

## Schichten der Erinnerung

### Tradition, Innovation und «Aemulatio» in der neapolitanischen Sepulkralplastik

von Tanja Michalsky

Gräber dienen der Erinnerung von Verstorbenen. Das muß im Kontext dieses Bandes ebensowenig erklärt werden wie der Umstand, daß sie nicht nur der Erinnerung der Verstorbenen selbst dienen, sondern insbesondere der Repräsentation der lebendigen Angehörigen, die sich – zumal als Angehörige des Adels – über die eigenen Vorfahren definieren und legitimieren, weshalb sie auch deren Gräber errichten und pflegen. Aus diesem Grunde ist ja die Sepulkralplastik, die in großem Umfang vom Adel in Anspruch genommen wurde, ein derart aussagekräftiges Medium für das Selbstverständnis und die Repräsentationsansprüche dieser gesellschaftlichen Gruppe<sup>1</sup>. Memoria erweist sich gerade hier als totales soziales Phänomen – und zugleich in ihrem unvermeidlichen Präsentismus, da Gräber jeweils einer konkreten historischen Situation geschuldet sind, die sie im übertragenen Sinne auch abzubilden vermögen. Die Abbildung der Gesellschaft als soziale Praxis, die unter anderem in Familienkapellen überliefert ist, ist das Thema dieses Beitrags. Gegenstand sind ausgewählte Beispiele aus Neapel in Spätmittelalter und Renaissance.

Abbildungsnachweis: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia, Abb. 1, 2, 4-8; Kirchenführer, Abb. 3; Verfasserin, Abb. 9.

<sup>1</sup> Vgl. die jüngeren Publikationen zu Memoria und Grabmälern: W. MAIER - W. SCHMID - V.M. SCHWARZ (Hrsg.), *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, Berlin 2000; E. VALDEZ DEL ALAMO - C. STAMATIS PENDERGAST (Hrsg.), *Memory and the Medieval Tomb*, London 2000; C. HORCH, *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*, Königstein 2001. Aus den zahlreichen Schriften von O.G. OEXLE sei hier lediglich verwiesen auf: *Memoria und Memorialbild*, in K. SCHMID - J. WOLLASCH (Hrsg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48) München 1984, S. 384-440; *Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria*, in K. SCHMID (Hrsg.) *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet* (Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg) München - Zürich 1985, S. 74-89; *Memoria als Kultur*, in DERS. (Hrsg.), *Memoria als Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 121) Göttingen 1995, S. 9-78.

Inbesondere bei den Gräbern und Grablegen der mittelalterlichen Herrscherdynastien war der politische Legitimationsdruck hoch und dementsprechend innovativ waren die Programme, mit denen Herrschaft und Dynastie inhaltlich miteinander verknüpft und besonders prachtvoll vor Augen geführt wurden. Ein sprechendes Beispiel dafür sind die Gräber des angevinischen Königshauses in Neapel, die seit 1324 das Herrscher Geschlecht in verschiedenen Kirchen der Stadt präsent hielten<sup>2</sup>. Im Schatten der königlichen Gräber stehen allerdings bis heute die weniger aufwendigen Gräber der «niederen» Adelsfamilien<sup>3</sup>, die als konkrete kulturelle und gesellschaftliche Produkte nur selten auf die Bühne der historischen Forschung kamen und meist auch nur dann in das Licht der kunsthistorischen Forschung gerieten, wenn sie von herausragenden Künstlern geschaffen wurden. Nichtsdestotrotz sind gerade diese Werke, die selbstredend ebenso der Erinnerung und standesgemäßen Repräsentation dienen sollten wie ihre hochherrschaftlichen Vorbilder, ausgezeichnete Forschungsobjekte für die Frage nach dem Verhältnis von Erinnern und Vergessen und näherhin der Frage, wie die gesellschaftsprägende Erinnerung – über die reine Monumentsetzung hinaus – im dichten Geflecht der bereits vorhandenen eigenen und fremden Monumente gesichert wurde<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Vgl. dazu L. ENDERLEIN, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 12), Worms 1997; T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 157), Göttingen 2000.

<sup>3</sup> Die Arbeit von Nicolas Bock hat zuletzt eine größere Gruppe Grabmäler vom Beginn des 15. Jahrhunderts vorgestellt, siehe N. BOCK, *Antonio Baboccio. Abt, Maler, Bildbauer, Goldschmied und Architekt. Kunst und Kultur am Hofe der Anjou-Durazzo (1380-1420)*, München - Berlin 2001. Im Druck befindet sich eine größere Untersuchung der Verfasserin zu diesem Komplex: *Tombs and Chapel Decoration*, in A. BEYER - Th. WILLETTE (Hrsg.), *Art and Historical Consciousness in Renaissance Naples (Artistic Centers of the Italian Renaissance)*.

<sup>4</sup> In jüngerer Zeit sind zur Memoria des neapolitanischen Adels eine Reihe von sehr aufschlußreichen Studien vorgelegt worden. Hervorzuheben sind: M.A. VISCEGLIA, *Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVIII)*, in «Quaderni storici», 17, 1982, S. 583-614; M.A. VISCEGLIA (Hrsg.), *Identità sociali. La nobiltà napoletana nella prima età moderna*, Napoli 1998; G. VITALE, *Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento*, in «Archivio storico per le province napoletane» (künftig «ASPn»), 105, 1987, S. 27-103; DIES., *La nobiltà di seggio a Napoli nel basso Medioevo: aspetti della dinamica interna*, in «ASPn», 106, 1988, S. 151-169; G. MUTO, 'Segni d'onore'. *Rappresentazioni delle dinamiche nobiliari a Napoli in età moderna*, in M.A. VISCEGLIA (Hrsg.), *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionale nell'età moderna*, Roma - Bari 1992, S. 171-192. Kennzeichnend für Repräsentationsansprüche und Begräbnissitten des neapolitanischen Adels ist seine Einteilung in *seggi*, ursprünglich Versammlungsorte, mit denen im Laufe der Jahrhunderte auch ein



Ziel dieses Beitrages ist es, ausgewählte neapolitanische Adelsgrabmäler im konkreten räumlichen Umfeld ihrer Entstehung zu verorten, einmal nicht die nur beschränkt variierbare Ikonographie der Gräber in den Mittelpunkt zu stellen – sondern vielmehr die Ausdrucksmöglichkeiten eines mehr oder minder standardisierten Denkmaltypus zu untersuchen, der sich im Austausch mit älteren und zeitgenössischen Werken herausgebildet hat. Anders gesagt soll es darum gehen, anhand der Grabmäler einen Blick auf die Repräsentationsstrategien konkurrierender Adelsfamilien zu werfen, die den öffentlichen Kirchenraum zur Bühne der Selbstdarstellung machten. Von besonderem Interesse für eine Geschichte des Erinnerns und Vergessens ist dabei die Frage, wie ein per Definition so konservatives Medium wie die Grabplastik formal mit den Problemen von Tradition, Innovation und *Aemulatio* umgeht.

Die im Titel verwendete Formulierung «Schichten der Erinnerung» soll in diesem Sinne auf folgende Komplexe aufmerksam machen:

- auf den Umstand, daß die Sepulkralskulptur des Adels trotz oder gerade wegen der festgefügtten, traditionellen Muster ein recht feines Instrumentarium bot, um soziale Hierarchien zum Ausdruck zu bringen;
- auf das labile Verhältnis von Vorbild und Kopie erfolgreicher Grabmalentwürfe, in dem sich die Kontinuität der adeligen Memoria spiegelt, die zwar zunächst den einzelnen und seine Familie in Erinnerung bewahren will, die gerade in ihrer Uniformität aber auch Rückschlüsse auf das übergreifende Selbstverständnis des neapolitanischen Adels zuläßt;
- ganz konkret auf die tatsächlich erfolgte räumliche Vernetzung und Überlagerung von Familienkapellen, die selten zu eleganten, oft aber zu skurrilen Formen geführt hat und teilweise auch das Auslöschten der älteren Memoria mit sich brachte.

politisches Mitsprachrecht verbunden war. Vgl. zu den Verteilungskämpfen zwischen den Familien im 16. Jahrhundert I. DEL BAGNO, *Reintegrazioni dei Seggi napoletani e dialettica degli 'status'*, in «ASPEN», 102, 1984, S. 189-204; sowie mehrere Beiträge in M.A. VISCEGLIA (Hrsg.), *Identità sociali*. Wie stark der Klerus vom Dienst an den Toten aus den Familien der saggi abhängig war, betont Chr. WEBER, *Familienkanonikate und Patronatsbistümer. Ein Beitrag zur Geschichte von Adel und Klerus im neuzeitlichen Italien*, Berlin 1988, S. 289. Zu den Gräbern und Familienkapellen Neapels, siehe T. MICHALSKY, *Strukturiertes Gedächtnis. Zur Topologie von Adelsgrablegen*, in H.O. MÜHLEISEN - W. HOFMANN (Hrsg.), *Kunst und Macht. Macht und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*, im Druck; sowie DIES. *La memoria messa in scena. Sulla funzione e sul significato dei 'sediali' nei monumenti sepolcrali napoletani intorno al 1500*, in N. BOCK - S. ROMANO (Hrsg.), *Studi su S. Lorenzo e S. Domenico Maggiore*, 2ème Journée d'études sur Naples et le sud d'Italie, im Druck.

## 1. Tradition und Innovation

An den Anfang sei ein spektakuläres Unikum der neapolitanischen Sepulkralplastik gestellt, das zeigt, wie ein Angehöriger des Adels in der späten Phase der angevinischen Herrschaft die eigene soziale Stellung und die damit verknüpften Ambitionen durch die Anlage einer Grabkapelle im Rücken des letzten großen königlichen Monumentes zum Ausdruck brachte.

In den 1420er Jahren ließ Johanna II. von Anjou für ihren Bruder und Vorgänger König Ladislaus († 1414) ein riesiges, ca. 15 Meter hohes Grab in der Augustinerkirche San Giovanni a Carbonara errichten (Abb. 1)<sup>5</sup>. Vergleichbar dem Grabmal Roberts in S. Chiara befindet es sich an jener Wand, die das Presbyterium der Kirche von der 1427 geweihten Cappella Caracciolo del Sole trennt. Aufgrund der relativ kleinen Dimensionen des Raumes und auch aufgrund seiner Höhe wirkt es raumbherrschend, zumal sich seine Architektur auf den beiden Seitenwänden fortsetzt und den Altarraum gleichsam rahmt. Über vier bereits auf einem Sockelgeschoss aufgestellten Tugenden (Temperantia, Fortitudo, Prudentia und zum ersten Mal in Neapel auch Magnanimitas) wurde einer tiefen Bühne gleich ein gewölbtes Geschoss eingezogen, in dem mittig Ladislaus und die Thronfolgerin Johanna thronen, flankiert von vier weiteren Tugenden (links eine militärische Tugend mit Globus und Spes, rechts Caritas und Fides). Das skulpturale Programm thematisiert mit dem weit über Lebensgröße gegebenen verstorbenen König an der Seite der nunmehr regierenden

<sup>5</sup> Vgl. die sehr frühe, eindruckliche Beschreibung des Monuments, 1535 von B. DI FALCO, *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*, hrsg. von O. MORISANI, Napoli 1972, S. 32; A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, hrsg. von R. FILANGIERI, Napoli 1924, S. 33-43; O. MORISANI, *Aspetti della regalità in tre monumenti angioini*, in «Cronache di Archeologia e storia dell'arte», 9, 1970, S. 88-122; R.P. CIARDI, 'Ars marmoris'. *Aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento*, in E. CASTELNUOVO (Hrsg.), *Niveo di marmo. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Ausstellungskatalog, Genova 1992, S. 341-349; F. ABBATE, *Il monumento a Ladislao di Durazzo*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra 400 e 500*, Atti della giornata di studio, Pietrasanta 3 ottobre 1992, Firenze 1994, S. 17-22. Das Monument war frühestens 1431 fertiggestellt. N. BOCK, *Antiken- und Florenzrezeption in Neapel 1400-1500*, in K. BERGDOLDT - G. BONSAITI (Hrsg.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, S. 241-252, hier S. 243 f. Zu den historischen Umständen siehe noch immer A. CUTOLO, *Re Ladislao d'Angiò-Durazzo*, 2 Bde., Milano 1936-44; N.F. FARAGLIA, *Storia della regina Giovanna II*, Lanciano 1904, S. 11 ff. zum Tod, S. 17 ff. zur direkten Machtübernahme Johannas II. Vgl. zu den Auseinandersetzungen um die Krone mit der Gattin von König Ladislaus, Maria d'Enghien A. CUTOLO, *Maria d'Enghien*, Napoli 1929, S. 143 ff.



