

*A deo solo et a te regnum teneo*  
Simone Martinis 'Ludwig von Toulouse' in Neapel

*Klaus Krüger*

Mit Simone Martinis Altarbild des Heiligen Ludwig von Toulouse (Abb. 1) steht uns ein Werk vor Augen, das exemplarisch jene innige Verflechtung von politischer und religiöser Aussage bekundet, die für die angiovinische Hofkunst in der Zeit König Roberts insgesamt als konstitutiv gelten darf. Als kirchliches Heiligenbildnis bestimmt, fungiert die Darstellung doch zugleich als ein dynastisches Programmbild, ohne daß sich aus diesem Zusammenhang ein Antagonismus zweier distinkter Lesarten ergäbe. Eben dies: die sinnfällige Integration von sakralem und profanem Bedeutungshorizont steht im eigentlichen Zentrum der Bildabsicht.<sup>1</sup>

In der Anlage seiner Bildgestalt rekurriert das Werk fraglos auf jene Tradition des italienischen Heiligenaltarbildes, die sich mit der Verbreitung von Bildtafeln des Hl. Franziskus seit dem frühen 13. Jahrhundert im Sinne eines festen Gattungsstandards etabliert hatte.<sup>2</sup> Auf diese Tradition, deren Entwicklung von frühen Beispielen wie den Franziskustafeln in Pescia (1235) oder Pisa (ca. 1240) (Abb. 2) bis hin zu Giotto's berühmter Stigmatisationstafel im Louvre aus dem frühen Trecento führt, weist neben der grundsätzlichen Anlage des Bildes als rechteckiges Hochformat mit Giebelabschuß auch der Zusammenschluß von großfiguriger Heiligenimago im Hauptbild und kleinfiguriger Szenenbegleitung in der Predella. So bedient sich Simone Martini zur Darstellung des neuen Franziskanerheiligen, der erst jüngst, im Jahr 1317, kanonisiert worden war, einer Bildgattung, die von Anbeginn in der Kultpraxis des Ordens gebräuchlich war.<sup>3</sup>

Und doch sind die Veränderungen, denen der Gattungsstandard nunmehr unterzogen wird, signifikant. Sie betreffen sowohl den äußeren Aufbau der Objektgestalt als auch den Entwurf des zentralen Bildfeldes. Der Heilige erscheint auf seinem Thron unmerklich aus der Bildachse gerückt, wobei die Beine leicht zu seiner Rechten hin gerichtet sind, um so der Mitdarstellung seines vor ihm knieenden Bruders, Robert von Anjou, hinreichend Raum zu bieten. Beide Figuren werden durch ein verhalten angelegtes Handlungsmoment verknüpft, dergestalt daß Ludwig von Toulouse von Engeln die himmlische Krone auf das Haupt gesetzt bekommt, während er selbst die irdische Krone an Robert weiterreicht, der zu seiner Linken im authentisch wiedergegebenen Krönungsornat kniet. So wird die Heiligenimago hier zu einem szenisch angelegten Programmbild modifiziert, dessen Thema eine zweifache Krönungszeremonie ist. Ihr entspricht eine zweifache Bildnisform der beteiligten Figuren, wobei die gattungs-



Abb. 1 Simone Martini, Hl. Ludwig von Toulouse, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

Abb. 2 Pisa, San Francesco,  
Tafelbild des Hl. Franziskus

bestimmte Differenz – Idealbildnis *en face* versus Realbildnis im strengen Profil – gegensätzlicher kaum ausfallen könnte.<sup>4</sup>

Die Krönung des Heiligen im oberen Bildsegment verweist zunächst im allgemeinen Sinn auf die Vorstellung von der ›Krone des ewigen Lebens‹ und veranschaulicht einen hagiographischen Topos, demzufolge sie als himmlische Auszeichnung den Verzicht auf weltliche Macht belohnt: »Jene empfangen eine vergängliche Krone, wir aber eine unvergängliche« (*Et illi quidem corruptibilem coronam accipiant nos autem incorruptam*), wie bereits Paulus in einer einschlägigen Sequenz seines zweiten Korintherbriefes formuliert.<sup>5</sup> Ein Beispiel unter vielen, das diesen Topos illustriert, bietet ein Fresko der zum Christentum bekehrten Königstochter Katharina von Alexandrien, das sich in der Minoritenkirche im apulischen Galatina befindet und um 1430 entstand, als Stiftung übrigens der damaligen Königin von Neapel, Maria d'Enghien, und daher nicht von ungefähr in direkter Nachbarschaft zu einer analogen, heute allerdings verlorenen Darstellung des Hl. Ludwig von Toulouse angebracht.<sup>6</sup> Ein weiteres Beispiel zeigt die ungarische Königstochter Margareta (gest. 1270) auf einem Wandbild von ca. 1370 in San Nicolò in Treviso (Abb. 3): Die Heilige, die dem höfischen Dasein entsagt hatte und ins Kloster eingetreten war, erscheint mit der zu ihren Füßen abgelegten irdischen Krone, an deren Stelle sie nunmehr die himmlische des ewigen Lebens erhält.<sup>7</sup>



Abb. 3 Treviso, San Nicolò,  
Hl. Margarete mit Stifter, Fresko

Die Darstellung in Treviso, die zur Linken der Heiligen zudem den Stifter, Fra Marino, im Gestus der ergebenen Proskynese anführt, läßt sich, wie es scheint, mit der Tafel des Ludwig von Toulouse in Neapel unmittelbar vergleichen. Doch ist die Verwandtschaft nur von vordergründiger Natur. Gewiß: Auch bei Ludwig von Anjou versteht sich die Himmelskrone als Signum jener höheren Glorie, die er sich eben dadurch erworben hatte, daß er nach dem frühen Tod seines älteren Bruders Karl Martell (1272–1295) das auf ihn übergegangene Erstgeburtsrecht und damit die Krone des sizilianischen Königreichs nicht selbst beansprucht, sondern vielmehr seinem jüngeren Bruder, dem Drittgeborenen Robert, übertragen und stattdessen ein geistliches Leben als Franziskaner und Erzbischof gewählt hatte.<sup>8</sup> Doch weist eben diese machtpolitisch heikle Komplikation in der dynastischen Erbfolge dem Motiv der Krönung eine vielschichtigere Bedeutung zu. Stellt die himmlische Zeremonie im oberen Bildsegment einen hagiographischen Topos vor Augen, so bekundet die irdische, an Robert vollzogene einen historisch-politischen Sachverhalt. Diese Doppelung der Krönung in einen geschichtlich und einen

geschichtstranszendent aufgefaßten Vorgang deutet das Verhältnis einer strikten Opposition – die irdische Krone gilt nichts, die himmlische alles – um in ein Verhältnis der Gradation: Die irdische Krone wird nicht abgewiesen, sondern weitergereicht und mit neuer Bestimmung übertragen. Bei aller Hierarchie, die dieser Ordnung und ihrer überlegten Visualisierung innewohnt – die Krone Ludwigs ist größer und in Untersicht gegeben, diejenige Roberts kleiner und in Aufsicht – wird doch damit fraglos ein Verhältnis der Partizipation veranschaulicht, ein Verhältnis, das auch den in herrscherlicher Demut auf seine Kniee gesunkenen Robert als mit Heil bedacht und letztlich durch göttliche Kraft bekrönt erscheinen läßt.<sup>9</sup>

Pointiert wurde dieser Bildsinn ehemals noch durch eine heute verlorene, ursprünglich den Giebel als Aufsatz bekrönende Tafel, die als Darstellung offenbar den halbfigurigen Erlöser zeigte, analog zu jener Programm- und Gestaltdisposition, die in großer Geläufigkeit auch bei zeitgleichen Polyptychen begegnet.<sup>10</sup> Durch die bekrönende Mitdarstellung des endzeitlichen Erlösers wurde nicht nur die Hierarchie des Bildprogramms bekräftigt, sondern auch jener eschatologische Gedanke der künftigen Erlösung und des sieghaften Heils veranschaulicht, aus dem heraus sich im Verständnis der christlichen Königsideologie jedes Herrschertum auf Erden allererst legitimiert.<sup>11</sup> Der thronende Heilige verkörpert in dieser Ordnung eine ambivalente, als Mittler Gnade empfangende und zugleich Gnade gewährende Position, dergestalt daß er einst, als geschichtliche Person und als natürlicher Sproß der Königsdynastie, an der Herrschaft auf Erden teilhatte, nunmehr jedoch, als Geheiligter und Mann Gottes, im Reich des Himmels thront.

So wird deutlich, daß das Bildprogramm nicht nur ein System der gestuften Herabkunft himmlischen Gnadenheils entwirft, sondern zugleich und in umgekehrter Perspektive die Aussicht auf Aufstieg und künftige Erhöhung. Die Robert angetragene irdische Krone wird ihm so zugleich zur Verheißung der himmlischen. Der Zusammenhang, in dem die Bildfindung hier mit den mittelalterlichen Krönungsordines und der Topik der von ihnen vorgeschriebenen Gebete steht, ist kaum zu übersehen. »Die himmlische Krone der Gerechtigkeit liegt für mich bereit« (*reposita est michi corona iustitiae*), so heißt es dort etwa, in einschlägiger Referenz auf den zweiten Brief des Paulus an Timotheus.<sup>12</sup> Wie oft betont wurde, geht König Robert selbst in einer von ihm *in festo sancti Lodovici*, also zum Anlaß der liturgischen Feier seines Bruders verfaßten Predigt extensiv auf das Thema der Krone und auf eben jenen Aspekt ihrer Doppelwertigkeit als irdische und als himmlische Krone ein. Er geht dabei bemerkenswerterweise von einer dem *Liber Ecclesiasticus* entnommenen Sentenz aus, die dort dem verklärten Hohenpriester Aaron in seinem prächtigen, aus Purpur und Gold gefertigten Gewand der Herrlichkeit (*stola gloriae*) gilt, und die von Robert nunmehr zu einem Lobpreis des heiligen Bruders gewendet wird: *Corona aurea super mitram eius, expresso signo sanctitatis, gloria honoris et opus virtutis*.<sup>13</sup> Wie zuletzt Jean-Paul Boyer und Darleen Pryds gezeigt haben, hatte auch diese Sentenz längst Eingang in die mittelalterlichen Krönungsordines gefunden und wurde von daher bereits 1309 von Bartholomäus von Capua auf Robert von Anjou selbst, nämlich zum Anlaß seiner eigenen Krönung angewendet.<sup>14</sup>

Dient also das Altarbild zunächst und in erster Linie der Verehrung des thronenden



Abb. 4 Scandriglia, San Nicola,  
Tafelbild des Hl. Nikolaus

Heiligen, so ist sein Programm doch zugleich als politische Aussage zum Königtum Roberts und zu dessen ideologischer Fundierung zu lesen. Die Legitimität der dynastischen Thronfolge ist das eine Argument, der Sakralanspruch der Herrschaft das andere, und beide sind unlösbar verwoben.

Fragt man vor diesem Hintergrund nach den Quellen der Bildfindung im Feld ikonographischer Vorgaben und konkreter Darstellungstraditionen, so steht an erster Stelle nicht das Modell der monarchischen Herrscherrepräsentation, sondern vielmehr der Bildtyp des thronenden Bischofsheligen, wie er gerade in Süditalien durch die Darstellungen des Heiligen Nikolaus von Bari verbreitet war. Eine Tafel des späten 13. Jahrhunderts in San Nicola in Scandriglia bei Rieti (Abb. 4),<sup>15</sup> oder ein vielleicht dem Pietro Orimina zuschreibbares Werk von etwa 1332–33 in Messina (Pinacoteca Nazionale), bei dem zugleich zwei herabschwebende Engel dem Heiligen die Mitra aufs Haupt setzen,<sup>16</sup> sind hier als Beispiele zu nennen. Häufig weist der Ehrensitz dabei auch die üblichen Löwenköpfe an den Knäufen und die Greifenklauen an den Füßen auf, wie etwa im Fall der Skulptur des Heiligen Bischofs Zeno in Verona, die im späten 13. Jahrhundert entstand (Abb. 5).<sup>17</sup> Es ist dieselbe Darstellungskonvention, die seit alters auch für nicht kanonisierte Bischöfe galt, gemäß der hergebrachten Vorstellung vom Bischof als einem geistlichen Fürsten, und die sich entsprechend auch auf zahllosen Siegeln dokumentiert



Abb. 5 Verona, San Zeno,  
Statue des Hl. Zeno



Abb. 6 Siegel des Erzbischofs  
Jean Baussan von Arles

findet. Dasjenige des Erzbischofs Jean Baussan von Arles (1234–58) (Abb. 6)<sup>18</sup> oder das des Salzburger Erzbischofs Eberhard I. aus dem Jahr 1164 können hier als beliebig gewählte Beispiele dienen.<sup>19</sup>

Auch der Thron, den Ludwig von Toulouse auf dem Altarbild in Neapel besetzt, ist so gesehen als derjenige seines Bischofsamtes zu verstehen, in Übereinstimmung nicht nur mit der angeführten Darstellungstradition, sondern auch mit dem historischen Tatbestand, daß der Heilige eben den Thron des geistlichen Fürsten, unter Verzicht auf denjenigen des weltlichen Regenten, gewählt hatte.<sup>20</sup> Gleichwohl ist der Thron in einer subtilen Bedeutungsverstränkung doch auch als derjenige des Königshauses impliziert, als jener also, den Ludwig nie besaß und den faktisch bereits der auf dem Bild in fiktiver Proskynese verharrende Robert einnimmt. Diese Sinnverstränkung wird auch durch das große Pektoreale des Heiligen zum Ausdruck gebracht, das gleich einem kostbaren Goldschmiedewerk als Glasflußarbeit gestaltet ist und auf diese Weise wirkungsvoll die heraldischen Farben des Königreiches der Anjous, Sizilien und Jerusalem, in Szene setzt, in direkter Entsprechung zu denjenigen, die auch die Stola von Roberts bemerkenswert

authentisch wiedergegebenem Krönungsornat dekorieren.<sup>21</sup> Es fügt sich zu diesem Sachverhalt, daß der Heilige auf keiner der anderen bekannten Bilddarstellungen mit dem Thron als dem Signum seiner bischöflichen Amtswürde wiedergegeben wird, sondern in fester Konvention zwar mit Mitra, doch dabei als stehende Ganzfigur, während er allein auf dem neapolitanischen Altarbild im Rang eines Thronenden erscheint und ausschließlich hier durch eine himmlische Krone ausgezeichnet wird.<sup>22</sup>

Der Sinn dieser Bedeutungsverschränkung läßt sich nur dahingehend verstehen, daß der Thron des Königshaus Anjou hier nicht unter seinem diesseitigen Aspekt, sondern unter dem seiner sakralen Dimension figuriert: Ludwig thront nicht als irdischer Herrscher, sondern als Träger einer himmlischen Krone. Es ist ein Bedeutungsaspekt, der sich letztlich aus dem Konzept der *beata stirps* begründet, demzufolge die Zugehörigkeit zu einem von Gott auserwählten Geschlecht den betreffenden Regenten heiligt und von daher zugleich seine herrscherliche Macht legitimiert, ein Zusammenhang, den André Vauchez treffend als »canonisation par participation« beschrieben hat.<sup>23</sup> Wie man weiß, haben die Anjous als ein Zweig der kapetingischen Dynastie auch deren Vorstellung von einem sakralen Königtum adaptiert, um sie in Italien nach dem Ende der Stauferherrschaft im Interesse eigener Machtansprüche staatspolitisch fruchtbar zu machen.<sup>24</sup> Ludwig und Robert sind beide Angehörige der angiovinischen *beata stirps*, doch veranschaulichen sie dieses Privileg in einer Weise, die die historische Wirklichkeit in eigentümlicher Dialektik verkehrt und ideologisch fiktionalisiert. Dergestalt daß der Heilige in der Position des Herrschers erscheint, während der Herrscher selbst, König Robert, ergeben an seiner Seite kniet, um sich durch diese Gebärde freilich nicht einer höherstehenden politischen Instanz zu unterwerfen, sondern allererst der letztgültigen Machtinstanz Gottes, in deren Stellvertretung der Heilige hier figuriert. So beanspruchen beide mit gleichem Recht die Krone, die hier als Herrschaftszeichen verschiedener Reiche steht, und eben dieser zweifache Sinn von Herrschaft weist sie gemeinsam als Repräsentanten des königlichen und zugleich geheiligten Geschlechtes aus.

