII INDICONE XII ANNO ETATIS SUE XXXI REGNANTE FELICITER PREFATO DOMINO NOSTRO REGE REGNORUM VERO EIUS ANNO XX IPSIUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE AMEN

spätestens seit Kantorowicz wissen, nur den Tod eines Menschen nicht aber den des Königs.<sup>32</sup> Die Kontinuität der Herrschaft, die sich im ›Amt‹ des Königs manifestiert, ist im eigentlichen Sinn das Thema des Grabes und dementsprechend prominent wird dessen Bild inszeniert und in die Koordinaten der Monumentgestaltung eingespannt. Robert thront auf der Mittelachse zweimal: einmal in der dynastischen Argumentation als Ahnherr der Thronfolgerin, und ein zweitesmal, staatstheoretisch begründet als legitimer Amtsträger im Kreise der Untergebenen. In der axialen Hierarchie ist er lediglich der Mittlerin Maria und Christus unterstellt. In der gesamten Ordnung des Monuments bilden die unüberschaubar vielen Heiligenstatuetten des Baldachins nicht nur die Stützen des christlichen Glaubens, sondern im architektonischen wie übertragenen Sinn den Rahmen der christlichen Herrschaft, die sich im christlichen König erfüllt. Verändern wir die performative Anweisung der Grabinschrift ein wenig in ›Cernite monumentum‹, sehen wir nicht mehr nur den tugendhaften Robert, sondern das Bild der regierenden Monarchie.

Das Programm ist damit mehr oder weniger hinreichend erklärt, nicht aber die eingangs gestellte Frage beantwortet, welche Funktion das Bild für die Memoria hat.

In einem eng gefaßten Sinn meint ›Memoria‹ das liturgische Gedenken des Toten, das sich in Fürbittgebeten und Seelenmessen manifestiert, wobei der Tote durch die Nennung seines Namens in der Gemeinschaft der Gläubigen kommemoriert wird. Selbstverständlich ist diese Form der ›Memoria‹ im Fall Roberts durch die Stiftung entsprechender Messen und Verordnung von Gebeten organisiert worden. Diese waren zu einem Großteil bereits 1321, also zu Lebzeiten aller am Bau interessierten Mitglieder der königlichen Familie in den Statuten des Klarissenordens vermerkt worden: Neben den täglichen Messen der Brüder und Schwestern sehen sie die samstäbliche Messe für das *Corpus Christi*

<sup>32</sup> Ernst Kantorowicz: *The King's two bodies*. Princeton 1957. Der Tod des Königs stellte für die Monarchie ein gravierendes Problem dar. Theoretisch durfte der König nicht sterben, oder zumindest durfte sein ›politischer Körper‹ es nicht, jener fiktive Körper, der die Einheit der Korporation stiftete. Durch ihn war die unsterbliche Königswürde, die Fortdauer der Dynastie und damit die Fortdauer der Korporation gewährleistet. Die Ausformulierung der diesbezüglichen Zwei-Körper-Lehre, in der vom königlichen ›body politic‹ und ›body natural‹ gesprochen wird, fand erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im sogenannten »Plowdens report«, im England Königin Elisabeths statt – die Wurzeln des Gedankengangs finden sich jedoch in der Korporationslehre des 13. und 14. Jahrhunderts. Im Laufe des 14. Jahrhunderts wurde in Frankreich und Italien aus Angst vor den Folgen von Interregna theoretisch festgelegt, daß die Blutsverwandtschaft für die rechtmäßige Thronfolge genüge, so daß beim Tod des Regenten der Nachfolger rechtskräftig das Amt ausüben könne. Dies drückte sich seit 1422 in dem berühmten Begräbniszeremoniell des Königs aus, wo am Grab des Verstorbenen »Vive le roi« ausgerufen wurde, um anzudeuten, daß beim Begräbnis das politische Leben des neuen Königs beginne, s. dazu Alain Erlande-Brandenburg: *Le Roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*. Genf 1975, zu der Präsenz des Thronfolgers beim Begräbnis S. 25f.; Ralph E. Giesey: *Le Roi ne meurt jamais*. Paris 1987.



am Hauptaltar vor, nach der ausdrücklich Gebete für den Papst Johannes, Robert, Sancia und ihren Sohn Karl von Kalabrien sowie für die Seelen aller Verstorbenen gesprochen werden sollten.<sup>53</sup> Für den Todesfall von Familienmitgliedern wurde festgelegt, daß am Todestag, wie auch den folgenden Jahrestagen sämtliche Messen und Gebete im Namen der Verstorbenen zu sprechen seien, wozu sich die Klarissen im Chor versammeln sollten.