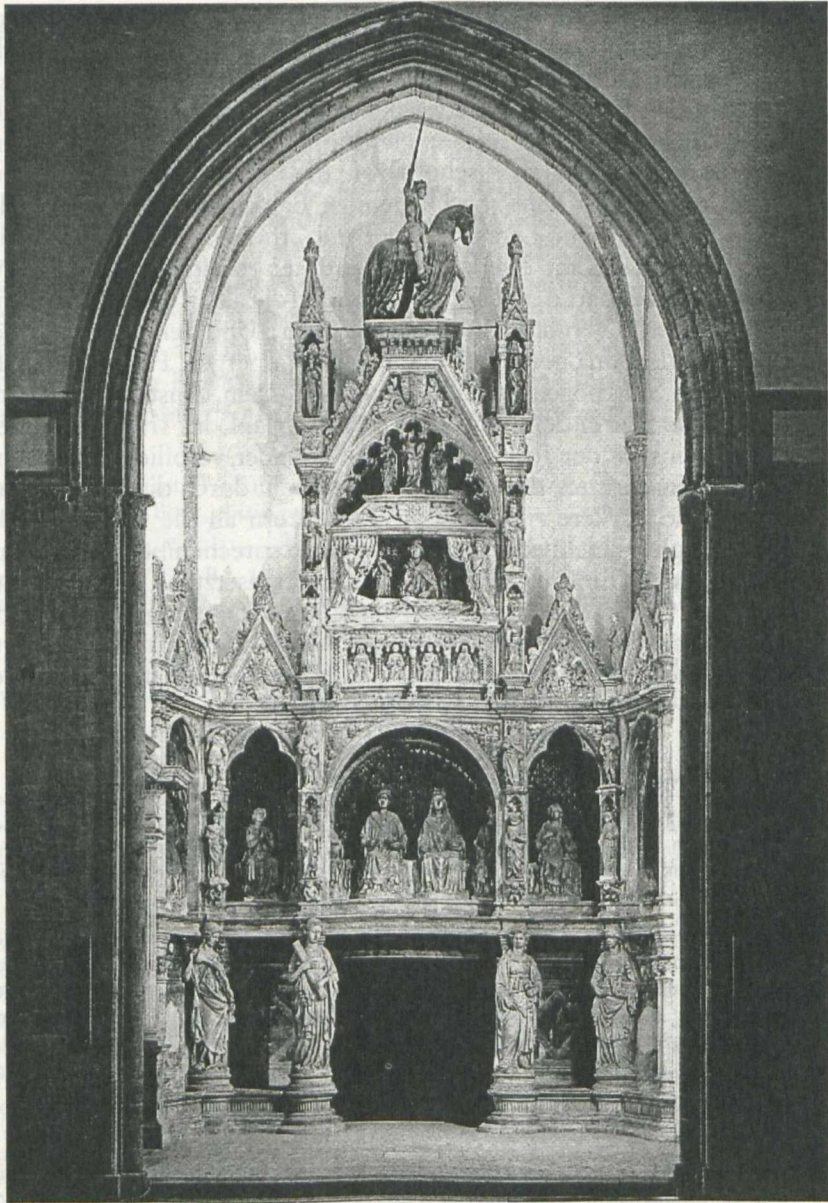


Abb. 1: Neapel, Augustinerkirche San Giovanni a Carbonara, Grab des Ladislaus von Anjou

Königin (ganz im Sinne der älteren Anjou-Gräber) die legitime und nach wie vor umstrittene Macht<sup>6</sup>. Erst darüber folgt der Sarkophag, der nochmals das Geschwisterpaar wahrscheinlich mit den Eltern zeigt. Der obere Abschluß, in den Dimensionen etwa den älteren Monumenten vergleichbar, zitiert diese gleichsam und spielt routiniert die Totenkammer mit einem deutlich erkennbaren Bischof sowie die Fürbitte von Heiligen auf dem Dach durch. Auf dem abschließenden Baldachin steht sodann die vollplastische Reiterfigur Ladislaus', der mit erhobenem Schwert in die Schlacht zu reiten scheint. Die Inschrift darunter bezeichnet ihn als DIVVS LADISLAVS und offenbart damit antike Vorbilder, die allein eine solche wenn auch nur nominelle Vergöttlichung rechtfertigen<sup>7</sup>. Und dennoch wirkt das Grab insbesondere im oberen Teil mit seinen Wimpergen, Fialen und maßwerkverzierten Spitzbögen geradezu antiquiert – ein Umstand, der seine Erklärung wohl nur in dem bewußten Rückgriff auf die Tradition findet, auf die die eigens aus der Toskana geholten Bildhauer, verpflichtet wurden<sup>8</sup>. Obgleich die Inschriften, die sich formal – sowohl durch die Versform als auch durch die stärkere Angleichung der Lettern an die Capitalis – an römische Beispiele anlehnen, eine neue Sprache sprechen<sup>9</sup>, dominiert aufs Ganze gesehen der Eindruck einer mutwillig fortgesetzten Geschichte des angevinischen Grabmals, das nicht zuletzt durch seine farbige Fassung von Leonardo Besozzo wie ein letzter Rückgriff auf das farbenfroh inszenierte spätmittelalterliche Herrscherbild inmitten seines Legitimationsapparates aus Tugenden und heraldischen Farben erscheint<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Vgl. dazu T. MICHALSKY, *Memoria*, S. 159-173.

<sup>7</sup> Vgl. zu dieser Inschrift N. BOCK, *Baboccio*, S. 328 und S. 395; zur Antikenrezeption in Neapel bereits am Beginn des 15. Jahrhundert, vgl. N. BOCK, *Antikenrezeption*, S. 241 f. Nicolas Bock sei an dieser Stelle auch für die Überlassung seines Manuskriptes *Fra Gotico e Rinascimento. Scultura e umanesimo a Napoli fra Angioini e Aragonesi* gedankt.

<sup>8</sup> Vgl. zur Organisation der Zusammenarbeit von Andrea Guardi, Leonardo und Francesco Riccomanni, Leonardo di Vitale Pardini und Tommaso di Matteo unter der Aufsicht von Giovanni da Gante sowie zu dem Dokument vom 12. Januar 1428, das die einzelnen Künstler benennt: R.P. CIARDI, *'Ars marmoris'*, ihm folgt F. ABBATE, *Il monumento*, mit weiteren Überlegungen zur Händescheidung.

<sup>9</sup> Vgl. die Inschriften bei C. D'ENGENIO CARACCILOLO, *Napoli sacra*, Napoli 1624 (1654 von De Lellis in einem zweiten Band weitergeführt), S. 158 f.; A. FILANGIERI DI CANDIDA, *San Giovanni a Carbonara*, S. 35.

<sup>10</sup> Ähnlich beurteilt dies bereits Pompeo Sarnelli im 17. Jahrhundert, P. SARNELLI, *La vera guida de' forestieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1688, S. 164 ff.: «suntuoso sepolcro del Re Ladislao di somma magnificenza, anchorche di maniera Gotica, il quale ergendosi in alto, giunge alla sommità del tetto; scorgesi il detto Rè armato sopra un destriero, con in



Parallel zu diesem bewußt anachronistisch gestalteten Monument entstand die Kapelle des Sergianni Caracciolo<sup>11</sup>, die sich direkt hinter dem Grab befindet (Abb. 2). Schon die Architektur der runden Kapelle, die nur vom Altarraum und durch den Gang unter dem Grab des Ladislaus hindurch zu erreichen ist, zeugt von dem Selbstbewußtsein ihres Stifters, bei dem es sich um den später ermordeten, zuvor jedoch sehr einflußreichen Liebhaber Johannas II. handelt<sup>12</sup>. Sie ragt beidseitig über das Kirchenschiff hinaus, von außen ist sie weithin sichtbar und auf ihren Strebepfeilern standen marmorne überlebensgroße Statuen, darunter ehemals auch eine des Stifters<sup>13</sup>. Sie wirkt wie ein autonomer Anbau und erinnert mit ihrem Rippengewölbe an die Bauten Brunelleschis<sup>14</sup>. Im Innern ist sie in den drei westlichen Kompartimenten mit einem Marienzyklus des Leonardo da Besozzo freskiert<sup>15</sup>. Um die gesamte Sockelzone ziehen sich Szenen aus

mano una spada ignuda, ed un verso che dice DIVUS LADISLAUS ... opera molto ricca, e superba», vgl. N. BOCK, *Antikenrezeption*, S. 244 f.

<sup>11</sup> Zur Person siehe F. PETRUCCI, Art. *Caracciolo, Gianni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (künftig DBI), Bd. 19, 1976, S. 370-375; F. DE PIETRI, *Cronologia della Famiglia Caracciolo*, Napoli 1605.

<sup>12</sup> Vgl. zur Architektur der Kapelle A. FILANGIERI DI CANDIDA, *San Giovanni a Carbonara*, S. 43-62; Ch.F. NICHOLS, *The Caracciolo di Vico Chapel in Naples and Early Cinquecento Architecture*, Ph. D. New York, 1988, S. 4-14.

<sup>13</sup> Vgl. A. FILANGIERI DI CANDIDA, *San Giovanni a Carbonara*, S. 46.

<sup>14</sup> Vgl. zum Bau R. SABATINO, *La «fravica dela ecclesia reale de Sancto Juanne a carvonare» in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano*, in «Napoli nobilissima», 5. Folge, 3, 2002, S. 135-152, sowie F. TRINCHIERI CAMIZ, *Augustinian Musical Education in the 15th Century Caracciolo del Sole Chapel*, in «Imago Musicae», 5, 1988, S. 41-64, hier S. 54 f.

<sup>15</sup> Leonardo da Besozzo und Perinetto del Benevento sind inschriftlich genannt. Zu Fragen der Zuschreibung und Datierung, die allgemein in die Mitte des 15. Jahrhunderts gelegt wird, siehe G. URBANI, *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento dopo il restauro degli affreschi di S. Giovanni a Carbonara*, in «Bollettino d'arte», 38, 1950, S. 297-306; A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Leonardo da Besozzo e Sergianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara*, in «Napoli nobilissima», 17, 1978, S. 41-49; G. DONATONE, *Documenti inediti sui pittori attivi a Napoli nel secolo XV e nuove notizie su Perinetto e sul codice di S. Marta*, in S. CASSANI - D. CAMPANELLI (Hrsg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, S. 71-76; G. TOSCANO, *Leonardo da Besozzo à Naples: un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine*, in F. JOUBERT - D. SANDRON (Hrsg.), *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999, S. 413-424. Er datiert den Zyklus früher – noch zu Lebzeiten von Sergianni. I.A. MUSELLA, *Napoli: iconografia agostiniana nella chiesa di San Giovanni a Carbonara*, in M. ALLEGRI NI TEODORI (Hrsg.), *Per corporalia ad incorporalia: spiritualità, agiografia, iconografia e architettura nel Medioevo agostiniano*, Taletino 2000, S. 273-280.

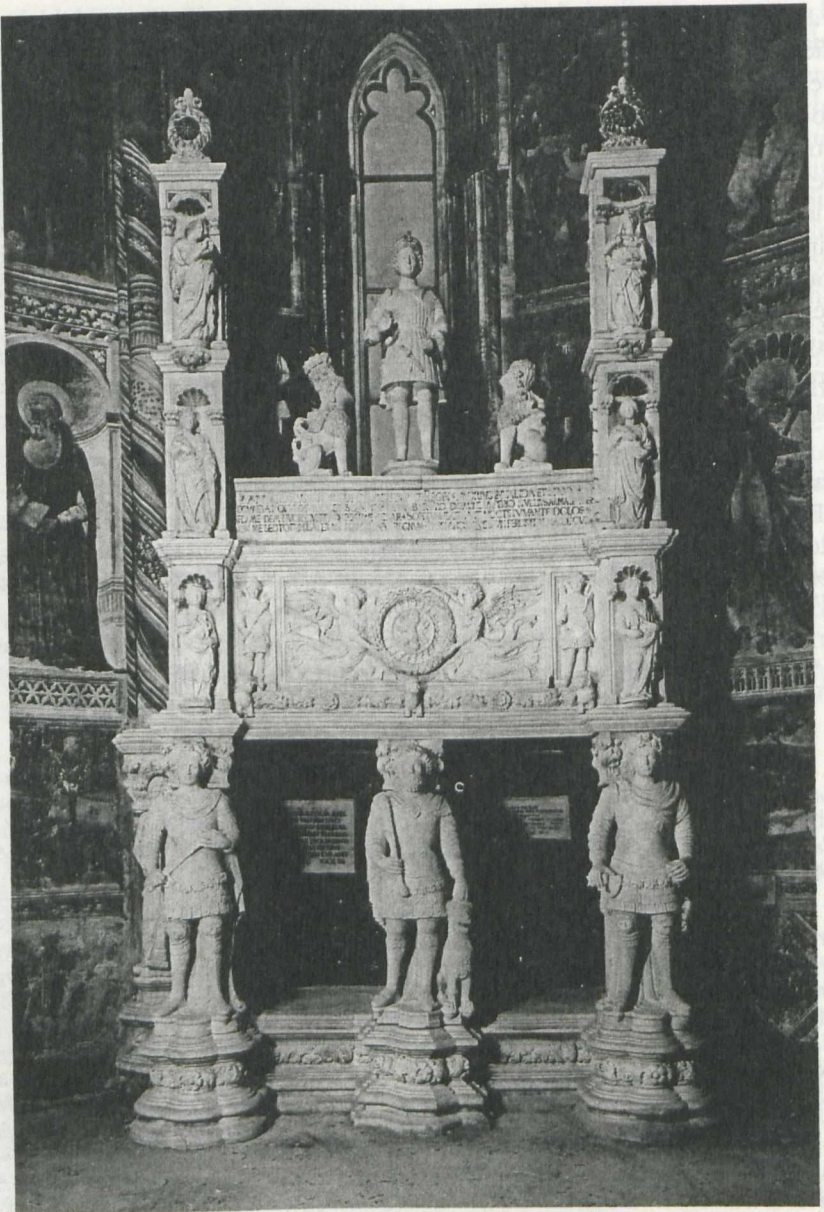


Abb. 2: Neapel, Augustinerkirche San Giovanni a Carbonara, Caracciolo-Kapelle, Grab des Sergianni Caracciolo