Im Licht derartiger Bedeutungsverschränkung ist auch die Frage nach dem Zusammenhang, in dem die Darstellung mit der ikonographischen Tradition von Krönungsbildern steht, differenziert zu betrachten. Vergleicht man die Altarpala mit einer Darstellung wie dem berühmten Krönungsbild im Sakramentar Heinrichs II. aus Regensburg, das zwischen 1002 und 1014 entstand (Abb. 7), so wird man eher den Unterschied als die Vergleichbarkeit betonen.<sup>25</sup> Die Miniatur zeigt den irdischen Herrscher als immediat, durch die Hand Gottes selbst gekrönt, ein Privileg, das auf der Tafel in Neapel gerade nicht dem irdischen Regenten, sondern allein dem jenseitig verklärten Heiligen zuwächst. Es ist eben die Untergebenheit im Akt der Proskynese, irdische *humilitas*, die hier als königliche Tugend und als eigentliche Prädisposition für den Erhalt der irdischen Regentschaft zur Schau gestellt wird.<sup>26</sup>

Daß das Motiv der Proskynese semantisch mehr bezeichnet als nur einen rituell bestimmten Gestus, daß vielmehr darin die *humiliatio* vor Gott als Voraussetzung der Heilzusage ausgedrückt ist, verdeutlicht der Blick auf ein anderes berühmtes Krönungsbild, die Miniatur im Helmarshausener Evangeliar Heinrichs des Löwen aus dem späten 12.



Abb. 7 Sakramentar Heinrichs II., Krönungsbild, (fol. 11r)



Abb. 8 Evangeliar Heinrichs des Löwen, Krönungsbild (fol. 171v)

Jahrhundert, eine Darstellung, die dem Programm der Ludwigstafel – bei aller auch hier zu betonenden Verschiedenheit – in gewisser Hinsicht doch näher steht (Abb. 8).<sup>27</sup> Die Darstellung zeigt, in klarer Trennung von himmlischer und irdischer Sphäre, im oberen Segment und als Halbfigur den von Engeln und Heiligen flankierten Erlöser, der auf dem Schriftband die Kreuznahme als den vorbestimmten Weg für seine Nachfolge und den schließlichen Eingang ins himmlische Reich weist: »Wer mir nachfolgen will, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir« (*qui vult venire post me abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me*).<sup>28</sup> Im unteren Segment leistet Herzog Heinrich der Löwe, der mit dem Anhang seiner Gemahlin Mathilde und beider Vorfahren zum Akt seiner Krönung erscheint, dem himmlischen Gebot sichtbar Folge, indem er – übrigens unbeschuht – niederkniet und ein perlenbesetztes Goldkreuz in Händen hält. Himmlische Krönungserwartung und irdische *humiliatio* werden hier als komplementäre Aspekte veranschaulicht. Die künftige Mitherrschaft im Himmel gewinnt der Regent, wenn er sich an den von Christus – auf Erden – vorgezeigten Weg hält: *si sustinebimus et conregnabimus*, wie es der Krönungsordo in Zitation eines Verses aus dem zweiten Timotheus-Brief (2,12) formuliert: »Dulden wir hier, so werden wir dort mitherrschen«.<sup>29</sup> Es ist derselbe Zusammenhang, auf den explizit die uns bereits bekannte Äußerung verweist, die der Apostel Paulus im Eckfeld unten links auf seinem Schriftband vorzeigt: *Reposita est michi corona iustitiae*.<sup>30</sup>

Blicken wir vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen auf die Ludwigstafel in Neapel, so wird deutlich, wie wenig ihr Bildprogramm mit jenen monumentalen Krönungsbildern zu vergleichen ist, die die sizilianische Vorgängerdynastie der Normannen im Dom von Monreale (ca. 1183–89) (Abb. 9) und in S. Maria dell'Amiraglio (Martorana) in Palermo (ca. 1146–51) (Abb. 10) anbringen ließ und mit denen es verschiedentlich in einen Traditionszusammenhang gesetzt wird.<sup>31</sup> Beide Mosaiken, die im Rekurs auf Vorgaben der byzantinischen Herrscherikonographie stehen, proklamieren durch ihre Bildformulierung die Auffassung vom unmittelbaren Gottesgnadentum des Herrschers. Bekräftigt das Mosaik in Monreale mit der Krönung Wilhelms II. dies noch zusätzlich durch die beigefügte, auch in den königlichen Urkunden als Motto verwendete Inschrift nach Psalm 117: *Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me* (»Die Rechte des Herrn macht mich stark, die Rechte des Herrn erhöht mich«), so figuriert Roger II. in Palermo in der Tat als ein »Gesalbter des Herrn«, *Christus Domini*, insofern er selbst die Züge von Christi Antlitz angenommen hat.

Zieht man zwischen den beiden Mosaiken und dem Bildprogramm der Ludwigstafel einen Vergleich, so wird man weniger einer Verwandtschaft, als vielmehr des Gegensatzes gewahr, der hier in der Auffassung vom christlichen Herrschertum und der Legitimierung seiner Ansprüche besteht. Verklärt als der Begnadete des Herrn ist auf der Ludwigstafel allein der Heilige, dessen Antlitz in Entsprechung zum Topos vom engelgleichen Bischof unnahbar und von mild umstrahltem Ebenmaß ist, während das Bildnis Roberts auf jede Schönung im Sinne einer *claritas gloriae* verzichtet und den König als Diener des Herrn gerade in seinen menschlich-unverklärten Zügen wiedergibt.<sup>32</sup>

Wie entschieden man sich am Hof der Anjous gegen jede Vorstellung von der



Abb. 9 Monreale, Dom,  
Krönung Wilhelms II., Mosaik



Abb. 10 Palermo, La Martorana,  
Krönung Rogers II., Mosaik



Abb. 11 Pernes, Tour Ferrande,  
Belehnung Karls I. von Anjou durch Papst Clemens IV.

Immediatheit des Herrschers zu Gott wandte, bezeugt eine von König Robert und seinem Berater Bartholomeus von Capua 1314 verfaßte Denkschrift, die in ausführlicher Darlegung den unbedingten Primat der *auctoritas pontificalis* gegenüber dem Kaiser herausstellt, dergestalt daß am Ende die eigentliche Unrechtmäßigkeit behauptet wird, die über allen Ansprüchen des soeben erst (1313) verstorbenen Heinrich VII. auf die Kaiserkrönung lag.<sup>33</sup> Daß dabei durchaus eigene Interessen im Spiel waren, liegt auf der Hand. Im gleichen Jahr noch, 1314, erfolgt die Ernennung Roberts zum Reichsvikar durch Clemens V., die schließlich wenig später, im Jahr 1317, durch Papst Johannes XXII. auch faktisch vollzogen wird.<sup>34</sup> Eben in jenem Jahr 1317, in welches auch die Kanonisation Ludwigs fällt, hegt Robert dann sogar seinerseits Ansprüche, die auf den Erhalt der Kaiserkrone zielen, eine Hoffnung, die sich freilich nicht erfüllen sollte.<sup>35</sup>

Die Berufung des Königshauses der Anjous auf die *auctoritas pontificalis* führt auch das Wandbild der Tour Ferrande in Pernes, bei Carpentras, vor Augen, das nach 1285 entstand (Abb. 11).<sup>36</sup> Es zeigt, wie Karl I. von Anjou, der Gründer der Dynastie, von Papst Clemens IV. mit dem Königreich Sizilien belehnt wird. Seine Geste der zusammengelegten Hände, die seine Kommendation an den päpstlichen Lehnsherrn bekun-

det,<sup>37</sup> gleicht derjenigen Roberts auf der Ludwigstafel. Die Darstellung in Pernes ist im eigentlichen Sinn nur ein Belehnbild, doch kam diesselbe Darstellungsformel auch bei regelrechten Krönungsbildern zur Anwendung. Von besonderem Interesse ist dabei ein heute verlorenes Beispiel der politischen Bildpropaganda, dessen ikonographische Programmatik sich offensichtlich aus dem Kontext jenes Konfliktes begründete, den die junge Königsdynastie der Anjou im späten 13. Jahrhundert mit den Aragonesen in Sizilien auszutragen hatte. So befand sich in der ehemaligen Cappella dell'Incoronazione in Palermo, die als Annexbau der alten Kathedrale angeschlossen war, über dem Eingangsportal einst ein gemaltes Wandbild aus der Zeit nach der 'Sizilianischen Vesper' von 1282, das laut einer Beschreibung aus der Zeit um 1740 Peter III. von Aragon bei seiner Krönung zum König von Sizilien zeigte, und zwar *genuffesso avanti il vescovo*, wie es heißt: *Assiso il Prelato in una sedia [...] in abito pontificale, mette in capo al Re la corona reale di Sicilia*.<sup>38</sup>

Auch die Ludwigstafel in Neapel setzt diese Krönungsikonographie in Szene. Dabei versteht sich, daß Robert faktisch nicht von seinem Bruder Ludwig, sondern in offizieller Zeremonie 1309 von Papst Clemens V. in Avignon gekrönt wurde.<sup>39</sup> Eben in der Fiktionalität, die der bildlichen Krönungsszene eignet, vermag erst der geschichtstranszendente Sinn zur Anschauung zu gelangen, auf den die geschichtlich vollzogene Kronverleihung durch den *Vicarius Christi* letztlich verweist.

Fragt man schließlich nach dem Paradigma, das für diese bemerkenswerte Programmatik Pate stand, so wird man ohne Zweifel nach Frankreich blicken müssen, und hier insbesondere auf das weithin ausstrahlende Beispiel König Ludwigs IX., des Heiligen. Durch ihn wurde die französische Krönungszeremonie in forcierter Weise zu einem Mittel des dynastischen Legitimitätsbeweises ausgeformt, dergestalt daß die Krönung als regelrechter Akt der *humiliatio* vor dem Altar des Heiligen Bischofs Dionysius inszeniert wurde und der König sich dabei in ergebener Proskynese als Vasall des Heiligen und Gottes selbst bekannte: [...] *a deo solo et a te, Sanctissime domine Dionysi, regnum Franciae teneo*.<sup>40</sup> Aus der Anrufung Gottes und des Heiligen Dionysius als der beiden vornehmsten Beschützer der weltlichen Macht bezog diese ihrerseits ein besonderes, sakrales Charisma, das sich schließlich in der Vorstellung von der Heiligkeit des Königs Ludwig exemplarisch personalisieren ließ.<sup>41</sup> Seine Kanonisation im Jahr 1297 war daher ebenso folgerichtig wie seine vielfältige Indienstnahme als »Norm königlicher Heiligkeit« (*norma sanctitatis regibus*) und als Prototyp eigener Herrschaftsansprüche von seiten nachfolgender Generationen. Bereits Karl II. von Anjou, ein Neffe des heiligen Königs, stellt aus Anlaß von dessen Kanonisation seine eigene Dynastie unmißverständlich als eine *beata stirps* dar, in welcher die Heiligkeit von Generation zu Generation fortblühe: *sancta radix sanctos ramos protulit*.<sup>42</sup> Und er fördert und verbreitet seinen Kult zugleich nach Kräften in seinem eigenen Königreich, wie eine Vielzahl an entsprechenden Kirchen-, Kapellen- und Altarstiftungen bezeugt.<sup>43</sup>

Die Orientierung an den Vorgaben der französischen Königsideologie hält auch für die Semantik des so dominant gestalteten Rahmens mit der *fleurs-de-lys*-Musterung mögliche Aufschlüsse bereit. So interpretiert etwa in der Zeit um 1300 der Dominikaner



Abb. 12 Andrea Bonaiuti u. Antonio Veneziano, Szenen des Hl. Ranieri, Pisa, Camposanto

Guillaume de Sauqueville, indem er den *rex Francorum* typologisch auf Christus bezieht, das Lilienmuster als Zeichen der ersten Ankunft des Herrn auf Erden: *Signum enim adventus sui primi fuit flos vel liliū virginitatis*. Es bekunde daher nichts geringeres als Frieden und Fortbestand des Königturns: *indicabit [...] pacem et mansuetudinem regis*.<sup>44</sup>

Wenn dem angesprochenen Verständnis von der *humilitas* als der ersten, tiefsten Tugend christlichen Heilshandelns im Rahmen des Bildprogramms ein zentraler Stellenwert zukommt, so geschieht dies doch keineswegs nur in Hinblick auf die Figur Roberts. Es ist ein Sachverhalt, der nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Heiligkeitsmodellen zu verstehen ist, wie sie besonders seit dem 13. Jahrhundert an Aktualität gewinnen. Immer wieder geht es dabei um den dialektischen Bezug, der zwischen diesseits eingeforderter *humilitas* und hierin erst begründeter, zukünftiger Glorie besteht. Ein Zyklus mit Szenen des Heiligen Ranieri, den in den Jahren nach 1377 Andrea Bonaiuti und Antonio Veneziano an der Südwand des Camposanto in Pisa schufen, gibt ein Beispiel (Abb. 12).<sup>45</sup> Dem Heiligen, der das Kreuz der Pilgerfahrt ins Heilige Land auf sich genommen hat, erscheint dort der Herr und gebietet ihm seine Nachfolge. Ranieri gibt sein Geld als Almosen den Bedürftigen hin, entblößt sich am Altar aller Habe und erhält ein Fellgewand als Zeichen seiner Demut. In Tyros schließlich widerfährt ihm für all dies der gerechte Lohn in Form einer Vision der Heiligen Jungfrau, die ihm auf einem kostbaren Thron und mit dem Gefolge ihres himmlischen Hofes erscheint, um ihm seine künftige Erhebung ins Jenseits und an ihre Seite zu verkünden.

*Humiliatio* vor dem Herrn und Nachfolge der *paupertas Christi* sind Gebote, die

bekanntlich durch die Mendikantenbewegung und zumal durch den Orden der Franziskaner einen zuvor ungekannten Stellenwert für das Verständnis von einem heiligmäßigen Lebensvollzug und generell für die Auslegung der christlichen Frömmigkeitspraxis gewannen.<sup>46</sup> Als hagiographisches Leitbild figuriert dabei immer wieder der Heilige Franziskus. Eine Szenensequenz aus dem Oberkirchenzyklus in Assisi, im dritten Joch der nördlichen Schiffswand, läßt sich den Ranieri-Fresken anschaulich vergleichen (Abb. 13). Sie zeigt im ersten Bild die Approbation der Ordensregel als Untergebung vor dem Papst und *Vicarius Christi*, der Franziskus und seine Mitbrüder segnet. Darauf folgt eine Erscheinung des Heiligen vor seinen Brüdern, die ihn – gleich einem zweiten Elias – auf feurigem Wagen und von himmlischen Glanz umstrahlt aufwärts fahren sehen. Die nächste Szene schließlich zeigt, wie der Heilige in tiefer Demut am Altar vor dem Kreuz des Herrn niederkniet, während über ihm als visionäre Schau eines Mitbruders jene himmlischen Throne erscheinen, von denen einst die Engel wegen ihrer Anmaßung (*superbia*) stürzten. Der größte dieser Throne ist für niemand anderen bereitet als für den Heiligen selbst: ein Bild also der antizipierten himmlischen Glorie als Lohn für diesseits geübte *humilitas*. Die Sequenz der drei Szenen ergibt, ähnlich wie im Fall des Ranieri, eine Klimax, die vom knieendem Franziskus über seine Verklärung im Feuerwagen bis hin zum schließlichen Entwurf einer wechselseitigen Polarität von Proskynese und himmlischem Thron führt.<sup>47</sup>

Kehren wir zur Darstellung der Ludwigstafel und der ähnlich auch bei ihr aufzufassenden Polarität zurück, so stellt sich die Frage, inwieweit diese nicht nur auf das erörterte Verhältnis zwischen irdischem Herrscher (Robert) und erhöhtem Heiligen (Ludwig) zu beziehen ist, sondern auch als immanente Dimension in Person und Wirken der Hauptfigur selbst zur Anschauung gelangt. Die Szenensequenz auf der Predella, der vor allem Ferdinando Bologna eine ausführliche Erörterung gewidmet hat,<sup>48</sup> setzt erst unmittelbar nach jener Wende im Leben des Heiligen ein, die durch den Verzicht auf die Thronfolge zugunsten einer geistlichen Lebensführung markiert wird (Abb. 14). Die Wende selbst, im Sinne einer Umkehr und *conversio*, einer Zurückweisung der weltlichen Habe, wie sie gerade in der franziskanischen Hagiographie in fester Topik ausgebildet war,<sup>49</sup> wird nicht thematisiert. Gezeigt wird vielmehr, in der ersten Szene, wie der Papst dem Heiligen die Würde des Bischofsamtes anträgt, dieser allerdings für die Annahme seinen Eintritt in den Franziskanerorden zur Bedingung macht. Im zweiten Bild (Abb. 15) erfüllen sich beide Anliegen in einer, wenn man so will, konsonanten und konfliktfreien Abfolge: Der Heilige wird Franziskaner und erhält sodann die Bischofswürde. Beide Voten sind augenfällig gleichgestellt, und nichts weist auf den tatsächlichen Konflikt hin, den der junge Heilige zwischen den von ihm vertretenen, strengen Askese-Idealen und der ihm gegen seine eigene Ambition auferlegten Bischofswürde auszutragen hatte.<sup>50</sup>