Zunächst mag es so scheinen, als sei für diese Form der Kommemoration, für die die Namensnennung des Verstorbenen konstitutiv ist, das Bild völlig unwichtig. Ein sprechendes Indiz für das Gegenteil dieser Annahme, ist indes die zweite Liegefigur des Königs im Nonnenchor. Offensichtlich erschien es den königlichen Auftraggebern sinnvoll, die Klarissen beständig an ihre vordringliche Aufgabe zu erinnern, nämlich für den Verstorbenen zu beten. Bezeichnenderweise wurde dafür das Bild des Toten gewählt, denn im Kontext der Fürbittgebete rückt idealiter das Individuum in den Vordergrund – seine weltliche Stellung, die allerdings noch immer an den Insignien ersichtlich ist, in den Hintergrund.

In einigen Predigten hingegen wurde das Bild des lebendigen Königs mit Worten ausgemalt und so ein eloquentes Mittel genutzt, sprachliche und imaginäre Memoria miteinander zu verbinden. So fragte Federico Franconi anlässlich der Exequien Roberts bereits *Quis non admireretur eius sapientiam, sive naturalem, sive moralem, sive medicinalem, sive legalem, sive gramaticalem, sive logicalem?*<sup>54</sup> – und ließ dabei den Kanon der *artes* vor dem inneren Auge der Zuhörer als Eigenschaften des Königs erscheinen. Wenige Sätze später zitierte er aus Matthäus 12, 42 »Hier aber ist einer, der mehr ist als Salomo« und schuf so eine Analogie zu Christus, ähnlich wie sie mit Mitteln des axialen Bezugs später am Grab visualisiert wurde.<sup>55</sup> Dieser wie auch andere Predigttexte vermitteln anschaulich, wie stark die Erinnerung an Bilder geknüpft wird, die das Gedächtnis des Königs in bekannten Strukturen verortet und damit zugleich überhöht.

Während sich diese Inszenierungen an die Klarissen und Teilnehmer der Exequien richten, also an verschiedene Gruppen, die das Gedächtnis des Königs bewahren sollen, muß die Wahl des Grabstandortes auch als Akt persönlicher Seelenfürsorge gewertet werden. Der Mittelpunkt der Altarwand ist zwar einerseits wie geschaffen für ein prachtvolles, weithin sichtbares Monument, in er-

<sup>53</sup> Luca Wadding: *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, Bd. 1–25, Quaracchi 1951ff. (kritisch hg. v. Patres Editores Waddingiani) Bd. 6, S. 650–646; die detaillierten Beschreibungen der Messen S. 641f.

<sup>54</sup> Ms. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 2981, fol. 152, vgl. David Levesley D'Avray: *Death and the Prince. Memorial Preaching before 1550*. Oxford, S. 107.

<sup>55</sup> *Omnibus liberalibus artibus fuit sufficienter edoctus, et theologus magnus. Unde potest dici de eo illud Mt. xi: 'Ecce plus quam Salomon hic*, ebd. Vgl. zu den Predigten, die Robert von Anjou selbst hielt Darleen N. Pryds: *The politics of preaching in fourteenth-century Naples: Robert d'Anjou (1309–1343) and his sermons*. PhD University of Wisconsin, Ann Arbor 1994.

ster Linie ist er jedoch durch die Hierarchie des Kirchenraumes bestimmt. Der Wunsch, *ad sanctos* begraben zu werden, konnte kaum besser erfüllt werden, zumal der Altar nicht irgendeinem Heiligen geweiht war, sondern dem *Corpus Christi*.<sup>56</sup> Außerdem ermöglichte die ungewöhnliche Architektur dieses Doppelklosters, daß das Grab nicht nur gut sichtbar war, sondern darüber hinaus, viel materialistischer gedacht, im Mittelpunkt zweier Klostergemeinschaften stand, die für die Seele des Verstorbenen beten sollten. Die Memoria stand somit räumlich, bildlich und hörbar in den gesprochenen Gebeten im Zentrum.<sup>57</sup> Das skulptierte und damit ständig präsente Bildprogramm und die aktive Seelenfürsorge sind hier derart eng vernetzt, daß sich an diesem Grabmalsprojekt ein weiteres Mal die Komplexität der mittelalterlichen Memorialkultur offenbart, die sich eben nicht im gesprochenen Gebet allein erfüllt.