dem Leben der Augustineremiten – ausgeführt wohl in den 1430er Jahren von Perinetto del Benevento, die zu der Überlegung geführt haben, daß die Mönche die Kapelle als Chor nutzten, womit auch liturgisch eine hervorragende Versorgung gewährleistet gewesen wäre<sup>16</sup>. Alle Wandkompartimente weisen über der Thebais in zwei Ordnungen Heilige in fingierten Nischen auf, auch das Gewölbe war einst sicher freskiert. Der Fußboden ist mit zeitgenössischen Florentiner Maiolica-Kacheln gefliest, die auch heraldische Motive enthalten<sup>17</sup>. Die Funktion der Kapelle – gleich ob regelrechter Chor der Mönche oder nicht – ist in erster Linie die, das Gedenken an Sergianni Caracciolo mit größtmöglichem und noch dazu modernem Prachtaufwand zu bewahren. Er ist daher auch in mehreren Szenen des Marienlebens dargestellt und versichert sich gleichsam durch seine dortige Präsenz ihres Beistandes – ebenso wie die Mönche, die – wenngleich *in eremo* dargestellt, eine Gemeinschaft von Fürbittern vermeinen, die sich prädestiniert um das Seelenheil des Verstorbenen kümmern. Das Aufsehererregende an der Errichtung und Dekoration dieser Kapelle ist die kuriose und ihrerseits Geschichte abbildende Tatsache, daß die Königin des Landes es mit Sergianni Caracciolo einem untergeordneten Adeligen ermöglicht hat, einen solchen Bau gleichsam ‘im Rücken’ des vorangegangenen Königs zu erbauen.

Das Grab Sergiannis, das wohl erst zu Beginn der 1440er Jahre fertiggestellt wurde, ist zwar sehr viel kleiner als das des Königs, aber es bedient sich ostentativ ganz neuer, der Antike entlehnter Formen<sup>18</sup>. Selbst im heute frag-

<sup>16</sup> R. SABATINO, *Nuove acquisizioni*, S. 140-144, nimmt an, die Caracciolo-Kapelle sei von Beginn an als Kombination aus Chor und Familienkapelle geplant gewesen. Sie sieht ein Vorbild dafür in dem später veränderten Chorrund des neapolitanischen Domes. Vgl. dazu auch F. TRINCHIERI CAMIZ, *Augustinian Musical Education*; sie wies auf die große Anzahl von Musikinstrumenten in den Fresken hin. Sie macht als Vorbild für einen Chor hinter dem Altar S. Chiara stark (S. 54) – hier gilt es allerdings zu bedenken, daß das Kloster dort direkt im Anschluß an den Chor liegt, der Zugang also von dort gewährleistet war. Zur ungewöhnlichen Chorsituation in S. Chiara siehe C. BRUZELIUS, *Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340*, in «Gesta», 31, 1992, 2, S. 83-91; T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation*, S. 125-136; C. JÄGGI, *Raum und Liturgie in franziskanischen Doppelklöstern: Königsfelden und S. Chiara in Neapel im Vergleich*, in N. BOCK - P. KURMANN - S. ROMANO - J.-M. SPIESER (Hrsg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne - Fribourg 24.-25. März, 14.-15. April, 12.-13. Mai 2000, Roma 2002, S. 223-241.

<sup>17</sup> Vgl. D.M. PAGANO, *La cappella Caracciolo del Sole*, in SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI NAPOLI E PROVINCIA (Hrsg.), *Il pavimento maiolicato di San Giovanni a Carbonara* (Quaderni di Capodimonte, 14), Napoli 1998, S. 4-10.

<sup>18</sup> Die Künstler sind nicht dokumentiert. In der Inschrift, die 1433 angibt, wird Troiano, der Sohn Sergiannis als Herzog von Melfi betitelt. Da er den Titel erst 1441 erhielt, kann

mentierten Zustand vermittelt das Monument recht deutlich die Intention, unter anderem mit den Mitteln einer antikisierenden Formensprache den Verstorbenen als einen Mann militärischer Tugenden darzustellen<sup>19</sup>. Dies manifestiert sich in dem mächtigen Stützengeschoß mit ausschließlich männlichen Personifikationen ebenso wie in seiner eigenen damals sehr ungewöhnlichen Standfigur, gleichsam einer Antwort auf die Thronfiguren des Königspaares<sup>20</sup>. Und auch der Sarkophag, auf dessen Front zwei Genien im Lorbeerkranz das Wappen der Familie tragen, muß aufgrund seiner Klassizität in dieser Zeit als ausgefallen angesprochen werden<sup>21</sup>. Es sei an dieser Stelle aber nochmals der Vorstellung widersprochen, daß aus der Verwendung eines Standbildes des Verstorbenen, bzw. aus der antikischen Formensprache auf ein «Ehrenmal» im Unterschied zum Grabmal geschlossen werden könne, wodurch der religiöse Aspekt der Memoria zurückgedrängt werde<sup>22</sup>. Soziale, politische und liturgische Memoria können nicht gegeneinander ausgespielt werden, sondern hängen in Ausdrucksformen und Praktiken eng zusammen. Wenn der liturgische Aspekt der Memoria im vorliegenden Beitrag ausgeklammert bleibt, so geschieht dies nur, um den Blick auf die visuellen Ausdrucksformen der Kapellen und ihrer Kommunikation untereinander zu konzentrieren. In Ermangelung zeitgenössischer Quellen, die diesen Bau kommentieren, müssen wir uns auf den erhaltenen Bestand verlassen – den darin manifesten immensen Anspruch des Caracciolo, sich durch diese Kapellengestaltung, die insbesondere durch ihren Ort und höchstwahrscheinlich auch die Funktion als Chor ausgezeichnet war, direkt mit dem Königshaus zu messen. Bezeichnend für die historische Situation

das Monument erst danach fertiggestellt worden sein. Vgl. zum Grab zuletzt N. BOCK, *Antikenrezeption*, S. 245 ff.

<sup>19</sup> Vgl. N.F. FARAGLIA, *La tomba di Ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in «Napoli nobilissima», 8, 1898, S. 20-23, hier S. 23.

<sup>20</sup> Die darin vergleichbaren Dogengrabmäler in Venedig, wie etwa das auch in der Aussage ähnliche von Pietro Mocenigo, stammen erst aus den späten 1470er Jahren; vgl. zu den venezianischen Monumenten zuletzt D. PINCUS, *The Tombs of the Doges of Venice*, New York 1999 (insbesondere zu den mittelalterlichen Beispielen), sowie U. MEHLER, *Auferstanden in Stein. Venezianische Grabmäler im späten Quattrocento*, Köln u.a. 2001.

<sup>21</sup> Ein mögliches (allerdings recht hoch gegriffenes) Vorbild wäre der Bronzeschrein der Hll. Protus, Hyazinthus und Nemesius in Florenz, den Ghiberti ca. 1427/28 ausführte. Vgl. zur Verwendung und Rezeption antiker Sarkophage im 15. Jahrhundert: E. OY-MARRA, *Das Davanzati-Grabmal in S. Trinità zu Florenz*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 36, 1992, S. 1-22.

<sup>22</sup> So N. BOCK, *Antikenrezeption*, S. 246, sowie R. SABATINO, *Nuove acquisizioni*, S. 144. Vgl. zu dem Verhältnis von Memoria und Repräsentation ausführlicher T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation*, S. 11 ff. und S. 17-31.



in Neapel, das 1442 endgültig unter aragonesische Herrschaft geriet, ist der Umstand, daß das königliche Monument den aufgeplusterten Endpunkt einer nunmehr hundertzwanzig Jahre alten Tradition von monumentalen Gräbern darstellt, während ein Emporkömmling sich an seinem Grab einer gerade wieder entdeckten Formensprache bedient und in der Kapelle alle zur Verfügung stehenden Register modernster Ausstattung zieht.

Ein solch hartes Zusammentreffen von Tradition und Erneuerung im konkreten historischen und räumlichen Zusammenhang, einer Schichtung in zweierlei Hinsicht gleichsam, ist allerdings höchst selten und sollte auch in Neapel kein zweites Mal vorkommen. Unter der Herrschaft der Aragonesen wurden zwar viele profane Denkmäler des Königshauses errichtet – die Sepulkralplastik wurde hingegen völlig vernachlässigt – und auch die Anstrengungen des Adels auf diesem Gebiet nahmen erst am Ende des 15. Jahrhunderts wieder zu<sup>23</sup>.

## 2. *Gemeinschaft*

Die Capella del Crocifisso in San Domenico Maggiore wurde ab den 1470er Jahren sukzessive mit Monumenten verschiedener Familien bestückt und bietet im Gegensatz zu der gerade betrachteten Situation in San Giovanni a Carbonara ein gutes Beispiel für das Nebeneinander Gleichberechtigter, an deren Monumenten sich die Impulse von Anpassung und Übersteigerung abwechseln<sup>24</sup>. Ich vernachlässige hier die komplizierte Zuschreibung der Grabmäler an bestimmte Meister und ihre Mitarbeiter<sup>25</sup>. Die kunsthi-

<sup>23</sup> Monumentale Gräber des aragonesischen Königshauses kamen nicht zur Ausführung. Die festlich drapierten Särge, die sich ursprünglich im Chor von San Domenico befanden, erlitten bei einem Brand 1506 große Schäden und wurden daraufhin in die Sakristei verbracht, wo sie sich noch heute befinden, vgl. SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI NAPOLI E PROVINCIA (Hrsg.), *Le arche dei re Aragonesi*, Napoli 1991; B. FERRANTE, *Il cinquecentesco restauro dei feretri aragonesi in S. Domenico Maggiore*, in «Napoli nobilissima», 23, 1984, S. 69-75.

<sup>24</sup> Vgl. die relativ ausführliche Beschreibung der Kapelle und ihrer Erweiterungen bei C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, hrsg. von G. B. CHIARINI, 5 Bde., Napoli 1858, photomechanischer Nachdruck Napoli 2000, Bd. 3,2, S. 518-541.

<sup>25</sup> Als Ensemble wurde die Kapelle bislang nicht Gegenstand eingehender Untersuchung. Eine rezente Studie liegt lediglich zur Cappella del Doce vor, siehe E.-B. KREMS, *Raffaels römische Altarbilder. Kontext – Ikonographie – Erzählkonzept. Die Madonna del Pesce und Lo Spasimo di Sicilia*, München 2002, S. 53 ff. Vgl. zu den Gräbern unter künstlergeschichtlicher Perspektive R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 Bde., Milano 1975-77, Bd. 2, S. 156, der beide Carafa-Gräber Tommaso und Giovan Tommaso Malvito zuschreibt;

storische Forschung ist sich lediglich darin einig, daß sämtliche Monumente aus dem Umkreis von Tommaso Malvito und Jacopo della Pila stammen – beides Bildhauer, die am Ende des 15. Jahrhunderts in Ermangelung lokaler Künstler aus dem Norden nach Neapel gerufen wurden und wahrscheinlich auch zusammengearbeitet haben. Die hier präsentierte, relative Chronologie basiert zunächst auf wenigen in Verträgen fixierten Daten einzelner Werke, auch auf formalen Beobachtungen – und nicht zuletzt auf Überlegungen zu einer sinnvollen Abfolge. Es handelt sich auf dem Grundriß (Abb. 3) um die Kapelle mit der Nr. 8 und die späteren Anbauten 9 und 10.