Vergleicht man diese Darstellung mit dem betreffenden Fresko von Ambrogio Lorenzetti aus dem Kapitelsaal von San Francesco in Siena, das um 1336–37, vielleicht auch bereits gegen 1330 entstand (Abb. 16), so wird der Unterschied deutlich.<sup>51</sup> Entgegen der historischen Wirklichkeit erfolgt die Aufnahme in den Orden hier nicht in dis-



Abb. 13 Assisi, San Francesco, Oberkirche, Szenen des Hl. Franziskus



Abb. 14 Simone Martini, Hl. Ludwig von  
Toulouse, Neapel,  
Museo Nazionale di Capodimonte,  
Detail: 1. Predellaszene



Abb. 15 Simone Martini, Hl. Ludwig von  
Toulouse, Neapel,  
Museo Nazionale di Capodimonte,  
Detail: 2. Predellaszene



Abb. 16 Pietro Lorenzetti, Investitur Ludwigs von Toulouse, Siena, San Francesco,

kreter Zeremonie und als ein Akt, den formell der Ordensgeneral vollzieht, sondern als ein Vorgang, der im Beisein hoher geistlicher Würdenträger durch keinen geringeren als den thronenden Papst selbst durchgeführt wird. Dessen vordringliches Interesse, nämlich den Heiligen zum Bischof zu erheben, wird damit in bezeichnender Weise umgedeutet, dergestalt daß die Szene augenfällig dem ikonographischen Typus der päpstlichen Regelapprobation assoziiert und solcherart das vorrangige Ideal einer franziskanisch geprägten *forma vitae* des Heiligen herausgestellt wird. Der hagiographisch maßgebliche Aspekt der *conversio*, der sich hier als Konflikt zwischen geburtsmäßig bestimmtem Herrscheramt und religiös bestimmter Weltflucht definiert, gelangt ebenso subtil wie unzweideutig in der sorgenvollen Miene des dem Vorgang im *gestus melancholicus* bewohnenden Vaters Karl II. von Anjou zum Ausdruck, und er läßt sich darüberhinaus auch in den Reaktionen der zahlreichen Hofmitglieder ablesen, die den Vorgang hinter einer Brüstung mit kaum unterdrückter Verwunderung, ja sogar mit unverhohlenem Befremden verfolgen. Auch in den Fresken, die um 1350 in einer seitlichen Chorkapelle von San Francesco in Pistoia ausgeführt wurden, wird allein der Eintritt in den Orden und nicht die Annahme der Bischofswürde als eigentliche Alternative zur weltlichen Regentschaft gezeigt.<sup>52</sup>

Die Zurückhaltung, mit der demgegenüber auf den beiden ersten Szenen der Ludwigs-

tafel auf das Franziskanertum des Heiligen eingegangen wird, indem jeglicher Verweis auf rigorose Armut- und Weltverzichts-Absichten unterbleibt, ist evident und sie wird auch an den übrigen Szenen deutlich. Das mittlere Bild, das die Speisung der Armen zum Thema hat (Abb. 17), zeigt den eher zeremoniell bestimmten Vorgang der Handwaschung, die der Heilige an einem der Bedürftigen vollzieht. Nicht Besitzverzicht und tatsächlich gelebte Armut stehen hier zur Anschauung, sondern die Tugenden der *caritas* und Hospitalität. Der Heilige folgt nicht selbst Christus in seiner Armut nach, sondern wendet sich gebend den Armen zu. Derartig charakterisiert, nämlich als karitative Amtspflicht, begegnen Armenspeisung und Handwaschung längst seit dem Hochmittelalter als fest eingebürgerter Topos in der Bischofshagiographie.<sup>53</sup> Sie weisen auf die Vorstellung, daß der Bischof, indem er dem Geringsten unter den Geringen dient, diesen Dienst gemäß den prophezeiten Worten des Weltenrichters dem Herrn selbst erweist.<sup>54</sup> Es ist dies also ein Akt, der sichtbar die eigene *humiliatio* vor Gott bekundet. Nicht von ungefähr zentral plaziert und auch im inneren Bildaufbau achsenbetont, dokumentiert die Szene jene zentrale Tugend, die im Erdenleben des Heiligen die Voraussetzung für seine im Hauptbild sichtbare Verklärung war.

Blickt man schließlich auf die nächstfolgende Szene mit der Darstellung der Exequien (Abb. 18), so fällt unmittelbar ins Auge, daß der Heilige nicht in seiner Mönchskutte, sondern in der ganzen Pracht seines Bischofsornats aufgebahrt ist, ein Umstand, der angesichts der hohen Bedeutung, die dem ›Sterben im Mönchsgewand‹ gerade bei Adel und Fürstentum als dringlich gewünschtem Lebensbeschluß in Hinblick auf das präsumtive Seelenheil im Jenseits zugemessen wurde, bemerkenswert erscheint.<sup>55</sup> Hier wie insbesondere im Hauptbild selbst erscheint der Heilige nicht in jener als genuin franziskanisch gekennzeichneten *deformitas vestis*, sondern vielmehr in einer ohne jede Einschränkung zur Schau gestellten Pracht: mit einem Pluviale, das sichtbar einen fernöstlichen Seidenstoff imitiert, jenen *pannus tartaricus*, der vielfach als erlesenes Luxusgut in westliche Kirchenschätze Eingang gefunden hatte.<sup>56</sup>

Aus ganze gesehen entspricht die hagiographische Kennzeichnung des Heiligen der bereits von Edith Pásztor, Ferdinando Bologna und anderen konstatierten Modifikation und ›Anpassung‹ aller rigorosen Ansprüche auf Askesepraxis und Armutsverwirklichung hin zu einem gemäßigten Bild des Bischofsheiligen, wie es die Kanonisationsbulle Johannes XXII. von 1317 formuliert.<sup>57</sup> Sie entspricht damit ebenso dem historischen Sachverhalt, daß nicht die Franziskaner selbst, denen ein Bischofsheiliger durchaus suspekt war, sondern in allererster Linie die Königsfamilie die Heiligsprechung betrieb, im vornehmlichen Interesse ihrer Selbstdeutung als *beata stirps*.<sup>58</sup>

Es sind schließlich auch diese Sachverhalte, die – neben anderen Kriterien wie denen des Stils und des äußeren Gestaltaufbaus – für eine Entstehungszeit der Tafel in unmittelbarer Nähe zur Kanonisation von 1317 sprechen. Nicht zuletzt wird dies auch durch die zuvor angesprochene politische Aktualität bekräftigt, die das Thema der Krönung in eben jenen Jahren für Robert von Anjou besaß. Das Zeremoniell der Königskrönung entspricht nach mittelalterlicher Vorstellung, etwa bei Berthold von Regensburg, unmittelbar demjenigen der Aufnahme eines neuen Heiligen in den Himmel, und nichts ande-



Abb. 17 Simone Martini, Hl. Ludwig von Toulouse, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Detail: 3. Predellaszene



Abb. 18 Simone Martini, Hl. Ludwig von Toulouse, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Detail: 4. Predellaszene

res wird im Motiv der auf das Haupt des Heiligen herabgereichten Krone als maßgebliches Thema der Tafel pointiert.<sup>59</sup>

Über die ursprüngliche Aufstellung des Altarbilds, das in seiner ehemaligen, mit reich vergoldeten Fialen verzierten Rahmung einem kostbarem Ziborium geglichen haben muß, sind wir nicht informiert, und die Forschung schwankt bis heute ohne Konsens zwischen einer Lokalisierung nach San Lorenzo Maggiore oder nach Santa Chiara, den beiden bedeutendsten Minoritenkirchen in Neapel, denen zugleich reiche Stiftungen des Königshauses der Anjous zuflossen.<sup>60</sup> Löst man sich jedoch von der Prämisse, die Tafel apriori dem Funktionsbereich der Franziskaner zuzuordnen, so rückt eine andere – und durchaus plausible – Alternative in den Blick: die dem Heiligen geweihte Ludwigskapelle am Dom von Neapel. Als Stiftung des jüngeren Bruders von Robert, Philipp von Tarent (1276–1331), gehörte sie zu den anspruchvollsten Projekten überhaupt in der Stiftungspolitik der Königsfamilie, und wie es scheint, stand ihre Errichtung in unmittelbarem Zusammenhang mit den frühen Grablegen des Königshauses, denjenigen von Karl I. (gest. 1285) und von Karl Martell (gest. 1295). Beide Grabmonumente, die in ihrer ursprünglichen Form um 1300 entstanden sein dürften, haben sich nicht erhalten, doch darf man mit guten Gründen davon ausgehen, daß sie sich vor ihrer durchgreifenden Neugestaltung, die 1333 Robert von Anjou veranlaßte, in eben der besagten Kapelle befanden, die dann sinnfälligerweise nach der Kanonisation von 1317 dem neuen Heiligen der Königsfamilie geweiht wurde.<sup>61</sup> Wir haben keine Kenntnis mehr darüber, inwieweit das Projekt dieser Grabkapelle in der Tat von Philipp von Tarent selbst initiiert oder nicht doch bereits vorab durch königliche Weisungen Karls II. als Unternehmen der dynastischen Selbstdarstellung auf den Weg gebracht wurde. Ist daher auch der genaue Zeitpunkt ihrer Errichtung ungewiß, so weist doch eine Bestimmung Karls II. vom November 1297, in der allgemein die Fertigstellung von Kapellen des Domes mit den Grablegen der Familienangehörigen angemahnt wird, darauf hin, daß auch die Ludwigskapelle seinerzeit bereits in Arbeit gewesen sein wird.<sup>62</sup>

Als eigenständiger Bau an hervorgehobener Stelle errichtet, nämlich zwischen dem erzbischöflichen Palast und dem Dom, und dessen nördlichem Querhausflügel unmittelbar vorgelagert, war diese Kapelle sowohl durch einen eigenen, von der Kirche unabhängigen Eingang vom Westen her betretbar als auch durch einen weiteren Zugang von Seiten des erzbischöflichen Palastes. Dieser Sonderstatus, der sich auch in einem aufwendig gestalteten Gewölbe, in drei Tribunen, in einer Ausgestaltung der nach Norden hin freistehenden Längswand mit drei Biforienfenstern und nicht zuletzt in der Geräumigkeit der Anlage ausdrückte, die die seitlichen Chorkapellen des Domes noch übertraf,<sup>63</sup> war dem Kapellenraum offensichtlich im Interesse einer hervorgehobenen Pflege der dynastischen Totenmemoria zgedacht, wie noch die wohldotierte testamentarische Stiftung des Philipp von Tarent vom Dezember 1331 für einen Gedenkdienst zur Vergeltung seiner eigenen Sünden und derjenigen seiner Vorfahren (*pro remissione nostrorum peccaminum et parentum nostrorum*) belegt.<sup>64</sup> In die angestammte Funktionsbestimmung als königliche Grabkapelle, der gewissermaßen die Aufgabe einer eigenständigen Stifts-

kirche zukam, ließ sich mit der Umweihung an den neuen Familienheiligen sodann auch dessen Kult integrieren, ein Umstand, der das sakralisierte Herrschaftsverständnis der Dynastie auch in deren memorialer Praxis nachdrücklich verankerte. So war die Kapelle, die der neapolitanische Humanist Pietro Summonte noch im frühen 16. Jahrhundert regelrecht als *la ecclesia di Santo Loisi* anspricht,<sup>65</sup> folgerichtig der Ort, auf den sich mehr als auf jeden anderen Kirchenraum in Neapel das liturgische Gedenken des Heiligen konzentrierte. Das bezeugt bereits eine päpstliche Indulgenz von 1326, die für den Besuch der Kapelle am Fest der Translation des Heiligen gewährt wird, ein Privileg, das weder San Lorenzo Maggiore noch Santa Chiara je für sich beanspruchen konnten<sup>66</sup>.

Es fügt sich in diesen Zusammenhang, daß die Kapelle, wie Zeugnisse seit dem frühen 16. Jahrhundert überliefern, ehemals mit dem umfangreichsten uns bekannten Szenenzyklus des Heiligen in Form von monumentalen Wandbildern ausgestattet war, ein Zyklus, dessen Entstehung mit einiger Gewißheit ins Trecento, vielleicht ins zweite Viertel oder in die Mitte des Jahrhunderts, zu datieren ist.<sup>67</sup> Eine angemessene Vorstellung vom einstigen Aussehen und insbesondere vom ikonographischen Programm der Bildfolge, von der sich nurmehr geringe Spuren der dekorativen Partien erhalten haben, läßt sich auf der Basis der wenigen punktuellen Erwähnungen und der beiden einzigen, recht knapp gehaltenen Beschreibungen, die aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen, heute kaum mehr gewinnen. Dennoch zeichnen sich, wie es scheint, deutlich einige bemerkenswerte Akzentsetzungen ab. So hob der Zyklus nicht erst mit der ›Annahme des Ordengewandes‹, sondern bereits mit der ›Geburt‹ des Königssohnes an. Dessen Erwähltheit und Vorbestimmung als künftiger Heiliger wurde dabei, nach Ausweis der Darstellungen, von Anbeginn durch himmlische Fürsorge und die intime Zuwendung von Engeln bezeugt: *essendo bambino fu visitato, e guardato dagli Angioli [...]; l'apparisce il Bambino Gesù accompagnato da Angioletti [...]*.<sup>68</sup> Der Zyklus folgte damit fraglos einem aktuellen, in der franziskanischen Hagiographie entwickelten Konzept des bereits als Kind, ja von Geburt an Prädestinierten (*infans sanctus*),<sup>69</sup> doch darf man annehmen, daß es in diesem Fall zugleich spezifischer auf das dynastische Interesse hin angelegt war, den göttlich erwählten Sproß (*tiro sanctus*) eines ohnedies geheiligten Geschlechts (*beata stirps*) vorzuweisen.

Als eine weitere Besonderheit wird man die Szene mit der ›Traumvision des Heiligen‹ ansehen können, in der dem jungen Franziskanermönch nach der Annahme seines Ordengewandes der alttestamentarische Priesterkönig Melchisedech erscheint, um ihn zur Annahme des Bischofsamtes aufzurufen. Die betreffende Beschreibung des 18. Jahrhunderts deutet nicht nur an, daß der junge Mönch sich dabei ganz in das Gebot franziskanischer *humilitas* ergab, dergestalt daß er sich schlicht auf dem nackten Erdboden zum Schlaf bettete (*già fatto Frate prende riposo su della nuda terra, ed in sogno gli apparisce la Visione di Melchisedec*), sondern sie hebt ebenso hervor, mit welcher kostbar geschmücktem Ornat demgegenüber Melchisedech angekleidet war: *vedendosi questa figura con magnifica gravità in abito Pontificale all'antica, con Camauro in testa, e l'insegna de' Sacerdoti dell'antico rito nel petto*.<sup>70</sup> Es liegt auf der Hand, aus diesen Angaben zu schließen, daß hier zwar auf der einen Seite durchaus die Signifikanz des franziskanischen Armutsgebotes

und dessen Niederschlag in einer gesteigerten Spiritualität ausgewiesen wurde, spricht gerade dem in Demut und Askese lebenden Königssohn widerfährt das Privileg der himmlischen Schau; daß diese Signifikanz jedoch zugleich, nämlich in Hinblick auf den künftigen, himmlisch vorbestimmten Werdegang des Heiligen, vom Geltungsanspruch einer bereits in alttestamentarischer Zeit und durch göttliche Ordnung legitimierten Würde des geistlichen Amtes überstrahlt wurde.