Otto Gerhard Oexle hob hervor, daß unter ›Memoria‹ eine »Form des sozialen Handelns von Individuen und Gruppen« zu verstehen ist, »die begründet ist in und verknüpft ist mit Religion, Metaphysik, Liturgie« und »die zugleich ... auf rechtlichen Bindungen beruht und solche schafft«. <sup>58</sup> Die liturgische Memoria ist insofern nur ein Teil des weitaus umfassenderen Phänomens, das sowohl Lebende und Tote verband, als auch das auf Traditionen beruhende adelige Selbstverständnis erst konstituierte, welches für das Verständnis der angiovinischen Gräber von eminenter Bedeutung ist. Eine weitere Predigt Federico Franconis, die anlässlich eines Todestages von Karl II., wohl in den 1330er Jahren gehalten wurde, spricht eben diese Tradition in einer Aneinanderreihung von drei Thronbildern an:<sup>59</sup> Demnach hatte Karl I. den Thron inne, weil er das Königreich mit vielen Siegen erkämpft hatte, Karl II. stand der Thron aufgrund seines Mitleids mit den Armen zu und Robert gebührte er als dem Weisesten unter den

<sup>56</sup> Hauptaltar und Kirche waren dem *Corpus Christi* geweiht. In den bereits erwähnten Statuten des Klarissenordens heißt es ausdrücklich im Zusammenhang der zu lesenden Messen: *prima sit pro Corpore Christi dicenda in altari majori, de ipso Corpore Christi deputati*, Wadding: *Annales* (wie Anm. 35), Bd. 4, S. 641. – Zur Übersetzung von ›deputati‹ mit ›geweiht‹ vgl. Dictionary of Medieval Latin from British Sources, Bd. 3, London 1986, S. 625. Die Wahl des Patroziniums muß einerseits im Rahmen der seit der Mitte des 13. Jahrhunderts allgemein wachsenden Eucharistieverehrung gesehen werden, sie sollte jedoch auch als persönliche Entscheidung des Stifterpaares gewertet werden. Vgl. zur Eucharistieverehrung Peter Browe: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter. München 1952; Hans Caspary: Kult und Aufbewahrung der Eucharistie vor dem Tridentinum. In: Archiv für Liturgiewissenschaft 9,1/1965, S. 102–130; Otto Nußbaum: Die Aufbewahrung der Eucharistie. Bonn 1979; Miri Rubin: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991.

<sup>57</sup> Vgl. zum Phänomen der Audiovisualität im Mittelalter und ihren Funktionen für die Identitätsstiftung von Gemeinschaften Horst Wenzel: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

<sup>58</sup> Otto Gerhard Oexle: Welfische Memoria. Zugleich ein Beitrag über adelige Hausüberlieferung und die Kriterien ihrer Erforschung. In: Bernd Schneidmüller (Hg.): Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter. (= Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 7) Wiesbaden 1995, S. 61–94, 61.

<sup>59</sup> Ms. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 2981, fol. 131v, vgl. D'Avray (wie Anm. 34), S. 91ff.



dreien. Wie Oexle formulierte, ist »in den adeligen ›Häusern‹ und ›Geschlechtern‹ die kulturelle Produktion von kommemorativen, die ›Kultur‹ der Gruppen konstituierenden und repräsentierenden Ritualen, Texten, Bildern und Denkmälern besonders vielfältig.«<sup>40</sup> Das Grabmal Roberts von Anjou ist ein sprechendes Beispiel für die königliche Memorialpraxis, in der Liturgie und Bild wechselseitig das Gedächtnis des Königshauses gleichsam vor Gott und der Welt wachhalten.

---

<sup>40</sup> Oexle: *Memoria als Kultur* (wie Anm. 1), S. 38.

Abbildungsnachweis: Fratelli Alinari, Florenz, 1, 4, 6–9. Archiv der Verfasserin, 2, 5. Soprintendenza per i beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia, Neapel, 3.