Die ältesten und bestplazierten Monumente gehören den Brüdern Francesco und Diomedea Carafa, die 1470 bzw. 1487 starben und deren erstes laut Auskunft der Inschrift von Francescos Sohn, Kardinal Oliviero Carafa, errichtet wurde<sup>26</sup>. Ihre Gräber befinden sich – als Pendants entworfen – zu beiden Seiten des Altares (Abb. 4), an dem noch heute jenes wundertätige Kreuzigungsbild verehrt wird, das einst zu Thomas von Aquin gesprochen haben soll, als er in diesem Konvent lebte. Der wand- und raumgreifende Aufbau aus zwei Geschossen und einem bekrönenden Bogen, in dessen seitliche Kompartimente Nischen mit Heiligen und Tugenden eingelassen sind, orientiert sich an römischen Vorbildern und führt damit abermals eine neue Form in Neapel ein<sup>27</sup>. Die Bildprogramme entsprechen mit den Liegefiguren der gerüsteten Männer, den Tugendpersonifikationen und Heiligen, der Verkündigung am Grab des Diomedea und der Seelenempfehlung durch Dominikus und Thomas von Aquin am Grab des Francesco sowie dem jeweils bekrönenden Lamm Gottes dem gehobenen Standard ihrer Zeit, setzen jedoch keine eigenen Akzente. Ungewöhnlich ist allerdings der große Raum, der den Wappen zugestanden wird, die sich jeweils über den verhältnismäßig kleinen Inschrifttafeln befinden und zwar auf der Rückwand

F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, S. 19, mit älterer Literatur zur Skulptur der Renaissance in Neapel.

<sup>26</sup> FRANCISCO CARRAPHA EQVITI NEAP\* INSIGNI CHRISTIANE / RELIGIONIS OBSERVANTISS\* QVI SVMMA OMNIVM MORTALIVM BENIVO/LENTIA AC VENERAZIONE AETATIS ANNVM AGENS LXXXIII OBIIT SENII / NVNQVAM QESTUS OLIVIERIVS CARD\* NEAP\* PARENTI OPTIMO POS\* // unten auf dem Sarkophag: PAR VITE RELIGIOSVS EXITVS. Zu Diomedea Carafa vgl. F. PETRUCCI, Art. *Carafa, Diomedea*, in *DBI*, Bd. 19, 1976, S. 524-530; zur Rolle von Diomedea Carafa im Neapel der Renaissance, siehe auch A. BEYER, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, Berlin 2000; zur Vita Carafas, S. 70 ff.

<sup>27</sup> Insbesondere die Gräber aus der Werkstatt des Andrea Bregno sind hier zu erwähnen, vgl. dazu zuletzt M. KÜHLENTAL, *Andrea Bregno in Rom*, in «Römisches Jahrbuch», 32, 1997-1998 (erschienen 2002), S. 179-271.



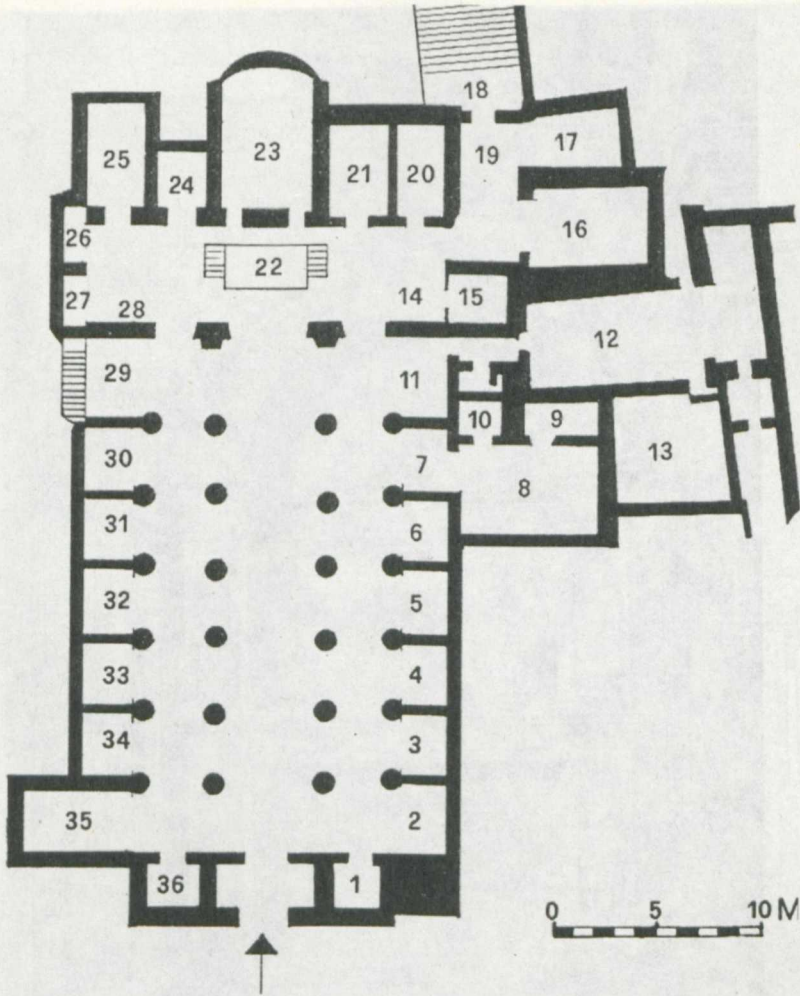


Abb. 3: Neapel, San Domenico Kirche, Grundriß

des unteren Geschosses, das zugleich als Sitzbank genutzt werden konnte<sup>28</sup>. Sie scheinen sich nicht allein auf die Gräber zu beziehen sondern fingieren den Anspruch auf den gesamten Raum.

<sup>28</sup> Bei diesen Sitzbänken handelt es sich um eine ungewöhnliche Eigenart der neapolitanischen Gräber, deren Bedeutung noch nicht abschließend geklärt werden konnte. Vgl. mit Überlegungen zu ihrer Funktion T. MICHALSKY, *La memoria messa in scena, passim*.

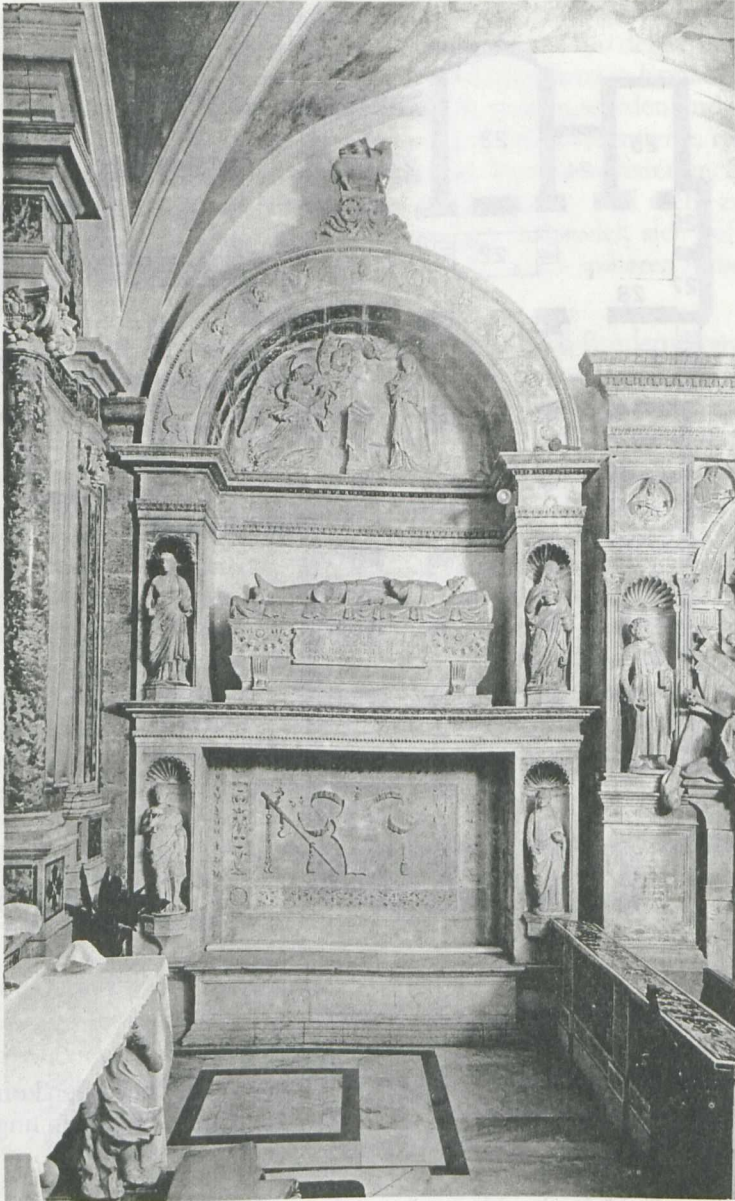


Abb. 4: Neapel, San Domenico Kirche, Crocifisso-Kapelle, Grabmal des Diomedes Carafa



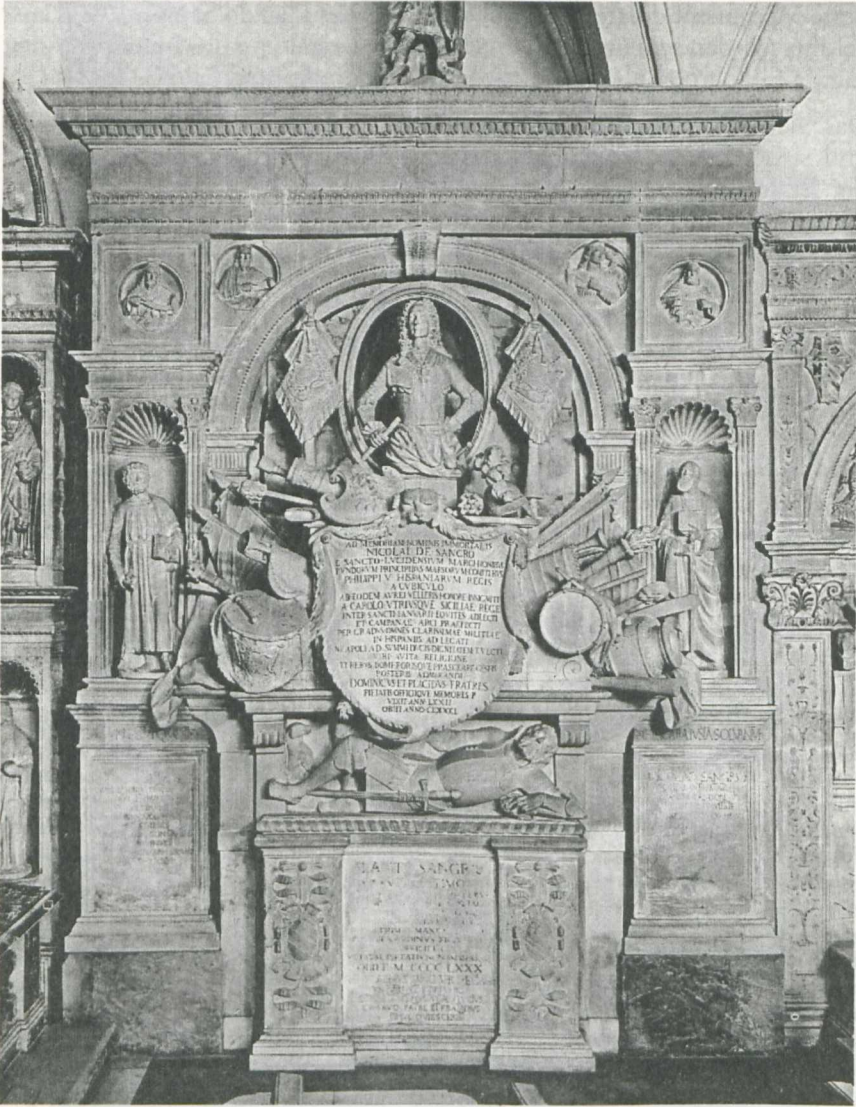


Abb. 5: Neapel, San Domenico Kirche, Grabmal der Familie de Sangro

Direkt im Anschluß an das Grab Diomede Carafas folgt auf der rechten Kapellenseite das in späterer Zeit veränderte Ensemble der Familie de Sangro (Abb. 5), auf das ich noch einmal zurückkommen werde. Das frü-

heste Monument dürfte bald nach dem Tod des Placido Sangro, 1480, ausgeführt worden sein und man muß sich die Gestaltung des Inneren als den Carafa-Gräbern ähnlich vorstellen; also mit Sarkophag und Sitzbank.