Der besondere Nachdruck, der bei diesem Zyklus offenbar grundsätzlich auf den hohen Rang und auf die Würde des bischöflichen Amtes gelegt wurde, scheint sich auch in dem Fresko, das den zeremoniellen ›Adventus‹ des Heiligen in seiner Bischofsstadt Toulouse zeigte, bekundet zu haben. De Dominicis nahm das Szenenbild im frühen 18. Jahrhundert als die eindrucksvollste Darstellung des ganzen, seinerzeit noch erhaltenen Freskenbestandes wahr: der Heilige zu Pferde *viene incontrato da moltitudine di cittadini, da' quali con giubilo immenso è ricevuto. Pittura senza dubbio memorabile per la copia delle figure, e delle varie azioni, con le quali esprimono la divozione, ed il contento dell'arrivo.*<sup>71</sup> Die Bedeutung, die man im Rahmen der Bildfolge allem Anschein nach gerade dieser Szene zumaß, ist insofern von Interesse, als dem bischöflichen Adventus-Zeremoniell in besonderer Weise eine zeichenhafte Dimension innewohnte. Entstanden aus dem spätantiken bzw. frühmittelalterlichen Impuls der bischöflichen *imitatio imperii* heraus, nämlich in Anlehnung an die zeremoniellen Formen des herrscherlichen Regierungsantritts, wie sie sich im feierlichen Einzug des Regenten in die Stadt unter Hymnengesang und Akklamationen der Menge konkretisierten, verwies der bischöfliche Stadteinritt doch auch zugleich und in klarem typologischen Bezug auf das exemplarische Vorbild von Christi Einzug in Jerusalem.<sup>72</sup> Die besondere Signifikanz, die der Beschreibung dieses Zeremonialaktes in mittelalterlichen Bischofsviten ebenso zukommt wie sie sich in den betreffenden bildlichen Darstellungen manifestiert, lag also in einer genuinen ›Synthese von Herrscherimitatio und Christomimetik‹ begründet.<sup>73</sup> Für das Anliegen der Anjous, in der Figur ihres Familienheiligen exemplarisch das sakrale Herrschaftsverständnis der ganzen Dynastie zu demonstrieren, bot sich diese Szene also in besonderer Weise an, zumal sich der feierliche Bischofsempfang, der unter Zulauf einer großen Volksmenge (*da moltitudine di cittadini [...] con giubilo immenso*) erfolgte, als ein höfisches Festgeschehen par excellence inszenieren ließ, ohne damit zwangsläufig das franziskanische Gebot der Christusnachfolge zu verleugnen.<sup>74</sup>

Der feierliche Adventus bürgerte sich seit hochmittelalterlicher Zeit als fester ikonographischer Topos für die Kennzeichnung des Bischofsamtes und die Zurschaustellung seiner rechtlichen wie auch herrscherlichen Befugnisse ein, und er wurde mehr noch als die eigentliche Inthronisation zum signifikanten Zeremonialakt des gesamten Einsetzungsverfahrens. Daß seine Darstellung zusätzlich zu derjenigen der ›Bischofsweihe durch Bonifaz VIII.‹<sup>75</sup> in den Freskenzyklus der Ludwigskapelle aufgenommen wurde, und dies nicht nur in der Form einer wirkungsvollen Bildinszenierung, sondern offenbar auch in prominenter Plazierung, nämlich wie die ›Bischofsweihe‹ in herausgehobener Größe und im Zentrum des mittleren Szenenregisters (*quadri maggiori situati nel mezzo*),<sup>76</sup> zeigt an, welch unzweideutige Gewichtung hier im hagiographischen Profil des Heiligen

gegenüber seinem Wirken als Franziskanermönch allem Anschein nach vorgenommen wurde. Dazu fügt sich schließlich auch der Umstand, daß mit der Darstellung eines feierlichen ›Hochamtes‹ (*quando il Santo celebra il Divin Sacrificio della Messa*) ehemals ein weiterer, signifikanter Zeremonialakt des heiligen Bischofs vor Augen gestellt war.<sup>77</sup>

An dieser Stelle gewinnt man ein deutlicheres Verständnis dafür, daß die in der hierarchischen Topographie des Dombezirks herausgehobene Lage der Kapelle, nämlich zwischen dem Chorbereich der Kathedrale mit dem dort aufgestellten Bischofsthron, und auf der anderen Seite dem erzbischöflichen Palast, von dem aus ein eigener Weg durch ein gesondertes Portal in die Kapelle führte und nach dem sie in den Quellen nicht von ungefähr wiederholt benannt wird,<sup>78</sup> von Anbeginn mit besonderem Bedacht gewählt worden war. Was sich dabei abzeichnet, ist eine Disposition, die der dynastischen Grablege nicht nur einen privilegierten Status im Sinne einer eigenständigen Stiftskapelle zuwies, sondern in der sich zugleich auch jene herrschaftsideologisch begründete Orientierung ausdrückte, die bereits das französische Königshaus der Kapetinger in selbstlegitimatorischem Interesse zur *potestas* des Heiligen Dionysius und derjenigen seiner Nachfolger im Bischofsamt pflegte. So ist es kein Zufall, daß seit dem späten 13. Jahrhundert das Königshaus der Anjous gemeinsam mit dem neapolitanischen Kathedraleklerus und näherhin dem Erzbischof an dessen Spitze größte Anstrengungen unternimmt, um just an der Stelle der altherwürdigen ›Stefania‹, die in der Zeit um 500 von Bischof Stephan I. gegründet worden war und seit frühester Zeit als Begräbnisort der neapolitanischen Bischöfe und Märtyrerheiligen diente, nunmehr eine neue, prachtvolle Kathedrale mit Bischofsresidenz zu errichten.<sup>79</sup> Man nahm dieses aufwendige Projekt in Angriff, um zum einen eine systematische Reorganisation des prominenten Reliquienbesitzes und dessen zusätzliche Anreicherung durch die Neubeschaffung von weiteren Heiligengebeinen herbeizuführen, und zugleich, um eine durchgreifende Erneuerung und Systematisierung der bischöflichen Grablegen in den neu errichteten Chorkapellen des Domes in die Wege zu leiten.<sup>80</sup> So ging hier das gezielte Interesse einer Überhöhung der eigenen sakralen Tradition Hand in Hand mit der besonderen Ambition, die geschichtliche Bedeutsamkeit des neapolitanischen Bischofssitzes im Horizont einer langen, bis in frühchristliche Zeit zurückreichenden Amtsgenealogie zu bezeugen. Es ist der Kontext eben dieser planvoll angestrebten Verknüpfung der eigenen Tradition episkopaler *potestas* mit dem altherwürdigen sakralen Erbe des Ortes, aus dem offensichtlich auch die königliche Grablege in der Ludwigskapelle ihre Bedeutung in Hinblick auf die Legitimation der dynastischen Thronfolge wie auch auf den Sakralanspruch der eigenen Herrschaft zu beziehen suchte.<sup>81</sup>

Es liegt auf der Hand, daß sich die Person des Ludwig von Toulouse nach dessen Heiligsprechung in geradezu modellhafter Weise dafür anbot, die zwar konvergenten, doch von Hause aus durchaus unterschiedlich motivierten Repräsentationsansprüche, die man von Seiten der Königsfamilie und von Seiten des episkopalen Amtsklerus mit dem Projekt des Kathedralneubaus verband, als genuine Projektionsfigur auf sich zu vereinen und gewissermaßen ohne Brüche nach außen hin zu verkörpern. So bildete das Darstellungsprogramm der Malereien, das man dann zur Mitte des Trecento hin für den

Innenraum der Kapelle entwarf, einen ikonographisch sinnfälligen Zusammenhang mit der besonderen, hierarchischen Rangzuweisung der Grablege *in archiepiscopatu Neapolitano* aus. Dergestalt nämlich, daß es auf das klar umrissene Bild eines königlichen Bischofsheiligen mit franziskanischen Tugenden abzielte, der sich ebenso sehr als Familienheiliger wie im weiteren Sinn auch als besonderer Patron des Bistums und näherhin des ganzen Königreiches verstehen ließ, und dessen Kult und liturgische Ehrung demzufolge im selben Maß in die hierarchische Zuständigkeit des bischöflichen Amtsklerus fiel, wie diesem – zumindest nach den frühen Plänen einer Königsgrablege im Dom – allererst die Pflege der dynastischen Totenmemoria oblag.<sup>82</sup>

Diese intrikate Verknüpfung von gemeinsamen, ebenso sehr machtpolitischen wie religiösen Interessen bezeugt sich, wie es scheint, nicht zuletzt auch in Hinblick auf zwei weitere, quellenmäßig überlieferte Szenen des Kapellenprogramms. Es handelt sich dabei zum einen um die Darstellung der feierlichen ›Translation‹ des Heiligen, die ohne Frage in Bezug zu der entsprechend zelebrierten Festliturgie, nämlich der ablaßgeförderten Feier *in festo translationis*, stand.<sup>83</sup> Und zum anderen bemerkenswerterweise um die ›Krönung Roberts des Weisen‹ (*Coronazione del Savio Re Roberto*), eine Darstellung allerdings, über deren ursprüngliches Aussehen wir keinerlei nähere Angaben besitzen.<sup>84</sup> Nach Lage der Dinge lassen sich jedoch dafür nur zwei alternative Möglichkeiten in Betracht ziehen. Erwägbar wäre zum einen, daß im historisch regelrechten Sinn die 1309 erfolgte Krönung Roberts durch Papst Clemens V. in Avignon dargestellt war, ikonographisch vergleichbar dem erwähnten Belehnungsbild in Pernes (Abb. 11) bzw. analogen Krönungsbildern. Angesichts der nachdrücklichen Ambition, mit der man in Neapel seit den Zeiten Karls I. den Plan einer dynastischen Grablege in Anlehnung an die französische Krönungskirche in Saint-Denis verfolgte, scheint jedoch eine Darstellung, die just in der königlichen Ludwigskapelle die Krönungszeremonie an einem fremden Ort und eben nicht in Neapel thematisiert hätte, wenig plausibel. Insbesondere aber bliebe ihre inhaltliche Einbindung in einen dem Leben und den Wundern des Hl. Ludwig gewidmeten Zyklus kaum erklärlich, hat doch die Krönung Roberts niemals Eingang in die Hagiographie des Heiligen und seine Vitenberichte gefunden. Man wird also kaum fehlgehen, wenn man in dem einstigen Fresko mit der *Coronazione del Savio Re Roberto* eine enge Anlehnung an die prominente Vorgabe von Simone Martinis Altarbild und damit an eine Bildfindung vermutet, die sich allein aus dem spezifischen Kontext der dynastischen Stiftungsinteressen erklären läßt.

Trifft diese Überlegung zu, so scheint sich damit auch die Vorstellung zu bekräftigen, daß das Altarbild nicht nur grundsätzlich als sinnprägendes Paradigma und gewissermaßen als erster Nukleus und maßgeblich fortwirkender Programmentwurf einer im Laufe des Trecento sich erst entwickelnden Bildikonographie des neuen Heiligen fungierte,<sup>85</sup> sondern daß ihm diese Rolle in der hier in Rede stehenden Ludwigskapelle auch in einem sehr konkreten Sinn zukam, dergestalt daß es in der Tat ehemals an Ort und Stelle als Altarretabel diente und als solches, im Fokus der liturgischen Ausstattung, den von der Königsfamilie initiierten und vom Kathedralklerus protegierten Kult des neuen Heiligen mit dessen prunkvoll inszeniertem Bildnis förderte, und dies in einer Weise, die

gleichermaßen den unterschiedlichen Bedürfnissen nach Vergegenwärtigung und anschaulicher Präsenz, nach legendarischer, das Bildnis kommentierender Erzählung und nicht zuletzt nach politisch-dynastischer Konzeptualisierung zu entsprechen suchte. Eben diese Aufgabe mag es dann in der Folge an das alternative Medium des neu entstehenden Freskenzyklus mit seiner nunmehr weit stärker ausgreifenden und um zahlreiche Szenen angereicherten Schilderung von Leben und Werk des jungen Bischofs abgetreten haben.

Ein solcher Vorgang der Ablösung eines als bildnismäßige Ikone bestimmten Heiligenaltarbildes durch das in Wirkung und Funktion durchaus anders definierte Medium des monumentalen Wandbildzyklus wäre keineswegs ungewöhnlich, ist er doch im Laufe des Trecento vielerorts zu beobachten, nicht zuletzt in Hinblick auf die hergebrachte, noch aus dem Duecento tradierte Gattung der Vitatafeln. Es ist ein Vorgang, der sich nicht von ungefähr vornehmlich dort vollzieht, wo eine zunehmende programmatische Aufladung des Bildnisses mit Darstellungsabsichten erfolgt, die über die angestammte Aufgabe einer stellvertretenden Vergegenwärtigung des Heiligen hinausgehen, Darstellungsabsichten also, die die Wirkungsleistung der *imago* inhaltlich mit neuen, ideologisch fundierten Sinnansprüchen anreichern und damit zugleich und in grundsätzlicher Weise auch ihre semiotische Bestimmung transformieren.<sup>86</sup>

Wie auch immer die Frage der ursprünglichen Lokalisierung letzten Endes zu entscheiden sein wird, so tritt doch in Hinblick auf eben diesen Wandel in der semiotischen Struktur der besondere historische Ort, den die Ludwigstafel in der Entwicklung des italienischen Heiligenaltarbildes einnimmt, deutlich zutage. Zwar haften dem Retabel auf der einen Seite durchaus retardierende Züge an, dergestalt daß es nicht nur den überkommenen Gattungsstandard der Vitatafeln fortschreibt, sondern auch das Ideal der bischöflichen Amtswürde in einer Zeit propagiert, in der mit dem massierten Aufkommen neuer Heiligkeitskonzepte, wie sie unter den Bedingungen der städtischen Laienfrömmigkeit längst seit dem 13. Jahrhundert vor allem die Bettelorden förderten, der Typus des Bischofsheiligen zu einem kaum mehr aktuellen, bestenfalls noch randständigen Modell herabgesunken war.<sup>87</sup> Doch ist davon das maßgeblich Neue, das die Tafel in Hinblick auf den prägenden Zusammenhang von Visualität und Repräsentation hervorbringt, nämlich die Umwandlung und strukturelle Überführung einer bildnishaften, auf den Eindruck von Präsenz zielenden Darstellungsform in die neue, programmatisch aufgeladene Funktionsgestalt eines Heiligenporträts als Autorisationsbild, nicht eigentlich berührt.

Daß hier in der Tat von einem strukturellen, das heißt die Repräsentationsleistung des Altarretabels in einem grundsätzlichen Sinn betreffenden Wandel zu reden ist, und nicht lediglich von einem singulären, sich allein aus den besonderen, historisch-politischen Gegebenheiten erklärenden Fall, ließe sich im Ausblick auf ein breites Spektrum analog geprägter Werke ohne weiteres verdeutlichen und näherhin gestalt- und funktionsgeschichtlich vertiefen. Dabei wäre insbesondere ein prominentes Werk wie der ›Triumph des Hl. Thomas von Aquin‹ in der Pisaner Dominikanerkirche S. Caterina in den Blick zu nehmen (Abb. 19). Ungeachtet der Frage, ob dieses Tafelbild, nach Maßgabe jüngerer Forschungen, bereits um 1320–21 und damit im Vorgriff auf die Kanonisation des Hei-

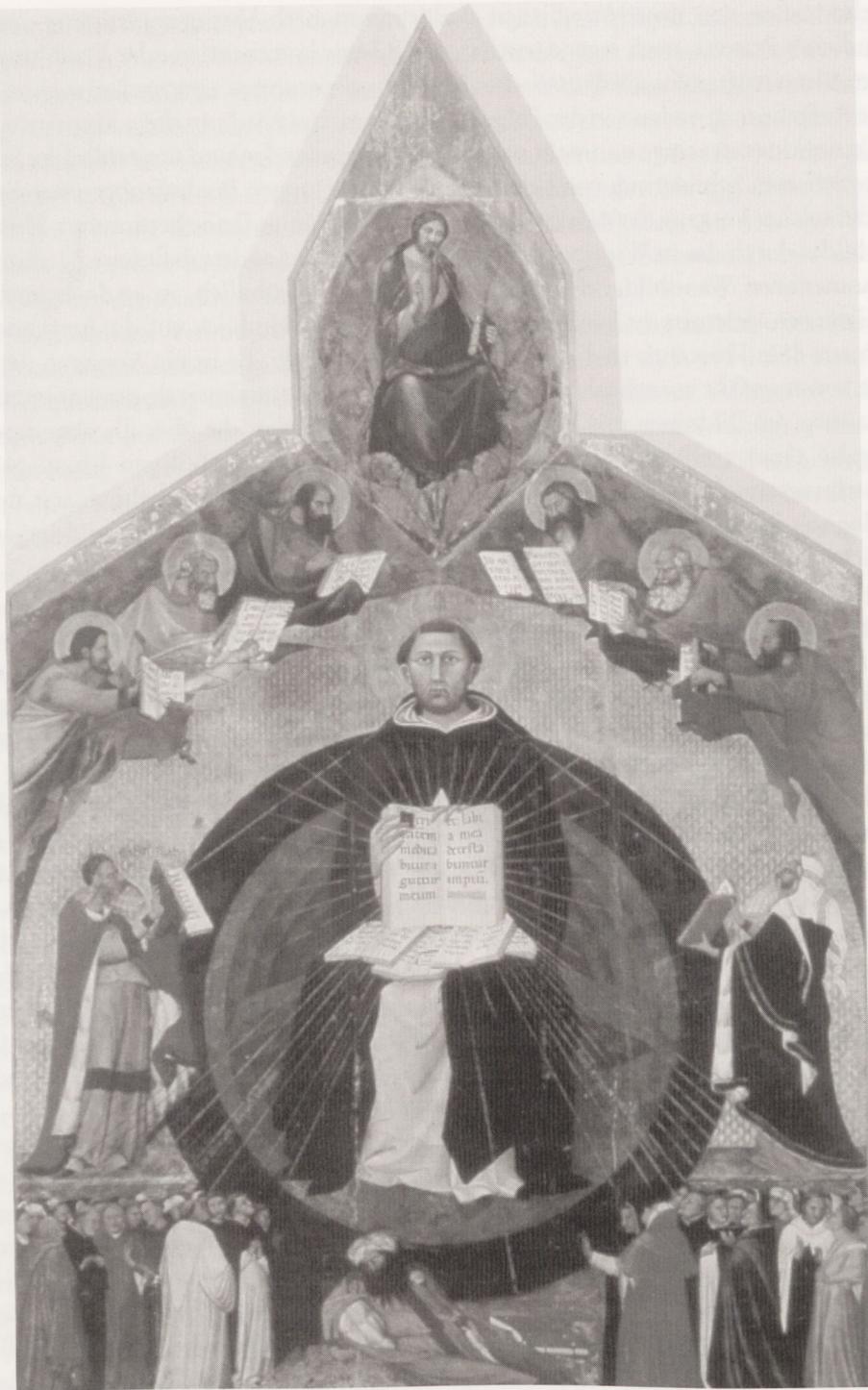


Abb. 19 Pisa, Santa Caterina, Der Triumph des Thomas von Aquin

ligen (1323) entstand oder doch erst, wie herkömmlich vermutet, in den Jahren um 1340–45, bekundet es doch in jedem Fall seine Nähe zur Ludwigstafel in Neapel nicht nur dadurch, daß es im engsten Umkreis der Werkstatt von Simone Martini geschaffen wurde, sondern auch durch die planvolle Weise, in der es ein theologisch komplexes Programm der christlichen Glaubenslehre und mit ihr zugleich der transhistorisch verankerten, in Gott begründeten Heilsdeszendenz entfaltet.<sup>88</sup> Vom Mund des Erlösers, der als Thronender im oberen Giebelsegment erscheint und dort, umkränzt von Cherubim und Seraphim, gleich einem Richter seinen Segen erteilt, gehen nach unten zu in verschiedene Richtungen goldene Strahlen aus, die zeichenhaft die Vorstellung von der göttlich inspirierten, wortgebundenen Aussendung der Glaubensmysterien zum Ausdruck bringen. Die Strahlen führen einerseits zunächst nach links und rechts auf Moses, Paulus und die vier Evangelisten zu, die hier allesamt als maßgebliche Interpreten von Gottes Lehre und Gesetz figurieren, und werden sodann, im Sinne einer Weitergabe ihres geistlichen Wissens, wie es sich in den emphatisch vorgewiesenen Schriften so signifikant bezeugt, zum glorifizierten Thomas von Aquin im Zentrum der Darstellung weitergeleitet. Doch erreichen die göttlich Strahlen diesen zugleich, im Verlauf der vertikalen Bildachse, auch auf direktem Weg, sprich: als Glaubenswahrheit, die dem Heiligen als eine ihm allein und unvermittelt eingegebene Offenbarung zugeeignet wird. Erst aus dem Vollbesitz dieser mehrfach autorisierten Lehrwahrheit heraus vermag der Heilige, der seinerseits die eigenen aufgeschlagenen Schriften vorweist und dabei bemerkenswerterweise der Ikonographie des dereinst auf dem Regenbogen thronenden Weltenrichters assoziiert ist, als Lehrer und *mediator veritatis* für die verschiedenen Stände und Orden der irdischen Kirche zu erscheinen, deren Verteter sich in reduziertem Maßstab links und rechts zu seinen Füßen versammelt haben, um sich dem Heiligen in der Erwartung seiner Glaubensverkündung zuzuwenden. *Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium* (»Denn mein Mund soll die Wahrheit übermitteln, und meine Lippen sollen hassen, was gottlos ist«) – so verheißt in Zitation der Sprüche Salomos die Rede des Thomas von Aquin, die als Inschrift in seinem aufgeschlagenen Buch im genauen Zentrum des Bildes und zugleich als Mittelpunkt und Quelle von radial sich ausbreitenden Strahlen vorgewiesen wird, ein Text, der im gleichen Zug die Einleitung seiner *Summa contra gentiles* bildet und damit den Anspruch von deren unumstößlicher Autorität bekundet.<sup>89</sup> Konsequenterweise figuriert zu unterst in der vertikalen Achse der gefallene und wegen seiner falschen Lehre gebrochen darniederliegende Häretiker Averroes.

Was die Tafel insgesamt mit ihrer Darstellung entwirft, ist ein Programm, in dem der Sinngedanke der Glaubensvermittlung ästhetisch nicht eigentlich an eine abbildliche, den Eindruck von realer Präsenz und Gegenwärtigkeit des Heiligen erzeugende Wirkungsleistung gebunden ist, sondern allererst an die Anschaulichmachung von ›Erleuchtung‹ und ›Geist-Emanation‹ im Medium einer fiktionalen, in erster Linie als Systementwurf bestimmten Repräsentation. Es ist die »stufenweise Deszendenz göttlicher Weisheit« (Polzer),<sup>90</sup> die sich hier im Angesicht der Bildfigur bezeugt, und die nicht zuletzt dem Orden des Heiligen als Begründung für die Legitimität seines Handelns in der Welt und seines Wirkens in der Kirche dient. Nicht von ungefähr verknüpfen sich dabei die kom-

positorisch und ikonographisch maßgeblichen Elemente, die den Bildentwurf in solcher Weise zu einem ›Autorisationsbild‹ aufladen, weniger mit der angestammten Tradition des Tafelbildes, als vielmehr mit den alternativen Medien der Handschriftenillustration und der monumentalen Wandmalerei.<sup>91</sup>

Auch dort, wo die Darstellung nicht in solch forciertem Maß wie hier einer konzeptuellen, theologisch elaborierten Entwurfsprägung unterliegt, ist die in Rede stehende Aufladung und Veränderung des Heiligenporträts zum autoritätsbegründenden Programmbild immer wieder als eine maßgebliche Tendenz der Trecentomalerei festzustellen. So etwa noch bei Giovanni del Biondos um 1380 geschaffenen Gemälde des thronenden ›Johannes Evangelista‹ in der Accademia in Florenz, das sich ursprünglich in Orsanmichele befand (Abb. 20).<sup>92</sup> Es zeigt den thronenden Heiligen mit dem in exponierter Weise vorgewiesenen Buch, das in einer langen Sequenz den Beginn seines Evangeliums zitiert und ihn damit als Offenbarungsmittler des im Logos aus sich heraus und in die Welt tretenden Gottes bezeugt. Als Signum der Beglaubigung dienen ihm dafür nicht nur das Schreibgerät des Federkiels und der bemerkenswerterweise durch einen Nimbus ausgezeichnete Adler, die beide in sichtbarer Plazierung seitlich auf der Thronbank angeordnet sind, sondern nicht zuletzt der Gestus seiner Rechten, der den Gläubigen nach oben hin auf das bekrönende Segment der Tafel weist. Auf diesem erscheint in perspektivisch ferngerückter Höhe und jenseits eines Wolkenbandes der himmlische, über den Engeln thronende Richter, der seinerseits das aufgeschlagene Buch mit der eschatologischen Chiffre des Alpha und Omega vorzeigt. In der hieratisch betonten, motivisch und formal auf eine enge Konsonanz angelegten Darstellung figuriert der thronende Heilige hier nicht um einer stellvertretenden Präsenz seiner eigenen Person willen, sondern, wenn man so will, als irdisch personalisierte und zum geschichtlichen Mittler erhobene Geistvertretung des himmlischen Logos. Seine geschichtstranszendent bestimmte Autorität bezeugt sich dabei ebensowohl durch den strengen, unnahbaren Ausdruck seines Angesichts wie durch das allegorische Motiv des Triumphes über die zu seinen Füßen niedergezwungenen Laster (*Superbia, Avaritia, Luxuria*).

Die strukturellen Anknüpfungspunkte, die solche Beispiele bieten, beleuchten schließlich nicht nur den historischen Ort von Simone Martinis Altarbild des Ludwig von Toulouse, sondern sie lassen sich bemerkenswerterweise auch auf ein anderes Werk beziehen, das ihm in Hinblick auf Entstehungszeit, Verwendungsort und funktionalem Kontext überaus nahe steht. Es handelt sich um das Porträt des neapolitanischen Erzbischofs Humbert d'Ormont, das um 1320 von Lello da Orvieto geschaffen wurde (Abb. 21).<sup>93</sup> Im Rahmen der oben angesprochenen Arbeiten zur Neusystematisierung der Heiligen- und Bischofsgrablegen im Chorbereich des Domes entstanden, war es als Memorialporträt für eine Anbringung am eigenen Grabmal des 1320 verstorbenen Erzbischofs bestimmt, an einem Monument mithin, das sich einst in der noch von Humbert d'Ormont selbst dem heiligen Apostel Paulus geweihten Chorkapelle und folglich in unmittelbarer Nachbarschaft zur direkt daran angrenzenden Ludwigs-Kapelle befand. Es zeigt den verstorbenen Würdenträger segnend und im bischöflichen Ornat, in einer Darstellung, die ihm zwar den Anschein von Präsenz und lebensnaher Gegenwärtigkeit verleiht, doch ihn



Abb. 20 Giovanni del Biondo, Hl. Johannes Evangelist, Florenz, Galleria dell'Accademia

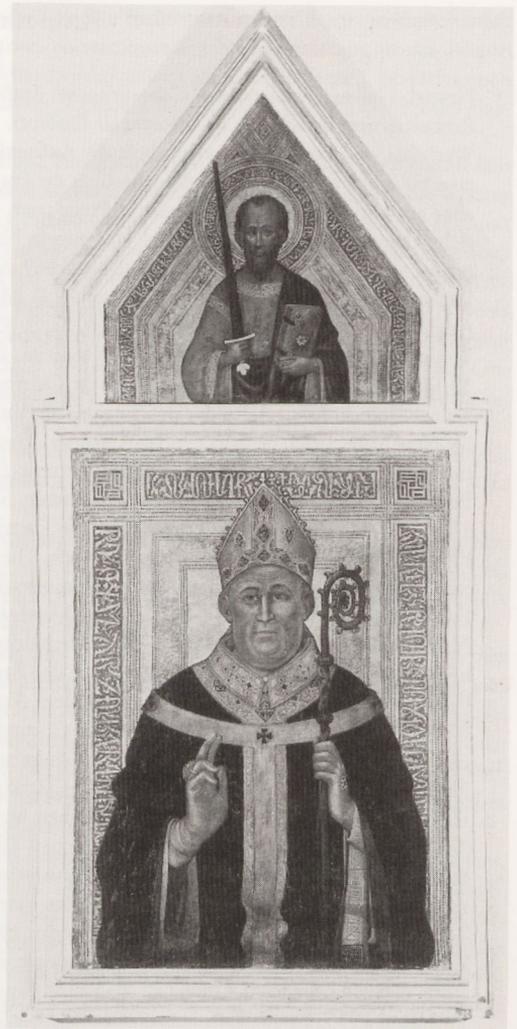


Abb. 21 Lello da Orvieto, Bildnis des Erzbischofs Humbert d'Ormont, Neapel, Palazzo Arcivescovile

zugleich durch das hinzugesetzte Giebelsegment, das den Heiligen Paulus mit Schwert und Buch darbietet, als Träger eines Amtes ausweist, das die ihm zugemessene *potestas* und geistliche Autorität allererst aus dem besonderen Traditionsbezug zu dem apostolischen Lehrer und damit aus dem Horizont des in ihm personalisierten frühkirchlichen Erbes begründet. Traditionsverankerung und die Bezeugung eigener *auctoritas* sind also auch hier die sinnstiftenden Parameter, die sich mit dem angestammten Wirkungsanspruch des gemalten Bildnisses verschränken.

## Anmerkungen

- 1 Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte; Maße: 250 x 138 cm; zum materiellen Befund siehe den Restaurierungsbericht in: IV. Mostra di Restauri, hg. v. Raffaele Causa, Neapel 1960, S. 32–38. Das Werk hat in jüngerer Zeit wiederholt die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen und dabei eine bis heute kontroverse Diskussion über die Frage der Datierung und ursprünglichen Lokalisierung, aber auch über die damit verknüpfte Frage nach der inhaltlichen Deutung des Programms entfacht; siehe Ottavio Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Neapel 1947, S. 52ff.; Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Rom 1969, S. 147ff.; ders., *Povertà e umiltà: il 'San Lodovico' di Simone Martini*, in: *Studi storici* 10 (1969), S. 231–259; Carlo Bertelli, *Vetri e altre cose della Napoli Angioiana*, in: *Paragone* 23, Nr. 263 (1972), S. 89–106, hier: S. 92ff.; Julian Gardner, *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 12–33; Bruce Cole, *Sienese Painting. From Its Origins to the Fifteenth Century*, New York 1980, S. 74ff.; Rainer Brandl, *Die Tafelbilder des Simone Martini* (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, 5), Berlin-New York 1985, S. 12ff.; Julian Gardner, *The Cult of a 14th Century Saint. The Iconography of Louis of Toulouse*, in: *I Francescani nel Trecento* (Atti del XIV Convegno internazionale, Assisi 1986), Perugia 1988, S. 167–193; Andrew Martindale, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988, S. 17f., S. 192ff., Nr. 16; Pierluigi Leone De Castris, *Simone Martini. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989, S. 44ff., Nr. 5; 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 der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), S. 135–149; Tanja Michalsky, *Die Repräsentation einer 'Beata stirps'. Darstellung und Ausdruck an den Grabmonumenten der Anjous*, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. v. Otto Gerhard Oexle u. Andrea von Hülsen-Esch (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 141), Göttingen 1998, S. 187–224, hier: S. 195ff.; dies., *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 157), Göttingen 2000, S. 67ff.
- 2 Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, S. 95f. u. 100; Bruce Cole, *Old in New in the Early Trecento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* (1973), S. 229–248, hier: S. 241ff.; Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 72f. u. 98.
- 3 Zur Heiligsprechung des Ludwig von Toulouse ist grundlegend die Studie von Edith Pásztor, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274–1297)* (Studi Storici dell'Istituto storico italiano per il medioevo, 10), Rom 1955, bes. S. 23ff. Ferner dazu und zur Verbreitung seines Kultes: Margaret Ruth Toynbee, *St. Louis of Toulouse and the Process of Canonisation in the 14th Century*, Manchester 1929; Marie Hyacinthe Laurent, *Le culte de S. Louis d'Anjou à Marseille au XIV e siècle*, Rom 1954; G. Di Maria, *Ludovico d'Angiò, Vescovo di Tolosa. Storia – culto – iconografia*, Neapel 1980, S. 67ff.
- 4 Zum Topos der idealen, engelgleichen Schönheit, die das Antlitz der Heiligen gleich einem äußeren Spiegel innerer Vollkommenheit auszeichnet: Frantisek Graus, *Volk, Herrscher und Heiliger im Reich der Merowinger*, Prag 1965, S. 463ff.; Walter Berschin, *Die Schönheit des Heiligen*, in: *Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen*, hg. v. Theo Stemmler, Mannheim 1988, S. 69–76. Zum entsprechenden Bezug auf die Figur des Hl. Ludwig von Toulouse: Sophronius Clasen, *Theologische Anliegen und historische Wirklichkeit in franziskanischen Heiligenlegenden. Ein Beitrag zur Hagiographie des Mittelalters*, in: *Wissenschaft und Weisheit* 34 (1973), S. 1–44, 128–174, hier: S. 27ff., bes. S. 33; André Vauchez, *La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen age, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rom 1981, S. 508f. Zur Realistik und Individualisierung im Bildnis des Robert von Anjou: Harald Keller, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 227–356, hier: S. 264ff., S. 307ff., S. 320ff.; sowie Gardner, *Saint Louis* (Anm. 1), S. 22. Zur betreffenden Konvention des Profilporträts: Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th*