Das wiederum direkt anschließende Grab von Mariano d'Alagno († 1477) und seiner Gattin Caterinella Ursina wirkt für unseren Blick merkwürdig zusammengewürfelt und überladen, so als hätten auch hier spätere Generationen Veränderungen vorgenommen (Abb. 6). Glücklicherweise hat sich jedoch der Vertrag erhalten, der 1506 zwischen Margherita Poderico und Tommaso Malvito geschlossen wurde und der den heutigen Zustand als ursprünglichen erweist<sup>29</sup>. Dort ist die Rede von einem «arco et figuris quinque marmoreis» – im einzelnen einer Madonna mit Kind, zwei Engeln, einer «figura de releuo quondam comitis armati» – also der Figur des gerüsteten Grafen im Hochrelief, «et alia figura a facie cantari mulieris» – also der vorgeblendeten Figur seiner Gattin. Auch in Bezug auf die Wappen und Bänke am Grab der Carafa ist von besonderem Interesse, daß im Vertrag auf eine Zeichnung des Künstlers Bezug genommen wird, die im unteren Bereich Figuren vorsahen, die die Auftraggeberin jedoch durch eine Bank mit den Wappen der beiden Verstorbenen ersetzt haben möchte: «... dicte figure non debent ibidem fieri et loco ipsarum est faciendus unus sedialis et una lapis com scuto armorum ursini et de lagni». Für den direkten Wettbewerb, der zwischen den Grabentwürfen innerhalb einer Kapelle

<sup>29</sup> Vgl. G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, 6 Bde., Napoli 1883-1891, Bd. 3, Nr. XI, S. 583: (Vertrag zwischen Margherita Poderico und Tommaso Malvito am 7. 11. 1506 10., Ind.): «Maestro Tommaso da Como contratta colla Rev.<sup>da</sup> D.<sup>a</sup> Margherita Poderico ...» – «Die vij<sup>o</sup> novembris X<sup>e</sup> Ind. (1506) in monasterio Sancti Sebastiani et Petri ordinis predicatorum in gratis fereis dicti monasterij Reuerenda domina Margarita pulderica ... ex vna parte et magistro thomasio de como marmorario ex altera prefata domina priorissa dedit ... dicto tomasio ducatos quatráginta et in alia manu confexa fuit ducatos undecim consistentes in uino et lignaminibus et sunt ... in partem ducatorum octuaginta olim depositorum penes dictum monasterium per quondam dominam Caterinellam vrsinam Comitissam de vohianico et penes ducissam suesse olim priorissam dicti monasterii pro faciendo vno cantaro marmoreo in venerabili ecclesia et monasterio Sancti dominici de neapoli in cappella Sancti ... [Cap. del Crocifisso] ... in dicta ecclesia ... quod cantarum thomasius ipse promisit facere et complere hinc et per totas festiuitates pasce resurrectionis domini primo venture cum figuris marmoreis videlicet vno arco et figuris quinque marmoreis videlicet vna virgine maria cum filio duobus angelis et cum figura de releuo quondam comitis armati et alia figura a facie cantari mulieris videlicet dicte comitisse et alia secundum designacionem factam et signatam inter eos quod designum conseruatur penes dompnum petrum S... ... et quod cantarum predictum sit altitudinis xvij palmorum et largitudinis a parte inferiori x palmorum et quia in dicto designo sunt figure a parte inferiori dicte figure non debent ibidem fieri et loco ipsarum est faciendus vnus sedialis et vna lapis in terra cum scuto armorum ursini et de lagni ...» (Maße der Bank: H: 52,5 cm, B: 217 cm; T: 41 cm).





Abb. 6: Neapel, San Domenico Kirche, Grabmal von Mariano d'Alagno und Caterinella Ursina

entstand, ist zunächst bezeichnend, wie schnell auf die Neuerung der Bank mit Wappen reagiert wurde – und wie wenig Wert bei der Gelegenheit auf die Gesamterscheinung gelegt wurde, die im Vergleich zu den Carafa-Monumenten wie eine additive Variante im kleineren Format erscheinen mußte. Von Innovation keine Spur, vielmehr ist die Anstrengung zu spüren, mit anderen Mitteln das Niveau der Vorgängergräber zu erreichen<sup>30</sup>.

Ettore Carafa, Sproß eines anderen Zweiges der Carafa-Familie – jenes der Ruvo – begnügte sich 1507 nicht mit einem weiteren Grab in der bereits gut angefüllten Kapelle, sondern erweiterte sie um einen Anbau an der linken Seite (Abb. 3, Nr. 9), in dem er spätestens bis zu seinem Tod 1511 in einem Zuge sein eigenes Grab und das seines Sohnes Troilus († 1591) unterbrachte<sup>31</sup>. Die Kapelle besteht aus einem kleinen, quadratischen Hauptraum, der von einem in Neapel bis dato ungewöhnlichen, illusionistischen Fresko überwölbt wird<sup>32</sup>. Die Gräber der beiden jüngeren Carafa sind nach dem nunmehr bekannten Schema aufgebaut – aus Platzmangel sind sie allerdings sehr flach gehalten. Die von Anfang an geplante Hauptattraktion, die den direkten Memorialbezug übersteigt, ist eine hölzerne Krippe, die Ettore Carafa 1507 bei Pietro Belverte, einem renommierten Bildschnitzer, in Auftrag gab. Bis heute sind die meisten Stücke dem räuberischen Kunstmarkt zum Opfer gefallen – der Vertrag zwischen Carafa und Belverte spricht allerdings von einer ausgesprochen umfangreichen Skulpturengrupp «intagliate de bono», die neben den

<sup>30</sup> Damit soll die Qualität der Skulpturen gar nicht in Frage gestellt werden. Im Ornament und der Durchführung der Figuren ist die Arbeit von Tommaso Malvito auf sehr hohem Niveau angelegt. Tristano Caracciolo (1436-1520) erwähnt die Brüder Hugo und Mariano d'Alagni in *De varietate fortuna* (Anfang 16. Jahrhundert) als Beispiele für Menschen, die in ihrem Leben zwar zu großem Reichtum gelangt sind, diesen jedoch noch vor ihrem Tod wieder verloren haben. Vgl. die Edition von G. PALADINO, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. 22,1, Neuausgabe, Bologna 1968, S. 73-105, hier S. 100 mit der Anm. 2. Vgl. die Übersetzung von Hefele, in M. HERZFELD (Hrsg.), *Das Zeitalter der Renaissance. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur*, 1. Serie, Bd. 4, Jena 1912, S. 265-321, hier S. 312.

<sup>31</sup> R. PANE, *Il Rinascimento*, Bd. 2, S. 157, schreibt die Kapelle Andrea Ferrucci da Fiesole und Romolo Balsimelli zu; vgl. zur Zuschreibung an Giantommaso Malvito und vielleicht Giovanni da Nola F. ABBATE, *Scultura*, S. 71.

<sup>32</sup> Die Fresken werden Pseudo-Bramantino zugeschrieben, der laut jüngerer Forschungen mit Pedro Fernandez identisch sein soll. Vgl. G. FIOCCO, *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, in «L'arte», 17, 1914, S. 24-40; F. NAVARRO, *Lo Pseudo-Bramantino: Proposta per la ricostruzione di una vicenda artista*, in «Bollettino d'arte», 67, 1982, S. 37-68; mit der Zuschreibung an Fernandez: P. GIUSTI - P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1510-1540*, Napoli 1988, S. 14 ff.



üblichen Figuren auch noch elf Engel, zwei Hunde, acht Schafe und zwei Hirten umfassen sollte<sup>33</sup>. Damit den Besuchern der Kapelle der Stiftungszusammenhang deutlich blieb, vermerkt die Inschrift am Grab Ettoros, daß er die Kapelle der jungfräulichen Geburt weihte<sup>34</sup>. Trotz ihrer kleinen Ausmaße zeigt diese Kapelle in ihrem Aufgebot an künstlerischen Attraktionen und Andachtsangeboten, wie dem Konkurrenzdruck der bereits vorgefundenen Kapellenausstattung begegnet werden konnte, um die Aufmerksamkeit auf die eigene Kapelle zu ziehen.

Doch auch diese Kapelle wurde von derjenigen der Familie del Doce noch übertroffen, die an der gleichen Seite 1513/14 noch eine weitere kleine Kapelle anbaute – und schon 1509 für das Altarbild mit Raffael einen der berühmtesten Künstler seiner Zeit beauftragen konnte<sup>35</sup>. Das Grab des Giambattista Doce kam 1519 hinzu. Nachdem er das Patronat von Girolamo

<sup>33</sup> G. FILANGIERI, *Documenti*, Bd. 3, Nr. XII., S. 585-589, aus der Scheda des Notars J.A. Fiorentino, 1506-1507, cart. 151, Arch. not. di Nap.: «Eodem die (iii Aug. 1507) ... constitutis ... Excellente et magnifico domine heclore Carrafa de neapoli ... ex una parte. Et honorabili viro magistro petro de beluertis de venetiis cive neapolitano ... ex altera prefate partes ... asseruerunt ... inter eas fuisse inita et firmata infrascripta capitula ... super magisterio et figuris faciendis intus Ecclesiam Sancti Dominici de neapoli et in Cappella presepij del crocifixo in dicta Ecclesia ... In primis dicto mastro petro promecte et conuene fare del dicto presepio intagliate de bono ... magisterio de la quantita infrascripta videlicet vna figura de nostra donna de palme quattro ingenochiune et Sancto yoseph de palme cinque con lo figliolo in lo Cunnabulo 1 asino et lo boue che habiano ad correspondere secondo le figure de dicta nostra donna et Josep bene ad misura ... Item undece angele de tre palme 1 uno. Item doe pasture de quactro palme et mezo in cinque. Item duy cani octo pecore con li arbori faschie [sic] e tortani et altre ornamente pertinente a li pasturi. Item vna spera con altri ornamenti concernenteno ad vno presepio quale opera promectello dicto mastro petro darella fornita de cqua ad mise sey ... quale figure li debia dare de ligname absolute. Item lo dicto Signor hectoror promecte dare per la opera predicta octanta cinque ducati de carlini ... de li quali ... lo dicto mastro petro ... ne recepe .. ducati vinte ... et lo restante promecte de lo dare in lo terzo de la opera altr vinte ducati in la mita de dicta opera et altri vintecinqu ducati restanti in fine dicte operis ... Presentibus domino vincentio Carrafa Comite de la groctaria: domino Thomasio Carrafa: Domino Euangelista atornafrane: Dompno Juliano de morte: Gabriele de novello: Thomasio de como marmorario et leonardo de Sansello Consule venetarum [sic]». Vgl. dazu auch R. NALDI, *Un ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli*, in «Prospettiva», 42, 1985, S. 58-61.

<sup>34</sup> Vgl. F. ABBATE, *Scultura*, Abb. 60; die Inschrift lautet HECTOR FRANCISCI FIL\* CARRAFA RUBORUM COMES QVI ALFONSI II NEAPOLITAR\* REG\* CVBICVLV(O) EXERCITVIQ\* PRAEFVIT // CVI PERPETVA CVM FIDE OBSECVTVS EST DOMI FORISQVE CHRISTI INCVNABVLA VIRGINI MATRI DEDICAVIT // ET MONVMENTVM HOC VIVVS SIBI FECIT AN MDXI.

<sup>35</sup> Dazu jetzt E.B. KREMS, *Raffaels Altarbilder 2002*, Kap. 2. Ihr sei an dieser Stelle herzlich für die Überlassung des Manuskriptes vor Erscheinen des Buches gedankt.

übernommen hatte, legte er in weiser Voraussicht fest, daß keine männlichen Nachfahren in der Kapelle bestattet werden dürften, die Memoria folglich ihm alleine gelte.

In der Zusammenschau wird deutlich, daß die durch ein Gnadenbild ausgezeichnete Kapelle, ein prominenter Ort im Kirchengefüge – aber doch nicht der liturgisch bedeutendste – trotz kompetitiver Ambitionen verhältnismäßig homogen mit verschiedenen Familienkapellen belegt wurde. Der im einzelnen betriebene Aufwand markiert zwar deutliche Unterschiede, dennoch ist dieses unverändert erhaltene Ensemble ein Folge des hohen Bedarfs an Grabmälern, die trotz der angestrebten Monumentalität auf engem Raum zusammengestellt wurden. Sowohl die Homogenität als auch die Enge lassen sich vordergründig mit geringen räumlichen und künstlerischen Möglichkeiten erklären – dennoch ermöglicht die Zusammenschau aus heutiger Perspektive auch die weiterreichende Interpretation, daß die gesamte soziale Gruppe sich gerade in der Kumulation von Monumenten gemeinsam repräsentiert, ein Phänomen, das seine Parallele in dem politischen System der neapolitanischen *seggi* findet, von denen der in San Domenico vertretene *seggio di Nido* als der einflußreichste angesprochen werden kann<sup>36</sup>.

### 3. Anpassung und «Aemulatio»

Selbstredend dürfte es schwerfallen, die Konformität der Werke durchweg als positive Eigenschaft zu werten und sie zu einer *corporate identity* zu stilisieren. Dennoch offenbart die große Menge an standardisierten Grabmälern, die sich über ganz Neapel verteilen, das systeminhärente Problem der sepulkralen Adelsmemoria, die Angemessenheit der Repräsentation, das Decorum, mit dem internen Wettkampf unter den Familien zu verbinden. Die Quellenlage, die eine bewußte Bezugnahme auf die Tradition erhärten könnte, ist dürftig, denn die wenigen erhaltenen Verträge zwischen Auftraggebern und Künstlern dokumentieren zwar die genaue Auflistung von Material und Maßen, Preisen und Fristen, geben jedoch nur selten explizit Vorbilder an. Wenn sie es allerdings tun, wird im Abgleich mit der Ausführung häufig deutlich, wie vage die Vorstellung der beabsichtigten Ähnlichkeit war.

<sup>36</sup> Vgl. zu den *seggi* in Neapel die Literatur in Anm. 4., bes. M.A. VISCEGLIA, *Corpo*, S. 598 f. zu den Carafa und Brancaccio in San Domenico. Noch immer grundlegend ist C. TUTINI, *Dell'origine e fundatione de' Seggi di Napoli*, Napoli 1644. Mir lag die Ausgabe von 1754 vor – hier wird S. 117 ff. von verschiedenen Treffen des *seggio di Nido* im Kapitelsaal von San Domenico berichtet, die aus Anlaß restriktiver Aufnahmebedingungen einberufen wurden.



So schloß Julia Brancaccio 1492 mit Jacopo della Pila einen Vertrag über das Grab ihres verstorbenen Mannes Tommaso in San Domenico Maggiore (Abb. 7)<sup>37</sup>. Nach den üblichen Angaben über Material und Größe des Monuments, sowie der Erwähnung einer dem Vertrag zugrunde liegenden Zeichnung des Künstlers heißt es dort: «Nec non promisit dictis magister Jacobus facere in ipso cantaro inbassiammentum inferiorem adornatum prout est in cantaro domini Cardinalis brancatii posito intus ecclesiam sancti Angeli ad Nidum», also daß der Bildhauer verspreche, das Sockelgeschoß so zu gestalten wie am Grab des Kardinals Brancaccio in S. Angelo a Nido, das bereits 1426-33 von Michelozzo und Donatello in Florenz ausgeführt worden war<sup>38</sup>. Der direkte Vergleich mit diesem sechzig Jahre älteren Monument ergibt lediglich, daß Jacopo della Pila ebenfalls drei weibliche Trägerfiguren ausgeführt hat, die nun als Iustitia, Temperanta und Prudentia gekennzeichnet wurden. Verführerisch ist die Vorstellung, Julia Brancaccio

<sup>37</sup> G. FILANGIERI, *Documenti*, Bd. 3, S. 15-20 zum Vertrag: der Vertrag wird 1492 mit der Witwe des Verstorbenen, Julia Brancatia, geschlossen, Iacopo verspricht darin «eidem domine Julie presenti infra menses octo a presente die in antea numerandos facere et laborare seu fieri et laborare facere Cantarum unum seu sepultura de lapide gentili et de carrara in quo sit sculptus idem quondam dominus Thomasius ut armiger dictumque cantarum facere longitudinis palmorum octo in fructu et altitudinis palmorum quatuor in fructu manco tre data. Et quod vacuum ibi dictum cantarum sit palmorum novem intercluso dicto cantaro in fructu. Itaque largitudo ubi erunt columpne seu venit lo diricto dell'arco sit palmi unius et terzii pro qualibet banda. Ipsumque cantarum infra dictum tempus facere et laborare ut supra ad laudem bonorum magistrorum in taliibus expertorum cum altitudine cendecenti et cum omnibus illis figuris ac eo modo et forma prout in quodam dissigno facto per ipsum magistrum Jacobum et consignato coram nobis eidem domine Julie ac etiam in eodem cantaro fecere arma seu insigna de domo de brancatiis prout voluerit ipsa domina Julia videlicet in uno capite dicti cantari arma dicti quondam domini Thomasi et in alio capite ispius domine Julie. Nec non promisit dictis magister Jacobus facere in ipso cantaro inbassiammentum inferiorem adornatum prout est in cantaro domini Cardinalis brancatii posito intus ecclesiam sancti Angeli ad Nidum» dafür bekommt er «ducatos centum quatraviginta de carlenis argenti de quibus ducatis centum quatraviginta prefatus magister Jacobus coram nobis presentialiter et manualiter recepit et habuit ac dicta domina Julia sibi dante ducatos quindecim de carlenis argenti residuum ipsa domina Julia promisit solvere singulis duobus mensibus a presenti die in antea ratam partem in pace».

<sup>38</sup> Zum Grab vgl. R. LIGHTBOWN, *Donatello & Michelozzo*, 2 Bde, London 1980, S. 83-127; J. BECK, *Donatello and the Brancacci Tomb in Naples*, in K.-L. SELIG - R.E. SOMERVILLE (Hrsg.), *Florilegium Columbianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, S. 125-140; J. POESCHKE *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990, Bd. 1, S. 121 f. Die genaue Datierung ist nicht gesichert, im Juli 1427 ist laut Katastereintrag in Florenz ein Großteil des Werkes vollendet, R. LIGHTBOWN, *Donatello & Michelozzo*, S. 88. Frühestens 1429 wurde das Monument aus Pisa nach Neapel verschifft und vor Ort zusammengesetzt, siehe P. CIARDI, 'Ars marmoris', S. 342. Zu Brancaccio siehe D. GIRGENSOHN, Art. *Brancaccio, Rinaldo*, in *DBI*, Bd. 13, 1971, S. 797-799.

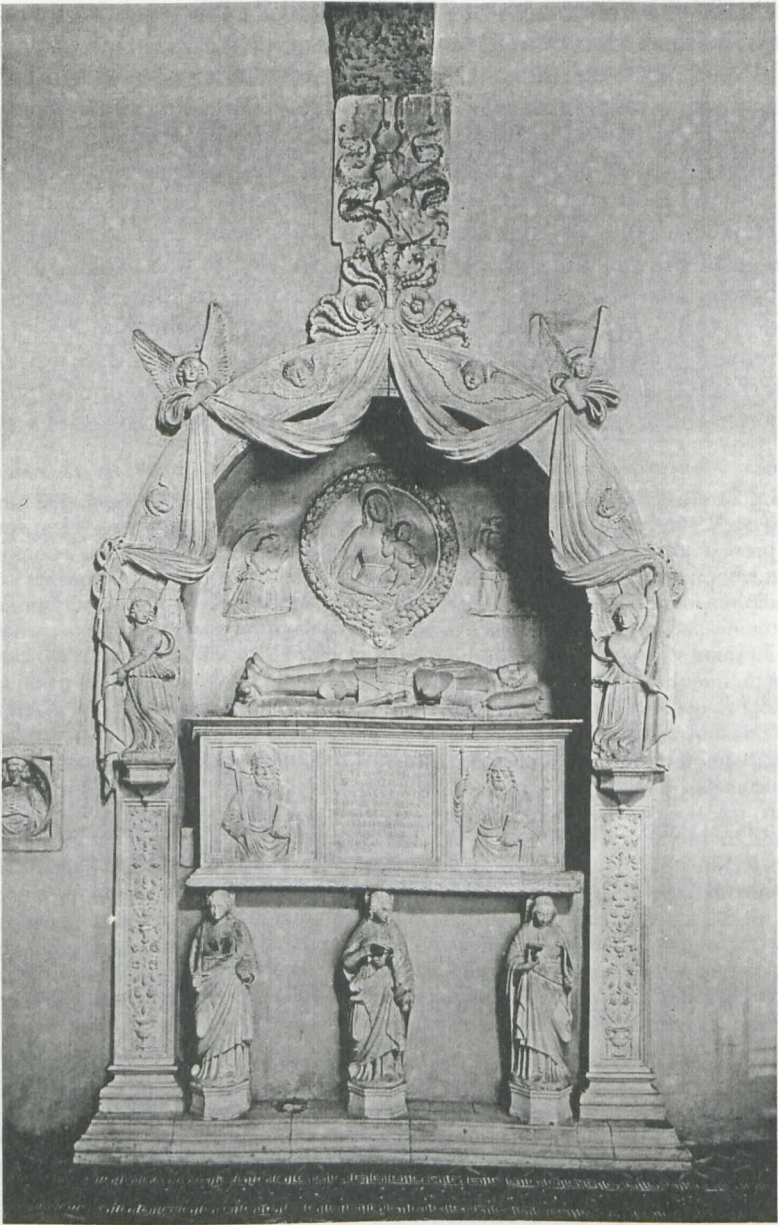


Abb. 7: Neapel, San Domenico Kirche, Grabmal des Tommaso Brancaccio



habe am Grab ihres Mannes explizit auf das berühmte Vorbild eines Verwandten in der nahebei gelegenen Kirche verweisen wollen (welches seinerseits allerdings auf älteren neapolitanischen Vorbildern beruht)<sup>39</sup>. Der Vergleich mit dem Grab des Malizia Carafa (Abb. 8), das ebenfalls von Iacopo della Pila neu arrangiert wurde, ist jedoch ernüchternd, denn er zeigt, daß ein derartiges Sockelgeschoß gar nicht ungewöhnlich war und Iulia Brancaccio einfach eines der Monumente – und dann passenderweise eines aus ihrer Familie – als verbindlich im Vertrag vermerkte<sup>40</sup>.

Daß die pure Existenz ganz anderer prominenter Monumente durch den seinerseits am Wettbewerb interessierten Künstler ebenfalls in die Gestaltung des Grabes einging, zeigt vielmehr der Vergleich mit dem Grabmal der Maria von Aragon, einer unehelichen Tochter von Ferdinand von Aragon in S. Maria di Monteoliveto<sup>41</sup>. Dieses stand nämlich Pate für das Obergeschoß vom Grabmal des Tommaso Brancaccio auch ohne daß es eigens im Vertrag erwähnt worden wäre. In den 1470er Jahren von Antonio Rossellino begonnen und von Benedetto da Maiano vollendet kopiert es seinerseits ein berühmtes Florentiner Grabmal und führt in Neapel das Motiv des übergreifenden Vorhanges ebenso ein, wie den von Engeln herangetragenen Tondo mit der Muttergottes<sup>42</sup>. Jacopo della Pila übernimmt

<sup>39</sup> Giuliana Vitale hat die Errichtung des Grabmals von Rinaldo Brancaccio in S. Angelo a Nido – und damit nicht in San Domenico – als ein deutliches Indiz für die damit beanspruchte Autonomie der Familienlinie interpretiert; siehe *Uffici, militia, processi di formazione della nobiltà di seggio a Napoli: il casato dei Brancaccio fra XIV e XV secolo*, in M.A. VISCEGLIA (Hrsg.), *Identità*, S. 22-52, hier S. 39.

<sup>40</sup> Vgl. zum Grab und der Autorschaft Jacopos della Pila F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, S. 23ff. Die Inschrift des Grabes lautet: MAGNIFICO MILITI THO/MASIO BRANCATIO DE / NEAPOLI QVI CVM MO/RIENS DE SEPOLTVRA / NIHIL EXCOGITAS-SET / IVLIA BRANCATIA CO/NIVGI DILECTISSIMO / AC BENEMERENTI FACI/VNDAM CVRAVIT / MCCCCLXXXII.

<sup>41</sup> Zum Bau der Renaissance-Kapellen in S. Maria di Monteoliveto (heute S. Anna dei Lombardi) siehe F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano «Grandissimo Domestico»*, Roma 1996, S. 510-526; E. PEPE, *Le tre cappelle rinascimentali in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli*, in «Napoli nobilissima», 37, 1998, S. 97-116; und A. VENDITTI, *La fabbrica nel tempo*, in C. CUNDARI (Hrsg.), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli: analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, Roma 1999, S. 37-116, mit älterer Literatur und guten, neuen Abbildungen von Kapelle und Grab. Zur Gründungsgeschichte der Kirche, siehe F. STRAZZULLO, *La fondazione di Monteoliveto di Napoli*, in «Napoli nobilissima», 3, 1963, S. 103-111; zum Grab: G.L. HERSEY, *Alfonso II. and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven CT - London 1969, S. 111-115.

<sup>42</sup> Vorbild für die neapolitanische Kapelle war diejenige des Kardinals von Portugal in Florenz, San Miniato al Monte. Vgl. dazu F. HART - G. CORTI - C. KENNEDY, *The Chapel of the Cardinal of Portugal (1434-1459) at San Miniato al Monte in Florence*, Philadelphia PA



Abb. 8: Neapel, San Domenico Kirche, Grabmal des Antonio Carafa (gen. Malizia)



nun – wenn auch in kleinerem Format – die Rückseite der Totenkammer und überführt sie in sein Stilidiom. Darüber hinaus verziert er den von den Carafa-Gräbern bekannten Rundbogen mit Engelsköpfen recht apart mit einem vorgeblendeten, mehrfach geschwungenen Vorhang und setzt an die Stelle des Lamm Gottes die Helmzier des Verstorbenen. Das Ergebnis dieser Setzkastenmethode ist eine ebenso elegante wie hybride Form, die der Tochter des Verstorbenen, die 1500 die letzte Rate des Vertrages zahlen sollte, allerdings als «non perfectum sed defectivum» erschien, wengleich nicht klar ist, worauf sich diese Bemängelung bezog, und ob eine derartige Aussage nicht nur wie so oft nur dazu diente, den vereinbarten Preis zu senken<sup>43</sup>.

Dieses Beispiel verdeutlicht das methodische Problem, die konkrete Auftraggeberintention zu fassen und sie von den weiteren Faktoren, die die endgültige Gestalt eines Grabes bestimmen, zu unterscheiden. In eben diesem Zusammenhang scheint es mir sinnvoll, ein «Schichtenmodell» zu etablieren, das die Speicherung beziehungsweise Ablagerung von Typen, Formen und Bildern im kollektiven Gedächtnis in Rechnung stellt, vor deren Hintergrund sich die Form der Monumentsetzung erklärt. Künstler und Auftraggeber orientieren sich zunächst einmal unausgesprochen an der Folie der existierenden Werke, in deren Netzwerk es sich einzuschreiben gilt. Die Betonung liegt dabei auf Einschreiben, denn es ist offensichtlich, daß es bei dem Gros der Adelsgrabmäler darum geht, den eigenen Platz im Gesamtgefüge der Gesellschaft zu behaupten und sich, je nach den eigenen Mitteln, auf dem höchsten Niveau anzupassen. Insbesondere das Ineinanderblenden verschiedener Modelle (wie am Grabmal des Tommaso Brancaccio) ist ein Indiz für die Amalgamierung einzelner Elemente und die Beliebigkeit ihrer Verwendung.