- and 16th Centuries, New Haven-London 1990, S. 80f. Die Beantwortung der Frage, inwieweit auch eine topische, der Tradition des Herrscherbildnisses entstammende Charakterisierung in das Bildnis Roberts eingegangen ist (Hakennase, hängende Mundwinkel, scharf gefaßter Blick etc.), bedürfte noch einer klärenden Analyse; zu dieser Topik siehe Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, S. 25ff.
- 5 1. Kor. 9, 25; bereits Robert von Anjou wendet diese Passage in einer selbstverfaßten Predigt zum Fest seines heiligen Bruders (*In festo s. Ludovici presulis*) direkt auf diesen an (der Text ediert bei Pásztor [Anm. 3], S. 69–81, hier: S. 70); vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 169f., sowie unten im Text mit Anm. 13. Bertelli (Anm. 1), S. 96 mit Anm. 29 weist auf die Anwendung des topischen Gedankens auch im Zusammenhang von Reliquiaren des Heiligen hin. Generell zur Ikonographie der himmlischen Krone (*aureola*) als Zeichen des Lohnes für besondere Tugendleistungen: Edwin Hall u. Horst Uhr, 'Aureola super Auream': Crowns and related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography, in: *The Art Bulletin* 67 (1985), S. 567–603; sowie zuletzt ausführlich Joachim Ott, *Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz 1998, bes. S. 151ff.
  - 6 Teodora Presta, *La Basilica Orsiniana S. Caterina in Galatina*, Avegno 1984, S. 155; Dagmar Zimdars, *Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina, Apulien*, München 1988, S. 81f., sowie S. 86ff. zum Auftragskontext.
  - 7 Luigi Coletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità: Treviso*, Rom 1935, S. 407f.; Robert Gibbs, Treviso, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, hg. v. Mauro Lucco, Mailand 1992, Bd. I, S. 178–246, hier: S. 234. Die begleitende Inschrift pointiert explizit die königliche Abkunft der Heiligen: BEATA MARGARETA REGI / NA UNGARIE ORDINIS / FR[atru]M P[rae]DICATO[r]U[m].
  - 8 Pásztor (Anm. 3), S. 6f.; Émile Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967, S. 240 u. 250f. Die Thronbesteigung Roberts und ihre Legitimität mußte bekanntlich gegen den heftigen Widerstand von Seiten der ungarischen Linie der Anjou (in Person Karl Roberts von Ungarn, der als Sohn Karl Martells und Enkel Karls II. eigene Ansprüche auf die Thronnachfolge geltend machte) behauptet und politisch durchgesetzt werden; vgl. dazu Balint Homann, *Gli Angioini di Napoli in Ungheria*, Rom 1938, S. 143ff.
  - 9 Zu diesem Konzept der Partizipation und seiner herrschaftsideologischen Begründung siehe Vauchez (Anm. 4), S. 209ff., sowie die folgenden Ausführungen mit Anm. 23.
  - 10 Zur entsprechenden Rekonstruktion siehe *Mostra di Restauri* (Anm. 1), S. 34; John White, *Measurement, Design and Carpentry in Duccio's Maestà, Part II*, in: *The Art Bulletin* 55 (1973), S. 547–569, hier: S. 553ff.; John White, Duccio. *Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 79 und 91; Gardner, *Saint Louis* (Anm. 1), S. 12f. Darüberhinaus sind demzufolge links und rechts sowohl des Hauptbildes wie auch des ehemaligen Giebelbildes seitliche, vergoldete Rahmenformen zu ergänzen, die nach oben hin in schlanken, krabbenbesetzten Fialen endeten und dem ganzen Altarbild die Erscheinungsgestalt eines kostbaren Ziboriums verliehen.
  - 11 Vgl. allgemein zu der Verknüpfung von Eschatologie und Herrschertum: *The Sacral Kingship. La Regalità Sacra* (Contributions to the Central Theme of the VIIIth Congress for the History of Religions, Rom 1955), Leiden 1959; *Le pouvoir et le sacré*, hg. v. Luc de Heusch, Brüssel 1962; *La royauté sacrée dans le monde chrétien* (Colloque de Royaumont, 1989), hg. v. Alain Boureau u. a., Paris 1992; sowie zuletzt Ott (Anm. 5).
  - 12 2 Tim. 4,8. Vgl. Bernhard Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter*, Tübingen 1973, S. 174ff., zu den Krönungsordines des sizilianischen Königreichs. Zur topischen Bedeutung, die der 'Krone der Gerechtigkeit' im Herrscherlob seit frühmittelalterlicher Zeit zukommt, siehe Percy Ernst Schramm, "Mitherrschaft im Himmel": ein Topos des Herrscherkults in christlicher Einkleidung, in: *Polychronion. Festschrift Franz Dölger*, hg. v. Peter Wirth, Heidelberg 1966, S. 480–485; sowie zuletzt Ott (Anm. 5), S. 168ff.
  - 13 *Ecclesiasticus* 45,14. Vgl. Pásztor (Anm. 3), S. 66ff.; ebd. S. 69–81 der vollständig edierte Text der Predigt. Zu ihrem Zusammenhang mit der Motivik von Simones Bild siehe bereits Bologna, *Povertà* (Anm. 1), S. 257; und Gardner, *Saint Louis* (Anm. 1), S. 23; ferner zuletzt Darleen Pryds, *Monarchs, Lawyers, and Saints: Juridical Preaching on Holiness*, in: *Models of Holiness in Medieval Sermons*, hg. v. Beverly Mayne Kienzle u. a., Louvain 1996, S. 141–156, hier: S. 151ff.

- 14 Zu dieser Krönungsrede (*Coronavit eum Aaron in vasis virtutis*): August Nitschke, Die Reden des Logotheten Bartholomäus von Capua, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 35 (1955), S. 226–274, hier: S. 258. Vgl. Jean-Paul Boyer, La 'foi monarchique' dans le royaume de Sicile et Provence (mi-XIIIe - mi-XIVe s.), in: Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazioni tenute al convegno internazionale, Trieste, 2–5 marzo 1993, hg. v. Paolo Cammarosano (Collection de l'École Française, Bd. 201), Rom 1994, S. 85–110, hier: S. 89f.; Darleen N. Pryds, Rex Praedicans: Robert d'Anjou and the Politics of Preaching, in: De l'homélie au sermon. Histoire de la prédication médiévale (Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve, 9–12 juillet 1992), hg. v. Jacqueline Hamesse, Louvain-la-Neuve 1993, S. 239–262.
- 15 Ferdinando Bologna, La pittura italiana delle origini, Rom 1978, S. 88.
- 16 Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 245f.
- 17 Die Statue befand sich ursprünglich in der Apsiswand vermauert hinter dem Hochaltar von S. Zeno, siehe Alessandro Da Lisca, La Basilica di San Zenone in Verona, Verona 1956, S. 91f.
- 18 Les évêques, les clercs et le roi (1250–1300) (Cahiers de Fanjeaux 7) Toulouse 1972, S. 64f.
- 19 Egon Johannes Greipl, in: Wittelsbach und Bayern, hg. v. Hubert Glaser (Kat. Ausst. Landshut 1980), Bd. 1, 2: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, München 1980, S. 70f., Nr. 81\*.
- 20 Zur Vorstellung vom geistlichen Fürstenamt des Bischofs und seiner Rolle als Vertreter des *Rex caelestis* s. Oskar Köhler, Das Bild des geistlichen Fürsten in den Viten des 10., 11. und 12. Jahrhunderts, Berlin 1935.
- 21 Bertelli (Anm. 1), S. 94f.; Gardner, Saint Louis (Anm. 1), S. 12; Enderlein, Entstehung (Anm. 1), S. 141. Zur Übereinstimmung mit dem historischen Krönungsgewand Roberts: Brandl (Anm. 1), S. 12ff. Generell zur komplexen Heraldik des Bildes zuletzt Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 68f. u. 71f.
- 22 Thronend figuriert Ludwig von Toulouse sonst nurmehr in zwei Fällen: einmal als Skulptur an der Sarkophagfront des Grabmals der Maria von Ungarn (1325, Neapel, S. Maria Donnaregina), wo sich das Thronmotiv freilich aus der Einbindung des Heiligen in die Reihe der insgesamt elf männlichen Nachfahren von Maria erklärt; vgl. Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 119f., 161f., 289ff.; ein weiteres Mal in der Miniatur eines neapolitanischen Breviers, die die betreffende Lesung zum Fest des Heiligen illustriert und offensichtlich als direkte Rezeption von Simone Martinis Altarbild zu verstehen ist (entstanden vor 1347, Escorial, Ms. a III 12, fol. 424; vgl. dazu den Beitrag von Andreas Bräm in diesem Band, mit der dortigen Abb. 4).
- 23 Vauchez (Anm. 4), S. 209ff., zit S. 211. Vgl. ferner André Vauchez, 'Beata stirps': sainteté et lignage en occident aux XIIIe et XIVe siècles, in: Famille et parenté dans l'occident médiéval, hg. v. Georges Duby u. Jacques Le Goff (Collection de L'École Française de Rome, Bd. 30), Rom 1977, S. 397–407; Gábor Klaniczay, From Sacral Kingship to Self-Representation: Hungarian and European Royal Saints, in: ders., The Uses of Supernatural Power. The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early-Modern Europe, Princeton 1990, S. 79–94; ders., The Cult of Dynastic Saints in Central Europe: Fourteenth-Century Angevins and Luxemburges, in: ebd., S. 111–128.
- 24 Andrew W. Lewis, Royal Succession in Capetian France. Studies in Familial Order and the State, Cambridge 1981, S. 125ff.; Elizabeth A. R. Brown, La généalogie Capétienne dans l'historiographie du moyen Age, in: Religion et culture autour de l'an Mil. Royaume capétien et Lotharingie, hg. v. Dominique Iogna-Prat, Paris 1990, S. 199–214. Zur Adaption durch die Anjou zuletzt Michalsky, Repräsentation (Anm. 1), S. 193ff.; Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 61ff.
- 25 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, folio 11r. Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901, S. 64ff., Nr. 19. Zu Ikonographie und herrschaftspolitischem Kontext: Stefan Weinfurter, Der Anspruch Heinrichs II. auf die Königsherrschaft 1002, in: Papstgeschichte und Landesgeschichte. Festschrift Hermann Jakobs, hg. v. Joachim Dahlhaus u.a., Köln u.a. 1995, S. 121–134; Joachim Ott, Vom Zeichencharakter der Königskrone. Krönungszeremoniell und Krönungsbild im Mittelalter: Der Mainzer Ordo und das Sakrament Heinrichs II., in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jörg Jochen Berns u. Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 534–571, hier: S. 555f. u. 561ff.; zuletzt Ott (Anm. 5), S. 288, Nr. 114 (mit weiterer Literatur).

- 26 Zum einschlägigen Verständnis irdischer *humilitas* als herrschaftslegitimierender Tugend: Walter Dürig, Der theologische Ausgangspunkt der mittelalterlichen liturgischen Auffassung vom Herrscher als Vicarius Dei, in: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 77 (1958), S. 174–187, bes. S. 182ff.; Lothar Bornscheuer, Miserae Regum. Untersuchungen zum Krisen- und Todesgedanken in den herrschaftstheologischen Vorstellungen der ottonisch-salischen Zeit, Berlin 1968 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung, Bd. 4), bes. S. 68ff. u. 194ff.; Hagen Keller, Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler, in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 290–311, bes. S. 310f.
- 27 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, zugleich München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30055, fol. 171v. Vgl. Renate Kroos, in: Das Evangelium Heinrichs des Löwen. Kommentarband, hg. v. Dietrich Kötzsche, Frankfurt a.M. 1989, S. 230ff., dort auch zur umstrittenen Frage der Datierung (zwischen 1173 und 1179 oder um 1188). Zuletzt: Ott (Anm. 5), S. 310, Nr. 245 (mit weiterer Literatur).
- 28 Mt. 16,24; Lc. 9,23.
- 29 2 Tim. 2,12.
- 30 2 Tim. 4,8 (vgl. oben Anm. 12). Zur Diskussion um den herrschaftsideologischen Kontext des Krönungsbildes: Otto Gerhard Oexle, Adliges Selbstverständnis und seine Verknüpfung mit dem liturgischen Gedenken – das Beispiel der Welfen, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 134, N.F. 95 (1986), S. 47–75, bes. S. 56ff.; Johannes Fried, »Das goldglänzende Buch«. Heinrich der Löwe, sein Evangelium, sein Selbstverständnis. Bemerkungen zu einer Neuerscheinung, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 242 (1990), S. 34–79; Otto Gerhard Oexle, Zur Kritik neuer Forschungen über das Evangelium Heinrichs des Löwen, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 245 (1993), S. 70–109; zuletzt Ott (Anm. 5), S. 237ff. u. 255ff. Zu weiteren Aspekten des Motivs der Kreuznahme: Ursula Nilgen, Theologisches Konzept und Bildorganisation im Evangelium Heinrichs des Löwen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 301–333, hier: S. 324ff.
- 31 So etwa bei Gardner, Saint Louis (Anm. 1), S. 27. Zu beiden Mosaiken siehe Otto Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, S. 82ff., 118, 123f., 302f.; Ernst Kitzinger, On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo, in: Proporzioni 2 (1950), S. 30–35; Eve Borsook, Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Normann Sicily (1130–1187), Oxford 1990, bes. S. 11f. u. 67f.; Ernst Kitzinger, The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo (Dumbarton Oaks Studies, 27), Washington D.C. 1990, S. 105ff., 189ff., 313ff. Nr. 91; Ott (Anm. 5), S. 84ff.; Thomas Dittelbach, Der Dom in Monreale als Krönungskirche – Kunst und Zeremoniell des 12. Jahrhunderts in Sizilien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), S. 464–493, bes. S. 484ff.
- 32 Vgl. oben Anm. 4.
- 33 Monumenta Germaniae Historica. Constitutiones, et acta publica imperatorum et regum, hg. v. Jacob Schwalm, Hannover 1911, Bd. IV. 2, S. 1362–1369, Nr. 1253. Vgl. Giovanni Battista Siragusa, L'ingegno, il sapere e gl'intendamenti di Robert d'Angiò, con nuovi documenti, Turin-Palermo 1891, S. 162ff., mit Appendix VI; Walter Goetz, König Robert von Neapel (1309–1343). Seine Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Humanismus, Tübingen 1910, S. 21f.; Romolo Caggese, Roberto d'Angiò e i suoi tempi, Florenz 1922, Bd. 1, S. 202f.; Gennaro Maria Monti, La dottrina anti-imperiale degli Angioini di Napoli, i loro vicariati e Bartolomeo da Capua, in: Studi di storia e diritto in onore di Arrigo Solmi, Mailand 1941, Bd. 1, S. 11–54; Léonard (Anm. 8), S. 272f.
- 34 Caggese (Anm. 33), Bd. 1, S. 202ff.; Léonard (Anm. 8), S. 273ff.
- 35 Goetz (Anm. 33), S. 24; Caggese (Anm. 33), Bd. 2, S. 39.
- 36 Paul Deschamps u. Marc Thibout, La peinture murale en France au début de l'époque gothique, Paris 1963, S. 229ff.; Paul Deschamps, Les peintures murales de la tour Ferrande à Pernes, in: Congrès archéologique de France 120 (1963), S. 337–347; ders., Peintures murales à Pernes (Vaucluse) représentant les victoires de Charles d'Anjou à Benevent et à Tagliacozzo, in: Académie des inscriptions et belles lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1965, Troyes, S. 111–115; Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 62ff.; Gerhart B. Ladner, Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, 3 Bde., Vatikanstadt 1941–1984, Bd. 2 (1970), S. 161ff. Vgl. zuletzt zum Gesamtprogramm der Raumausstattung und zu den Intentionen ihres adeligen Auftraggebers: Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 214ff.