Wohl nur im Sinne einer Verschmelzung ist auch die ungewöhnliche Zusammensetzung des Grabmals von Malizia Carafa (Abb. 7) zu verstehen<sup>44</sup>. Wie erwähnt ist seine überlieferte Form auf ein Arrangement aus den 1480er Jahren zurückzuführen, und sie geht höchstwahrscheinlich auf die

1964; M. HANSMANN, *Die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte*, in A. BEYER - B. BOUCHER (Hrsg.), *Piero de' Medici «il Gottoso» (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993, S. 291-316; L.A. KOCH, *The Early Christian Revival at S. Miniato al Monte. The Cardinal of Portugal Chapel*, in «Art Bulletin», 78, 1996, S. 527-555.

<sup>43</sup> Derartige Bemängelungen finden sich häufig in den Dokumenten der letzten Ratenzahlung. Die Erklärung, daß es sich dabei um strategische Kritik handelt, drängt sich auf.

<sup>44</sup> Zum Grab vgl. die knappen Angaben bei F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, S. 22. Antonio Carafa (gen. Malizia) hatte eine bedeutende Position sowohl am Hof

Initiative seines Sohnes Diomede Carafa zurück, dessen eigenes Grab in der Capella del Crocifisso oben besprochen wurde. Drei Zeitebenen sind in diesem Monument vereinigt: Der Sarkophag stammt eindeutig aus dem 14. Jahrhundert und ist höchstwahrscheinlich ein Relikt aus der Werkstattproduktion der Tino-Nachfolge<sup>45</sup>. Im alten Sarkophag wurde wohl bald nach dem Tod Carafas 1438 der Leichnam bestattet und die Inschrift in einer unbeholfenen Capitalis eingeritzt<sup>46</sup>. Der umfangende Bogen ist formal ebenfalls am ehesten in diese Zeit zu setzen, als Vergleich sei nochmal an das Grab des Kardinals Brancaccio von Donatello und Michelozzo erinnert, allerdings ist hier ebenfalls (wie bei Tommaso Brancaccio) ein späterer Rekurs möglich. Die Tugendkaryatiden sind wiederum eindeutig Jacopo della Pila zuzuschreiben, der wohl auch die Camera funebris und die Liegefigur mit der neuen Inschrift erstellt hat<sup>47</sup>. Dieses Element ist für den Umgang mit Grabtypologie und historischem Formverständnis am interessantesten, da es die Formvorstellungen der Gegenwart ignoriert – und eine zum Sarkophag passende Totenkammer des 14. Jahrhunderts nachempfunden, auf deren Dach das bekannte Carafa-Wappen seinen prominenten Platz findet.

In der Bewertung einer solchen Kompilation zeigt sich die Problematik des historischen Traditionsverständnisses in seiner ganzen Tragweite. Gerne würde ich Diomede Carafa, einem Kenner der Antike und humanistisch gebildeten Höfling, die Ambition unterstellen, am Grab des Vaters auf eine

Johannas II. von Anjou als auch später an jenem Alfonsos von Aragon. Er war maßgeblich an den Verhandlungen über die Adoption Alfonsos beteiligt. Als es zum Bruch zwischen Johanna und Alfonso kam, blieb er auf der Seite des Aragonesen, eine Treue, die er ebenfalls von seinen Nachfahren testamentarisch einforderte, vgl. F. PETRUCCI, Art. *Carafa, Antonio*, in *DBI*, Bd. 19, 1976, S. 476-478; vgl. auch N.F. FARAGLIA, *Giovanna II*, S. 181 ff.

<sup>45</sup> Vgl. als den Prototyp dieser Sarkophaggestaltung das Grabmal der Katharina von Österreich in San Lorenzo Maggiore, in T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation*, Abb. 16, und Kat. Nr. 21, S. 281-289; mit älterer Literatur. Die große Zahl der neapolitanischen Adelsgrabmäler aus dem Trecento ist noch nicht aufgearbeitet, vgl. die Vorstellung einiger Exemplare bei V. PACE, *Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del Trecento*, in W. SCHMID (Hrsg.), *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, Trier 2000, S. 41-62.

<sup>46</sup> Auf der oberen Leiste des wiederverwendeten Sarkophag steht: MAGNIFICVS DNS MALICIA CARRAFA MILES OBIIT AN DL. MCCCCXXXVIII DIE X OCTOBRIS IIE IND.

<sup>47</sup> Die Inschrift lautet direkt unter der Liegefigur: AVSPICE MELATIAS ALFONSVS VENIT IN ORAS \* REX PIVS VT PACE REDDERET AV SON- IE // NATORVM HOC PIETAS STRVXIT MIHI SOLA SEPVLCRM CARRAFE DEDIT HEC MVNERA MA-LICIE. Die Endungen beider Zeilen sind auf den meisten Fotos nicht zu erkennen, da sich die Buchstaben auf der Sockelinnenseite befinden, vgl. die Angabe der Inschrift bei C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Bd. 3,2, S. 605.



nunmehr vergangene Zeit und damit die Dauer der eigenen Familientradition zu verweisen. Hinzu kommt, daß sich die Sarkophagfronten des Trecento in Neapel auch an anderen Gräbern des Quattrocento finden<sup>48</sup>, man hierin also sogar eine größere Tendenz festmachen könnte. Da dieses Phänomen im Italien des 15. Jahrhunderts jedoch recht allein steht – und man etwa in Florenz zur gleichen Zeit antike Sarkophage wiederverwendet, könnte man sich in Neapel höchstens darauf zurückziehen, daß mit dem Trecento an eine ruhmreiche Vergangenheit erinnert werden soll. Schriftliche Zeugnisse, die einen solchen Bezug absichern könnten, sind mir allerdings bislang nicht begegnet.

#### 4. Überlagerungen

Um darüber hinaus die Vorsicht im Umgang mit spätmittelalterlichen Grabmälern, ihrem Erhaltungszustand und der an ihnen gewährleisteten Memoria zu unterstreichen, sei zuletzt auf das grundlegende Problem verwiesen, daß der ständig Bedarf an neuen Grabmälern den Erhalt der älteren oftmals auch behinderte. Kapellen, deren Patronatsrecht in den meisten Fällen auf die Erben überging, mußten in Ermangelung anderer Möglichkeiten oder aber aufgrund des Prestiges, das mit einzelnen Kirchen als Grablegeort verbunden war, von den nachfolgenden Generationen erneut mit Gräbern bestückt werden, so daß die Monumente der Vorfahren zwar gewahrt werden mußten aber auch im Weg standen. Zudem erloschen Familienzweige auch gänzlich, und das Patronatsrecht der Kapellen wurde an andere Familien übergeben, die in Neapel zumindest demselben *seggio* angehören mußten<sup>49</sup>. In solchen Fällen wurden die Gräber in glücklichen Fällen verlegt (z.B. in den Kreuzgang)<sup>50</sup>, häufiger jedoch zerstört oder aber einfach umgewidmet. Zwei Beispiele:

Die Kapelle der Familie Sangro in der Cappella del Crocifisso (Abb. 5), die oben bereits erwähnt wurde, führt eindrücklich vor Augen, wie eine

<sup>48</sup> Vgl. als beliebiges Beispiel das ebenfalls in San Domenico in der 6. linken Seitenkapelle vermauerte Grab von Nicolao Tomacelli, † 1473; T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation*, Abb. 157.

<sup>49</sup> Vgl. dazu ausführlich M.-A. VISCEGLIA, *Corpo*, S. 599 ff.

<sup>50</sup> Z.B. in S. Maria la Nova, einem vom Adel im 16. Jahrhundert für Kapellen und Grablegen bevorzugten Franziskanerkloster Neapels, wurden bei einem größeren Umbau mehrere Renaissance-monumente in den kleinen Kreuzgang verlegt, noch heute befinden sich dort die aufwendigen Monumente von Constantnius Castrioto († 1500), Gaspare Siscaro, Matteo Ferillio (1499), Sanzio Vitaliano und seiner Frau Ippolita Imperata.

Schichtung über Jahrhunderte im Extremfall aussehen kann, und ein Kirchenführer von 1828 hat es in die passenden Worte gefaßt: «il mausoleo della Famiglia Sangro, ricco di statue, e di trofei militari, e con molte memorie di varij Eroi di questa nobilissima Famiglia»<sup>51</sup>. Nicolao de Sangro, der 1750 verstorben ist, hat hier mit seiner Büste, seinen Trophäen und einer riesigen Inschrifttafel das Monument seiner Vorfahren nicht nur erweitert und verschönert, sondern es gleichsam mit der Kraft barocker Formensprache gesprengt<sup>52</sup>. In den Hintergrund getreten ist dabei der aus dem 15. Jahrhundert stammende Triumphbogen, der einst als Rahmen für das Grab des Vorfahren Placido Sangro diente, welcher 1480 verstorben war und der hier den Gepflogenheiten seiner Zeit gemäß bestattet wurde<sup>53</sup>. Aus dieser Zeit stammen ebenfalls die Statuen von Petrus und Paulus in den seitlichen Nischen sowie der Erzengel Michael, während die Liegefigur eines gerüsteten Mannes wohl schon dem 16. Jahrhundert zuzuschreiben ist, und vielleicht einst jenen anderen Placido Sangro darstellen sollte, von dem die Inschrift des linken Sockels berichtet<sup>54</sup>. Das heute erhaltene Ensemble zeigt, daß noch zweihundertsiebzig Jahre nach der Einrichtung einer Kapelle

<sup>51</sup> V.M. PERROTTA, *Descrizione storica della chiesa e del monastero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli 1828, S. 54.

<sup>52</sup> Vgl. G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 Bde., Napoli 1788, Bd. 2, S. 21: «... i depositi della famiglia di Sangro; ed ultimamente vi fu aggiunto quello di Nicola di Sangro che servì il nostro Monarca Carlo Borbone, nel quale vedesi il suo mezzo busto espresso al vivo fra le militari bandiere, e i guerrieri trofei, sotto de' quali si legge: Ad memoriam nominis immortalis / Nicolai de Sangro / e Sancto Lucidensium Marchionibus / Fundorum et Princibus Marsorum Comitibus / Philippi V. Hispaniarum Regis a cubiculo / ab eodem aurei velleris honore insigniti / a Carolo utriusque Siciliae Rege / inter Sancti Ianuarii Equites adlecti / & Campanae Arci Praefecti / per gradus omnes clarissimae militiae / in Hispaniis Adlegati / Neapoli ad summi Ducis dignitatem evecti / Viri avita religione / et rebus domi forisque praeclare gestis / posteris admirandi / Dominicus & Placidus fratres / pietatis officiiq; memores P. / Vixit ann. LXXII. Obiit ann. MDCCL».

<sup>53</sup> Vgl. die Inschrift bei C. D'ENGENIO CARACCIOLLO, *Napoli sacra*, S. 275, sowie C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, S. 528, die sich nur in der Schreibweise leicht unterscheiden, hier Zitat nach Celano: PLACITO [sic] SANGRO EQUITI OPTIMO / OB FIDEM IN GRAVISSIMIS REBUS DOMI MILITIAEQU. / PROBATUS ALFONSO ET FERDINANDO / NEPOLITANORUM REGIBUS / INTER PRIMOS MAXIME ACCEPTO / BERARDINUS FILIUS OFFICII ET DEBITAE PIETATIS / NON IMMÉMOR / OBIIT M CCCC LXXX. Zur Familie vgl. B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle provincie meridionali d'Italia*, Napoli 1875, Bd. 3, S. 206-217.