- 37 Vgl. Gerhart B. Ladner, *The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, in: ders., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, 2 Bde., Rom 1983, Bd. 1, S. 209–237, hier: S. 221.
- 38 Don Antonino Mongitore, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese di Palermo, conventi, monasteri, spedali, e altri luoghi pii della città di Palermo*, Ms. ca. 1740, S. 676f.: *Nella parte destra si vede il Re genuflesso avanti il vescovo [...] Assiso il Prelato in una sedia accanto i gradini dello altare in abito pontificale, mette in capo al Re la corona reale di Sicilia alla presenza di alcuni prelati assistenti. Sotto il Re si legge: Petrus Aragonius. Nella sinistra parte si vede seduta la Regina Costanza sua moglie, che riceve la corona reale dal vescovo in piedi, coll'assistenza di alcuni Prelati. Sotto la Regina si legge 'Regina Costantia'*. Vgl. Pietro Gramignani, *La Cappella dell'Incoronazione di Palermo*, in: *Archivio storico siciliano* n.s. 54 (1934), S. 227–259, zit. S. 237. Bemerkenswert ist auch eine weitere Szene, die sich ehemals in der Apsiswölbung befand und die Krönung des knieenden Königspaares durch den thronenden Gottvater zeigte, wobei – nicht unverwandt zur Programmatik römischer Apsismosaiken, insbesondere der Palastaula des Lateran – die Apostel Petrus und Paulus als Repräsentanten der päpstlich-römischen *Ecclesia* auch hier unzweideutig deren *potestas* und Primatsanspruch signalisierten: *Nella volta della tribuna si osserva dipinto a fresco, l'Eterno Padre sedente in trono, che colla destra corona Pietro d'Aragona, e colla sinistra Costanza amendue genuflessi. A fianco del re si vede S. Pietro Apostolo in piedi, che tiene colla destra le chiavi, colla sinistra un libro aperto. A lato della Regina si vede S. Paolo Apostolo, che ha nella destra la spada, nella sinistra un libro aperto: ma non puo leggersi il motto, cancellato dell'antichità*; siehe ebd., S. 237. Zum Konflikt zwischen den Anjous und Peter von Aragon: Peter Herde, *Karl I. von Anjou*, Stuttgart 1979, S. 102ff.; Andreas Kiesewetter, *Das sizilianische Zweistaatenproblem 1282–1302*, in: *Unità politica e differenze regionali nel regno di Sicilia (Atti del convegno internazionale di studio in occasione dell'VIII centenario della morte di Guglielmo II re di Sicilia, Lecce-Potenza 19–22 aprile 1989)*, hg. v. Cosimo Damiano u.a. Lavello 1992, S. 247–295.
- 39 Caggese (Anm. 33), S. 99ff.
- 40 *Monumenta Germaniae Historica, Diplomata Karolorum*, Bd. I, hg. v. Engelbert Mühlbacher, Hannover 1906, Nr. 286, S. 428–430, hier: S. 429. Vgl. dazu und zum Zusammenhang eigener Legitimitätsdarlegung, die im mythischen Rückbezug auf die Herrschaft Karls des Großen steht: Gabrielle M. Spiegel, *The 'Reditus Regni ad Stirpem Karoli Magni': A New Look*, in: *French Historical Studies* 7 (1971–72), S. 145–174, zit. S. 160; dies., *The Cult of St Denis and Capetian Kingship*, in: *Saints and their Cults. Studies in Religious Sociology, Folklore and History*, hg. v. Stephen Wilson, Cambridge 1983, S. 141–168, bes. S. 150ff.
- 41 Vgl. Robert Folz, *La sainteté de Louis IX d'après les manuscrits liturgiques de sa fête*, in: *Revue d'Histoire de l'Église de France* 57 (1971), S. 31–45; ders., *Les saints rois du Moyen Age en Occident (VIe–XIIIe siècles)* (*Subsidia hagiographica*, Bd. 68), Brüssel 1984, S. 107ff. u. 200f.; s. zuletzt: Jacques Le Goff, *Ludwig der Heilige*, Stuttgart 2000, S. 728ff.
- 42 Paul Riant, *Déposition de Charles d'Anjou pour la canonisation de S. Louis*, in: *Notices et documents publiés pour la Société de l'Histoire de France, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa Fondation*, Paris 1884, S. 155–176, hier: S. 169 u. 175; Vauchez (Anm. 4), S. 214. Zur Vorstellung der eigenen Geblütsdeszendenz von Karl dem Großen und zu ihrer politischen Instrumentalisierung bei Karl I. von Anjou: Laetitia Boehme, *De Karolingis imperator Karolus princeps et monarcha totius Europae. Zur Orientpolitik Karls I. von Anjou*, in: *Historisches Jahrbuch* 88 (1968), S. 1–35.
- 43 Vgl. auch bereits Émile Bertaux, *Les saints Louis dans l'art italien*, in: *Revue des deux mondes* 158 (1900), S. 616–644, bes. S. 627f., zur Ambition Roberts von Anjou, dem Vorbild Ludwigs IX. als eines heiligen Königs nachzustreben. Zum entsprechenden Nachdruck, mit dem Karl II. und dann Robert die Kanonisation Ludwigs von Anjou bzw. späterhin die Förderung seines Kultes betrieben: Toynee (Anm. 3), bes. S. 157ff., 195ff., 212ff.; Laurent (Anm. 3), bes. S. 46ff.; Pásztor (Anm. 3), bes. S. 23ff.;
- 44 S. dazu Joseph R. Strayer, *France: the Holy Land, the Chosen People, and the Most Christian King*, in: *Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of Elmore Harris Harbison*, hg. v. Theodore K. Rabb u. Jerrold E. Seigel, Princeton 1969, S. 3–16, zit. S. 10 (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 16495, fol 97). Zur vielfältig diversifizierten Symbolik der Lilien in der Ikonographie der

- französischen Herrscherrepräsentation: William S. Hinkle, *The Fleurs de Lis of the Kings of France 1285–1488*, Southern Illinois 1991.
- 45 Eine eingehende Untersuchung des nurmehr schlecht erhaltenen Zyklus steht bislang aus; vgl. die Angaben bei George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florenz 1952, Sp. 873–884; sowie zuletzt Lily Richards, *San Ranieri of Pisa: a civic cult and its expression in text and image*, in: *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy, 1261–1352*, hg. v. Joanna Cannon u. Beth Williamson (Courtauld Research Papers, 1), London 2000, S. 179–235, hier: S. 191ff. Zum Kult des Heiligen: Natale Caturegli, *Ranieri di Pisa*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 11, Rom 1968, Sp. 37–44; Colin Morris, *San Ranieri of Pisa. The Power and Limitations of Sanctity in 12th Century Italy*, in: *Journal of Ecclesiastical History* 45 (1994), S. 588–599.
- 46 Generell: Malcolm David Lambert, *Franciscan Poverty. The Doctrine of the Absolute Poverty of Christ and the Apostles in the Franciscan Order, 1210–1323*, Oxford 1961; zur akuten Diskussion im frühen 14. Jh.: Ulrich Horst, *Evangelische Armut und päpstliches Lehramt. Minoritentheologen im Konflikt mit Papst mit Johannes XXII (1316–1324)*, Stuttgart u. a. 1996; vgl. zuletzt die Hinweise bei Klaus Krüger, *Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst*, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. v. Otto Gerhard Oexle u. Andrea von Hülsen-Esch (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 141), Göttingen 1998, S. 127–186, hier: S. 130ff.
- 47 Vgl. Gerhard Ruf, *Franziskus und Bonaventura. Die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des heiligen Bonaventura*, Assisi 1974, S. 156ff.; Joachim Poeschke, *Die Kirche von San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, S. 88f.
- 48 Bologna, I pittori (Anm. 1), S. 147ff.; Bologna, Povertà (Anm. 1), S. 250ff.; ferner Gardner, *Saint Louis* (Anm. 1), S. 29ff.
- 49 Francis De Beer, *La conversion de Saint Francois selon Thomas de Celano. Étude comparative des textes relatifs à la conversion en Vita I et Vita II*, Paris 1963; Giovanni Miccoli, *La 'conversione' di S. Francesco secondo Tommaso da Celano*, in: *Studi Medievali*, ser. IIIa, 5 (1964), S. 775–792. Zur Bedeutung des Weltverzichts: Kajetan Esser, *Ordo Fratrum Minorum. Über seine Anfänge und ursprüngliche Zielsetzung*, in: *Franziskanische Studien* 42 (1960), 97–129, hier: S. 106ff.; zur entsprechenden Ikonographie: Krüger, *Bildkult* (Anm. 2), S. 120; und Krüger, *Selbstdarstellung* (Anm. 46), S. 133ff.
- 50 Vgl. Pásztor (Anm. 3), S. 35ff. Der Konflikt, der sich hier zwischen den Prämissen franziskanischer Weltentsagung und dem Bischofsamt mit der ihm verbundenen *dignitas in saeculo* auftrat (s. dazu Köhler [Anm. 20], bes. S. 29ff., 66ff., 76ff.), war von grundsätzlicher, den Orden von Anbeginn und weit über den Fall des Ludwig von Toulouse hinaus belastender Bedeutung: siehe Willliell R. Thomson, *Friars in the Cathedral. The First Franciscan Bishops 1226–1261*, Toronto 1975.
- 51 Vgl. Max Seidel, *Wiedergefundene Fragmente eines Hauptwerks von Ambrogio Lorenzetti. Ergebnisse der Restaurierungen im Kloster von San Francesco in Siena*, in: *Pantheon* 36 (1978), S. 119–127; ders., *Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Chiostrò di San Francesco a Siena: ricostruzione e datazione*, in: *Prospettiva* 18 (1979), S. 10–20; Dieter Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983, S. 82; Miklós Boskovits, *Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, in: *Paragone* 439 (1986), S. 3–16, hier: S. 8f.
- 52 Blume (Anm. 51), S. 82.
- 53 Johannes Tobei, *Bischofsamt und Caritas. Das Amtsethos des Bischofs als Pater pauperum im Decretum Gratiani*, Diss. Freiburg i. Br. 1964; Peter Dinter, *Die Armenfürsorge in Bischofsviten des 10. bis 12. Jahrhunderts*, in: *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn 1965–1990*, hg. v. Ewald Könsgen, Stuttgart 1990, S. 133–142 (mit zahlreichen Belegen); Marie-Luise Laudage, *Caritas und Memoria mittelalterlicher Bischöfe* (Münstersche Historische Forschungen, 3), Köln-Weimar-Wien 1993.
- 54 Mt. 25,24ff., bes. 34f.: »Da wird dann der König [auf dem Thron seiner Herrlichkeit] sagen zu denen zu seiner Rechten: Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbet das Reich, das euch bereitet ist von

- Anbeginn der Welt! Denn ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mich gespeist. Ich bin durstig gewesen, und ihr habt mich getränkt [...]«.
- 55 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. Vgl. auch die Hinweise zur entsprechenden Instrumentalisierung franziskanischer *humilitas* von Seiten der signorialis Aristokratie wie auch verschiedenster Herrscherhäuser bei Grado G. Merlo, *Francescanesimo e signorie nell'Italia centrosettentrionale del Trecento*, in: *I Francescani nel Trecento (Atti del XIV Convegno internazionale, Assisi 16–18 ottobre 1986)*, Perugia 1988, S. 101–126.
- 56 Zur zeitgenössischen Kontroverse um die angemessene Bekleidung des Heiligen: Pásztor (Anm. 3), S. 41f. u. 61f. Zur Exklusivität, die ihr auf der Darstellung in Neapel zukommt, und zum entsprechenden maltechnischen Aufwand vgl. die Hinweise von Brigitte Klesse, *Die Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 56 u. Nr. 134; Cathleen S. Hoener, *Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles*, in: *Gesta* 30 (1991), S. 154–162; dies., *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, hg. v. Mauro Lucco, Mailand 1992, Bd. 2, S. 442–462, hier: S. 455f.; Lisa Monnas, *Dress and Textiles in the St Louis Altarpiece. New Light on Simone Martini's Working Practice*, in: *Apollo* 17 (1993), S. 166–174.
- 57 Pásztor (Anm. 3), bes. S. 29ff.; Bologna, *Povertà* (Anm. 1).
- 58 Pásztor (Anm. 3), S. 23ff.
- 59 Anton E. Schönbach, *Studien zur Geschichte der altdeutschen Predigt (Berthold von Regensburg)*. 8. Stück, in: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien, Philosophisch-historische Klasse* 155 (1908), S. 1–106, hier: S. 135.
- 60 Vgl. u.a. Gardner, *Saint Louis* (Anm. 1), S. 33 (Santa Chiara); Hoch (Anm. 1), S. 27f. (Santa Chiara); Hager (Anm. 2), S. 95 (San Lorenzo Maggiore); Enderlein, *Entstehung* (Anm. 1), S. 141ff. (San Lorenzo Maggiore). Nach Auskunft von Carlo Celano, *Delle Notizie Del Bello, Dell'Antico e Del Curioso Della Città di Napoli*, Bd. 2, Neapel 1692, S. 121f. war das Altarbild erst im späten 17. Jh. aus Santa Chiara nach San Lorenzo Maggiore verbracht worden (*Questi Sacra Imagine fu qua portata dalla chiesa di S. Chiara*), doch liegen zur ursprünglichen Lokalisierung keinerlei historische Zeugnisse vor. 1921 gelangte die Tafel dann aus San Lorenzo Maggiore in die Galleria Nazionale di Capodimonte, siehe Aldo De Rinaldis, *Tavole di San Lorenzo Maggiore nel Museo di Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* 2 (1921), S. 97–104, hier S. 99.
- 61 Zur Kapelle: Biagio Cantera, *L'edificazione del duomo di Napoli al tempo degli Angioini*, Valle di Pompeji 1890, S. 6ff.; Roberto di Stefano, *Restauri e scoperte nella cattedrale di Napoli, I*, in: *Napoli Nobilissima* 10 (1971), S. 3–47, hier: S. 27f.; Francesco Strazzullo, *Restauri e scoperte nella cattedrale di Napoli, II*, in: *Napoli Nobilissima* 10 (1971), S. 48–59, hier: S. 56; Di Maria (Anm. 3), S. 70ff.; Francesco Strazzullo, *Restauri del duomo di Napoli tra '400 e '800*, Neapel 1991, S. 16ff. u. 111f.; Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, mit einem Quellenanhang, hg. in Zusammenarbeit mit Andreas Kiesewetter, Worms 1997, S. 130 u. 146f.; Michalsky, *Memoria* (Anm. 1), S. 105ff. Zu den Grabmälern von Karl I. und von Karl Martell: ebd., S. 253ff, Kat. Nr. 8 und S. 261ff., Kat. Nr. 10. Zur Bestimmung Roberts des Weisen von 1333: Enderlein, *Grablegen*, op.cit., S. 129; und Michalsky, *Memoria* (Anm. 1), S. 254f. Erst 1580 erfolgte die Umbestimmung der Kapelle zur Domsakristei. Überlegungen zu einer ursprünglichen Aufstellung der Ludwigstafel in dieser Kapelle neuerdings auch bei Michalsky, *Memoria* (Anm. 1), S. 107f.
- 62 *Pro Maiori Ecclesia Neapolitana. Karolus Secundus dei gratia Rex Ierusalem et Siciliae [...] Sane venerabili Neapolitane Maiori Ecclesie in qua bone memorie domini Patris nostri Ierusalem et Siciliae Regis Illustris et aliorum de nostro genere plurimum corpora consepulta quiescunt. decimas annales exolvimus [...] pro ipsa decima persolvetur in officio constructionis ipsius ecclesie que fit nuper usque ad perfectionem eius debitam convertatur et post ipsius officii complementum ad faciendas fieri certas cappellas in ipsa ecclesia in quibus pro animabus dictorum parentis et aliorum nostrorum divina celebrentur officia devolutur dignum et enim fore digoscimus ut quod pro decimis ipsis in honorem ipsius ecclesie addimus ad eius comodum reddat et illorum qui conferunt proficiat cunctibus [...]*; Registri Angioini n. 88, fol. 17, zit. nach Cantera (Anm. 61), S. 9.