<sup>54</sup> PLACITUS [sic] SANGRIUS BER. F. / DIFFICILLIMIS, AC PENE DESPERATIS PATRIAE TEMPORIBUS / PRO COMMUNI BONO / AD CAESAREM CAROLUM V. LEGATUS HIC QUIESCIT / VIR CERTAE ANIMI CONSTANTIS ET SEMPER INVICTI / AC SUIS MAGIS QUAM SIBI NATUS / MDLXX; C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, S. 527; vgl. auch C. D'ENGENIO CARACCIOLLO, *Napoli sacra*, S. 276.



das Patronat in den Händen der Familie war, dessen jüngstem Nachfahren es angeraten schien, sich auf seine Ahnen zu berufen und das eigene Grab in ein viel älteres einzuschreiben. Leider sind die genauen Beweggründe des Nicolao de Sangro für diese Lösung nicht mehr zu eruieren – nicht auszuschließen wäre als banalste Erklärung, daß es sich im Vergleich zur Einrichtung einer neuen Kapelle um eine preisgünstige Variante handelte. Auffällig – und auch ohne Dokumente augenscheinlich – ist aber die Tatsache, daß bei aller Rücksichtslosigkeit des barocken Eingriffes das alte Monument bewahrt wurde, daß nicht nur per Inschrift – also durch Namensnennung und das Verzeichnis der Taten – die älteren *eroi* erwähnt werden, sondern auf den ersten Blick das Alter von Familie und Kapelle offenbart wird. Hierbei handelt es sich meines Erachtens tatsächlich um die Nutzbarmachung des älteren Monuments als einem Zeugnis der eigenen Geschichte, wenngleich bei der Gelegenheit die Vorfahren mit ihren Inschriften auf die Nebenränge verdrängt werden und etwa die Identifizierung der Liegefigur dergestalt vernachlässigt wird, daß sie quasi als Stellvertreter für die verschiedenen Toten der Familie dienen muß. Das System der adligen Memoria, das immer dem einzelnen und der Familie dient, hatte in Neapel, wo sich der Adel bekanntlich mit immer neuen Königshäusern und ihren Regenten arrangieren mußte, eine besonders lange Lebensdauer – und das Übereinanderlegen verschiedener Schichten an einem einzigen Grabmonument konnte offensichtlich zu einem Zeichen der eigenen Historisierung instrumentalisiert werden.

Ganz anders erging es dem Monument von Bischof Bernardino Carafa in der Stefanskapelle – ebenfalls in San Domenico (Abb. 9). Dieses Grabmal, dessen Aufbau mit dem Triumphbogenschema und seitlichen Nischen dem Typus des ersten de Sangro-Grabmals vom Ende des 15. Jahrhunderts stark ähnelt, wurde bald nach seinem Tod 1505 von dem nunmehr bekannten, norditalienischen Bildhauer Tommaso Malvito errichtet<sup>55</sup>. Bereits in den 1540er Jahren erfuhr die Kapelle eine Erneuerung durch seinen Neffen Diomede Carafa, der hier für seine eigene Person einen Kenotaph in Form einer Bodenplatte einfügte und somit die Familientradition weiterführte<sup>56</sup>. Am Ende des 16. Jahrhunderts ging die Kapelle allerdings in die Hände der Familie Spinelli – und Pietro Antonio Spinelli, der keinerlei Interesse

<sup>55</sup> Vgl. die neuen Erkenntnisse von Y. ASCHER, *Tommaso Malvito and Neapolitan Tomb Design of the Early Cinquecento*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 63, 2000, S. 111-130, hier S. 123 ff.

<sup>56</sup> Vgl. die Beschreibung bei C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, S. 580-583. Er weist auf die Inschriften beider Familien hin – erkennt jedoch nicht das Grab von Bernardino Carafa.



Abb. 9: Neapel, San Domenico Kirche, Grabmal des Bernardino Carafa, bzw. des Filippo Spinelli, Detail: überarbeitetes Wappen

an der Memoria der zuvor hier bestatteten Person hatte, ließ Wappen und Inschriften kurzerhand austauschen. Seitdem wird am ehemaligen Grabmal des Bischofs Bernardino Carafa an den 1616 verstorbenen Kardinal Filippo Spinelli erinnert, für den zumindest ein weiteres Grab in der neapolitani-



schen Jesuitenkirche existiert, sowie an seinen Neffen Pietro Antonio, der 1636 anlässlich des 20ten Todestages seines Onkels einen Altar gestiftet hat, auf den er in der vermeintlichen Grabinschrift hinweist<sup>57</sup>. Die Inkongruenz von spät datierter Inschrift und der Entstehungszeit des Monumentes wurde erst vor kurzem von Yoni Ascher bemerkt, der das Grab mit überzeugenden Argumenten dem Oeuvre von Tommaso Malvito zuordnete. Durch den Abgleich der widersprüchlichen Angaben in der Guidenliteratur ließ sich nachweisen, daß die Thomas-Kapelle der Familie Carafa, in der Pietro de Stefano noch 1560 das Grab von Bernardino Carafa mitsamt Inschrift gesehen hat<sup>58</sup>, mit der späteren Stefans-Kapelle der Spinelli identisch ist. Beeindruckend ist an dieser frühzeitigen Wiederverwendung eines Monuments nicht nur die Selbstverständlichkeit, mit der die Memoria des Carafa-Bischofs ausgelöscht wurde, sondern vor allem die Tatsache, daß ein Grabmal vom Anfang des 16. Jahrhunderts hundert Jahre später noch einmal zu neuen Ehren kommen konnte.

Beide Beispiele zeigen, daß Gräber manipuliert wurden, daß sie – entgegen den Intentionen der Stifter – oft nur für eine absehbare Zeit die Memoria des Individuums sichern konnten. Kaum abzuschätzen ist der Verlust von kleineren Kapellen, die z.B. in San Domenico das gesamte Langhaus und insbesondere den Bereich vor dem Lettner eingenommen haben, bevor in der Zeit der großen Aufräumaktionen und Lettnerabrisse nach dem Tridentiner Konzil ein einheitliches Kircheninneres angestrebt wurde, bei dem nur die entweder noch mit Meßdiensten versehenen oder aber künstlerisch wertvollen Kapellen erhalten geblieben sind<sup>59</sup>. Dies macht deutlich,

<sup>57</sup> ... PETRUS ANTONIUS SPINELLUS ARCIEP[ISCOPUS] ROSSANENSIS / PATRUO DE SE OPTIMO MERITO, GRATI ANIMI MONUM[ENTUM] PONENDUM CURAVIT / SPINELLIANA PROPTER ARAE FRONTEM A SE CONSTRUCTAM / ANNO AB EIUS OBITU XX A CHRISTO NATO MDCXXXVI.

<sup>58</sup> P. DE STEFANO, *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli, con li fondatori de essi, reliquie, sepulture, et epitaphii scelti che in quelle si ritrovano ...*, Napoli 1560, fol. 100r: «Ossibus et memoriae Berardini Carrafa Episcopi / et Comes Theatini, Patriarchae Alexandrini, positum / Hieronimus Carrafa fratri unanimi cum lacrimis fecit / Vix ann. XXXIII / Morte iudicante satis eum vixisse diu, cui nihil / ad nullam vel virtutis vel prudentiae aut litterarum / laudem audi ulterius posset, contra graviter / conquerente Fortuna / ereptam sibi facultatem / amplis Honoris, quem iam apparaverat, illi deferendum / Fato functus est / anno salutis Christianae MDV». Vgl. F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae*, 10 Bde., 2. erw. Ausgabe, Venedig 1720, Reprint Nendeln/Liechtenstein 1970, Bd. 6, Sp. 754.

<sup>59</sup> C. D'ENGENIO CARACCIOLIO, *Napoli sacra*, S. 287 f., erwähnt unzählige Gräber im Mittelschiff, die anscheinend vor den Kapellen lagen / z.B. von der Kapelle der Fam. Bucca d'Aragona, deren Gräber zerstört wurden «per levar il coro di mezzo la chiesa» – sowie reihenweise Gräber aus dem Trecento neben dem Hauptaltar.

wie zeitgebunden und vergänglich auch und gerade Gräber waren, obwohl sie mit der Absicht errichtet wurden, ewiges Andenken zu bewahren.

Für die Geschichte der Memoria als einer Geschichte von Erinnern und Vergessen ist es notwendig, sich das historische Netzwerk zu vergegenwärtigen, in das ein neues Grabmonument gleichsam hineingeknotet wird, in dem es vielleicht ein älteres Grab verdrängt, oder aber sich eines älteren bedient, um eigene Interessen zu verfolgen. So wichtig es einerseits war, das Familienerbe hochzuhalten, um eigene Wurzeln zu präsentieren, so wichtig war es andererseits, andere Familien zu verdrängen oder aber Allianzen zu schmieden, die lediglich dem politischen Tagesgeschäft geschuldet waren.

An dieser Stelle ist keine «Momentaufnahme» der Grabbelegung einer so beliebten Kirche wie San Domenico im 16. Jahrhundert zu leisten. Gut vorstellbar ist allerdings die palimpsestartige Beschaffenheit der sepulkralen Memoria, in der die Gräber des Adels zwar für sich genommen keine so eindeutige Sprache sprechen wie die der Königshäuser, in der ihre Anzahl, Verteilung und Ausstattung gerade als Konglomerat ein sprechendes Bild der gesellschaftlichen Verhältnisse, ihrer Nivellierungs- und Differenzierungsmöglichkeiten bot.

Die Dialektik von Erinnern und Vergessen ist, wie aus den genannten Beispielen ersichtlich, nicht erst eine Erkenntnis der letzten Jahre historischer Forschung. Der Einsatz und die Gestaltung der Sepulkralplastik des ausgehenden Mittelalters zeugen von dem Wissen um die soziale Notwendigkeit der Memoria – gerade angesichts ihrer Labilität. Ihre konkrete Materialisierung – das Einschreiben in die Gegenwart und für die Zukunft mittels monumentaler Gräber, die die Vergangenheit in Form bestehender Werke zitieren, inkorporieren und verfälschen, ist ein deutliches Indiz für die Reflexion der eigenen Historizität. Welche Rolle dabei die Form als spezifischer Indikator verschiedener Zeiten spielte, sei es in der Wahl eines alten Typus oder der Wahl eines ungewöhnlichen Stilidioms, kann nur im Einzelfall unter Heranziehung von Vergleichsbeispielen und der Rekonstruktion eines möglichst dichten Kontextes entschieden werden – einige der Beispiele legen die Vermutung nahe, daß Historisierung auch durch die Form zum Ausdruck gebracht werden sollte. Sicher ist darüber hinaus, daß dem (hier untersuchten neapolitanischen) Adel ein fein abgestuftes System der Monumentplatzierung und -gestaltung zur Verfügung, in dem sich nicht nur Gräber und Kapellen überlagerten, sondern auch kollektive, kulturell kodierte Bilder der Familie und der Gesellschaft



miteinander verschmolzen und der soziale Raum immer neu definiert und petrifiziert wurde. Dabei konnten alte Familien- und Herrschaftstraditionen in ein innovatives Gewand gekleidet werden, Gruppenzwänge hielten die *Aemulatio* in einem überschaubaren Rahmen, Überlagerungen wurden in Kauf genommen – kurz: es handelte sich um ein sehr anpassungsfähiges System, das mit seinen Brüchen und Inkongruenzen als Abbild der Gesellschaft wahrgenommen und als solches bewußt gestaltet wurde.

Stiftungen entspringen immer dem Wunsch des Stifters, sein Nachleben zu gestalten, und zwar sein diesseitiges wie sein jenseitiges. Der Begriff der Memoria umfaßt diese beide Dimensionen: durch liturgische Memoria soll mit den Worten Dantes edles Himmels Urteil gezeugt werden (Purgatorio VI, 31f). Durch profane Memoria wird der Sürter seinen Ruhm auf Erden dauerhaft zu sichern und stützt in engen Rahmen, der das Gedächtnis der Nachlebenden organisiert und die Nachkommen zur Nachahmung und Übertrumpfung anspornt soll. Dies gilt in besonderem Maße für die Stiftung von Grabmälern. Grabmäler waren im Mittelalter einerseits *vehicles of salvation*, andererseits Orte der Repräsentation<sup>1</sup>. Das beides

Abbildungsnachweise: sämtliche Abbildungen basieren auf Fotos, die der Verfasser mit freundlicher Genehmigung der Päpstlichen und Apostolischen Figurenarchiv Stiftungen gemacht hat.

<sup>1</sup> Zur Stiftungsgeschichte vgl. zuletzt H. Beckert: *Was der Geschichte des Mittelalters bleibt: zur Geschichte der Stiftungen*, in: H. Beckert (Hrsg.): *Die Welt der Stiftungen*, München 2000, S. 47–87; vgl. außerdem K. von Hellfeld: *Altenheim in der Zeitgeschichte. Die Stiftungen Johann Puggers, beauftragten zur Verwirklichung der Reformation* (Stiftungsgeschichte), 2. Bände, 2004.

<sup>2</sup> Durch Artur Schnitzler: *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, in: *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, hrsg. v. H. Beckert, Berlin 1986, S. 124; siehe darüber in mehrerlei Hinsicht vgl. H. Beckert: *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, in: H. Beckert (Hrsg.): *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, Berlin 1986, S. 124–132.

<sup>3</sup> G.G. Oakes: *Art, Memory, Memorialisation*, in: *Journal of the History of Art*, Bd. 4, 1991, S. 110–114.

<sup>4</sup> Die Weichen der Grabmalgestaltung nach J.C. Verri: *Stimmen über die Malerei*, in: *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, hrsg. v. H. Beckert, Berlin 1986, S. 124–132; vgl. H. Beckert: *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, in: H. Beckert (Hrsg.): *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, Berlin 1986, S. 124–132; vgl. H. Beckert: *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, in: H. Beckert (Hrsg.): *Die Kunst der Grabmalgestaltung im Mittelalter*, Berlin 1986, S. 124–132.