- 63 Vgl. einen Visitationsbericht von 1599, der den Zustand der Kapelle vor ihrer eingreifenden Umgestaltung beschreibt, die nach den schweren Erdbebenschäden von 1732 erfolgte: *Est ample longitudinis et amplitudinis, cuius tectus de ope fornicato [...] Tectus ipsius aule est ex opere fornicato et continet tres tribunas, que tribune sunt depicte decore [...] Habet tres fenestras versus partem occidentalem, munitas a parte exteriori cancellis ferreis et in medio reticulis ferreis, ac a parte interiori ex opere vitreo obducte [...]*; Archivio Storico Diocesano di Napoli: Atti di Santa Visita del card. Alfonso Gesualdo, an. 1599, zit. nach Strazzullo, Restauri e scoperte (Anm. 61), S. 56. Die Pracht der *magnifica cappella* preist wenig später auch der Historiograph Giovanni Antonio Summonte in seiner Geschichte der Stadt Neapel: *Nel lato destro del titolo di questa Chiesa si scorge una magnifica cappella dicta a s. Ludovico Vescovo di Tolosa, già figliuolo del Re, ove sin a nostri tempi si vede in pittura la sua vita e miracoli*; Giovanni Antonio Summonte, Historia della Citta e regno di Napoli, 4 Bde., Neapel 1675 (zuerst Neapel 1601–1643), Bd. 2, S. 345; zu den erwähnten Malereien siehe unten im Text mit Anm. 67.
- 64 Vgl. den betreffenden Passus im Testament des Philipp von Tarent vom 25. Dezember 1331: *Item ordinamus, volumus et mandamus, quod duodecim sacerdotes seu presbiteri continue debeant celebrare in cappella, quam de novo construximus iuxta maiorem ecclesiam civitatis Neapolis ipsi ecclesie immediate coniunctam, pro remissione nostrorum peccaminum et parentum nostrorum et quod quilibet ipsorum sex unicas auri habere debeat annuatim super iuribus et redditibus cabelle dohane civitatis nostre Tarenti*, Enderlein, Grablegen (Anm. 61), S. 146 u. 216f. Zur Unterhaltung des liturgischen Dienstes an den Grablegen von Karl I. und Karl Martell und zu den entsprechenden Anniversarfeiern siehe ebd., S. 206ff.; sowie Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 257f. u. 263f. – Eine architekturtypologische Einordnung dieser wichtigen Kapelle steht noch aus; in sie müßten ähnlich konzipierte Anlagen einbezogen werden wie beispielsweise die in den 1320er Jahren als testamentarisch verfügte Grablege der Königin Elisabeth von Aragon errichtete Ludwigskapelle im nördlichen Seitenschiff der Wiener Minoritenkirche (vgl. Maria Parucki, Überraschende Erkenntnisse an der Wiener Minoritenkirche: Eigentliche Ludwigskapelle wiederentdeckt, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47 [1993], S. 10–14); oder die vom Dogen Andrea Dandolo vor 1354 ursprünglich zunächst als dessen eigene Grabkapelle projektierte, dem nördlichen Querschiff von San Marco vorgelagerte Cappella di Sant'Isidoro in Venedig (eine Dissertation von Rudolf Dellermann, TU Berlin, steht vor dem Abschluß; siehe vorläufig: Pietro Saccardo, La Cappella di S. Isidoro nella Basilica di San Marco, Venedig 1987).
- 65 In einem Brief vom 22. März 1524 an den Venezianer Marcantonio Michiel (Text ediert von Fausto Nicolini, L'arte napoletana del rinascimento e la lettera del Summonte a Marcantonio Michiel, Neapel 1925, S. 157–176, hier: S. 160): *In la ecclesia di Santo Loisi, quale sta adnexa, dalla parte di fora, all'arciepiscopato, son pure cose delli discepoli di Iocto, delle quali uno fin ad questo tempo si nomina Farina*. Vgl. ähnlich noch die Beschreibung des Kardinal Spinelli (Relazione dello stato della chiesa metropolitana, Neapel 1741): *E detta sacristia lunga palmi 56, larga palmi 25, era chiesa di Ludovico Vescovo di Tolosa, figlio di Carlo Primo d'Angiò e fratello di Carlo 2°, del quale gli fu eretta questa chiesa, che era separata della Cattedrale [...]*, zit. nach Franco Strazzullo, Le vicende dell'abside del duomo di Napoli, in: Studi in onore di Domenico Mallardo, Neapel 1957, S. 147–182, hier: S. 177.
- 66 Bei dem Ablass, der vom 15. Januar 1326 datiert, handelt es sich um die früheste zweifelsfreie Erwähnung der Kapelle und zugleich ihrer Weihe an Ludwig von Toulouse: *Sanctorum meritis inclyta gaudia [...] cupientes igitur ut cappella quam dilectus filius nobilis vir Philippus princeps Tarentinus in ecclesia Neapolitana ad honorem et gloriam beati Lodovici episcopi et confessoris et sub eius vocabulo pia devotione construxit a Christi fidelibus congruis honoribus frequentetur omnibus vere poenitentibus et confessis qui dictam cappellam in festo translationis eiusdem gloriosi confessoris*, Bullarium Franciscanum sive Romanorum Pontificum constitutiones, epistolae, diplomata tribus ordinibus, 7 Bde, hg. v. Joannes Hyacinthus Sbaralea u. Konrad Eubel, Rom 1759–1768 u. 1898–1904, Bd. 5 (1898), S. 296, Nr. 599; vgl. Toynbee (Anm. 3), S. 220; Jürgen Krüger, S. Lorenzo Maggiore in Neapel, Werl 1985, S. 173. Der Ablass bietet keinerlei Anhaltspunkt für die Vermutung, daß die Kapelle erst zu diesem Zeitpunkt (1326) vollendet worden sei (so Enderlein, Grablegen [Anm. 61], S. 38 u. S. 130, im Anschluß an Krüger, op. cit.). Santa Chiara erhielt Ablässe allein für das Fest der Hl. Chiara sowie für Fronleichnam und Pfingsten (1318 bzw. 1320), San Lorenzo Maggiore allein für Marienfeste (1324), siehe Krüger, op. cit., sowie Michalsky,

Memoria (Anm. 1), S. 106f. mit Anm. 273. Anders als im Fall der Ludwigskapelle in Neapel, deren Ablass dem Fest der Translation galt, wurde der Franziskanerkirche in Marseille, wo in einer Grablege die Gebeine des Heiligen ruhten, bereits 1317 ein Ablass für seinen eigentlichen Festtag (Todestag) gewährt: Bullarium Franciscanum, op. cit., S. 114f., Nr. 258; vgl. Laurent (Anm. 3), S. 40f.

- 67 Die früheste Erwähnung bietet Pietro Summonte (1524), der die Fresken der Nachfolge Giottos zu schreibt, allerdings keine Angaben zu den dargestellten Sujets macht: s. oben Anm. 65 (ein Maler mit dem von Summonte angeführten Namen ›Farina‹ ist nirgends bezeugt). Eine nähere Beschreibung einzelner Szenen bietet erstmals 1632 der Chronist des Kapuzinerordens Zaccaria Boverio, der von einer Anordnung der Szenen in verschiedenen Registern spricht, dabei im einzelnen die ›Annahme des Ordensgewandes‹, die ›Armenspeisung‹, weitere Barmherzigkeitswerke (›Krankenbesuch‹, ›Unterstützung bedürftiger Arbeiter‹) und eine ›Predigt‹ des Heiligen erwähnt und in Hinblick auf den Auftraggeber der allgemeinen Überlieferung folgt, indem er Robert von Anjou nennt: [...] *in ipsa Regia Vrbe Neapolitana [...] in Metropolitanae Ecclesiae Sacristia [...] vbi distinctis Iconum ordinibus, S. Ludouici Tholosani Episcopi, Caroli Regis filij, historia exhibetur. Etenim in prima Imaginum sectione, S. Ludouicum videas; tanquam qui per manus F. Joannis à Morro Vallis, tunc Generalis totius Ordinis Ministri, spectantibus Bonifacio VIII. Pont. et Carolo Patre, pluribus quoque Fratribus adstantibus, Minorum habitum assummat [...]. Alia quoque Imaginum series, eodem modo S. Ludouicum refert, pauperibus cibos ministrantem: cui et plerique Fratres cum quadratis Caputijs, sua in eo munere obsequia praestant. Alii denique ordines illum infirmos visitantem, et consolantem; alii laborantibus necessaria suppeditantem; alii vitae illis verba ministrantem, aspectui subiciunt [...]. Haec omnia, Roberti Regis, ipsius S. Ludouico vterini Fratris, qui circa annum Domini 1309. Regni habenas regendas suscepit; et anno 1342 è viuis excedens dimisit; iussu depictas fuisse, comuni fide ab omnibus est receptum;* Zaccaria Boverio, Annalium seu sacrarum historiarum ordinis minorum s. Francisci qui Capucini nuncupantur, Lugduni 1632, S. 919f. Allgemein von einem Zyklus mit Darstellungen des Lebens und der Wunder spricht in derselben Zeit der Historiker Giovanni Antonio Summonte (*si vede in pittura la sua vita e miracoli*: s. oben Anm. 63). Genauere Angaben macht im Rahmen seiner kunsthistoriographischen Studien 1742 dann Bernardo De Dominici, der eine Szenenfolge in je drei übereinander angeordneten Registern auf den beiden seitlichen Wänden der Kapelle vorfand; nurmehr eine Seite war für ihn vollständig zu erkennen; demzufolge begann der Zyklus mit der Kindheit und Jugend Ludwigs, dessen Heiligkeit sich bereits im frühesten Kindesalter durch besondere himmlische Zuwendungen bezeugt: ›Geburt‹, ›Engel besuchen und behüten den Heiligen als Kind‹, ›Christus heilt den durch einen Sturz verletzten Knaben‹; daran schlossen sich sein frühes Wirken und sein Werdegang im Orden und im geistlichen Amt an: ›Besuch und Pflege von Kranken‹, ›Almosenspende‹, ›Fürsorge für Jungfrauen und Waisen‹, ›Annahme des Ordensgewandes‹, ›Traumvision des Melchisedech, der ihn zur Annahme des geistlichen Amtes aufruft‹, ›Armenspeisung‹ [*con umil carità*], ›Adventus in Toulouse‹, ›Bischofsweihe in Toulouse‹; dargestellt waren ferner eine ›Meßfeier‹ und eine ›Krankenheilung‹; die meisten Szenen der gegenüberliegenden Wand waren nahezu unkenntlich geworden, doch ließen sich mit der ›Krönung des Robert von Anjou‹ und mit der ›Translation‹ noch zwei höchst bemerkenswerte Szenen verifizieren: [...] *appena delle molte storie dipinte scorgesi quella della Coronazione del Savio Re Roberto, come quella altresì della traslazione del Corpo di S. Ludouico a' PP. Francescani Zoccolanti della Città di Marsiglia [...]*; Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani [...]*, Neapel 1742–1744, Bd. I, S. 74ff. De Dominici gibt darüberhinaus an, die Fresken seien von Simone Martini begonnen worden, jedoch bei seinem Tod 1346 noch unvollendet gewesen (*rimasero solamente cominciate*), so daß die Arbeiten erst unter Johanna I. von Neapel zu ihrem Abschluß gelangt seien (ebd., S. 74f.); allerdings bleiben diese Angaben ohne jede nachprüfbare Grundlage. Nachdem die Fresken bereits 1456 durch Erdbebenschäden und im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrfach durch verschiedene bauliche Eingriffe, durch Feuchtigkeit etc. in Mitleidenschaft gezogen worden waren, fielen sie nach Auskunft von De Dominici, der sie noch an Ort und Stelle sah und voll des Lobes über ihre Pracht war (*fu allora sontuosa Cappella, non fu persona in Napoli, [...] che piene lodi non desse a così bene ordinate pitture [...]*), bald nach den schweren Schäden beim Erdbeben vom November 1731 nahezu der gänzlichen Zerstörung anheim: *sono state buttate a terra quelle pitture descritte, essendosi rifabbricata la Sacristia, che prima fu Cappella*; De Dominici, S. 76. Vgl. Nicolini (Anm. 65), S. 192ff.; Morisani (Anm. 1), S.

- 161f.; Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 322ff., mit Diskussion der Quellen und der Ikonographie; Roberto di Stefano, La cattedrale di Napoli, Neapel 1975, S. 151 und Abb. 152–154 mit wenigen Resten der Freskendekoration; Enderlein, Grablegen (Anm. 61), 146; Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 106f.
- 68 De Dominici (Anm. 67), S. 75; vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 322.
- 69 Vgl. Vauchez (Anm. 4), S. 593ff.; Krüger, Bildkult (Anm. 2), S. 120f.; sowie zur weiteren ikonographischen Verbreitung auch bei den anderen Bettelorden: Klaus Krüger, La decorazione del Cappellone di S. Nicola a Tolentino nella tradizione dei cicli agiografici del Due-Trecento, in: *Arte e Spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, Rom 1992, S. 213–228, hier: S. 213f.
- 70 De Dominici (Anm. 67), S. 75; vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 322.
- 71 De Dominici (Anm. 67), S. 75f.; vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 322.
- 72 Die betreffende Literatur ist Legion, siehe v.a.: Otto Nußbaum, Geleit, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* Bd. 9 (1976), Sp. 908–1049, hier: Sp. 965ff.; Sabine G. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley u.a. 1981, bes. S. 17ff.; Michael McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge 1986, S. 330ff.; Bernhard Jussen, Über ›Bischofsherrschaften‹ und die Prozeduren politisch-sozialer Umordnung in Gallien zwischen ›Antike‹ und ›Mittelalter‹, in: *Historische Zeitschrift* 260 (1995), S. 673–712, hier: S. 694ff.; sowie zuletzt unter Einbezug der kunsthistorischen Zeugnisse: Albert Dietl, *Defensor Civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1998, bes. S. 109–139. Vgl. zu den herrscherlichen Aspekten des Zeremoniells auch Jörg Traeger, *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums* (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. 1), München-Zürich 1970.
- 73 Dietl (Anm. 72), 113; dort S. 129ff. u. 140ff. zu betreffenden Bilddarstellungen.
- 74 Zur Bedeutung des herrschlichen Adventus als einer Form höfischer Repräsentation im städtischen Kontext: Klaus Tenfelde, *Adventus. Zur historischen Ikonologie des Festzuges*, in: *Historische Zeitschrift* 46 (1982), S. 45–84; ders., *Adventus: Die fürstliche Einholung als städtisches Fest*, in: *Stadt und Fest. Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, hg. v. Paul Hugger u.a., Stuttgart 1987, S. 45–60. Zur diesbezüglichen, in Hinblick auf die Anjous besonders relevanten Praxis des französischen Königshauses: Lawrence M. Bryant, *La cérémonie de l'entrée à Paris au moyen age*, in: *Annales E.S.C.* 41 (1986), S. 513–542; ders., *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony. Politics, Ritual, and Art in the Renaissance* (*Travaux d'humanisme et Renaissance*, 216), Genf 1986.
- 75 [...] *quando il Santo vien consecrato Vescovo di Tolosa da Papa Bonifacio Ottavo*: De Dominici (Anm. 67), S. 75; vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 322.
- 76 De Dominici (Anm. 67), S. 75.
- 77 De Dominici (Anm. 67), S. 76; vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 322.
- 78 Die erwähnte Anweisung Roberts von Anjou von 1333 spricht von der Grablege Karls I. *in archiepiscopatu Neapolitano* (s. oben Anm. 61); analog Giovanni Villani: *fu seppelito all'arcivescovado di Napoli con grande onore*; Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, hg. v. Giuseppe Porta, Parma 1990–1991, Bd. 1, S. 428; ähnlich noch De Dominici (Anm. 67), S. 74: *gran Cappellone del Piscopio*. Vgl. dazu auch Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 105 u. 255.
- 79 Vgl. Cantera (Anm. 61); Francesco Strazzullo, *Saggi storici sul duomo di Napoli*, Neapel 1959, bes. S. 27ff., 48ff.; zuletzt Enderlein, Grablegen (Anm. 61), S. 36ff.; und Michalsky, Memoria (Anm. 1), S. 101ff. Über den Baubeginn des Doms (1265? 1279? 1294?) besteht in der Forschung bislang keine Einmütigkeit, ebensowenig über die Frage, ob als dessen Gründer Karl I. oder Karl II. anzusehen ist.
- 80 Vgl. dazu und generell zum Anteil der Neapolitaner Erzbischöfe an dem Projekt den Beitrag von Serena Romano in diesem Band.
- 81 Zur Tradition und historischen Diversifizierung analoger Kontexte in früherer Zeit: Ursula Nilgen, *Amtsgenealogie und Amtsheligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütterich zum 70. Geburtstag*, hg. v. Katharina Bierbrauer u.a., München 1985, S. 217–234. Zu entsprechenden Bildprogrammen in St. Denis, die die besondere Reverenz der französischen Könige gegenüber dem Titelheiligen und weiteren heiligen Märtyrern und Bischöfen thematisieren: Giorgia R. Sommers, *Royal*

- Tombs at St. Denis in the Reign of Saint Louis (Ph. D. Columbia University, 1966), Ann Arbor 1969, bes. S. 69ff.
- 82 Das gilt, wie es scheint, nicht nur für Neapel, wo die Ludwigskapelle des Domes bereits 1326 einen päpstlichen Ablaß *in festo translationis* erhält (s. Anm. 66), während in der Franziskanerkirche San Lorenzo Maggiore eine dem Heiligen geweihte Kapelle offenbar überhaupt erst um 1343–45 errichtet wurde (s. Enderlein, Entstehung [Anm. 1], S. 143f.; sowie Enderlein, Grablegen [Anm. 61], S. 88 mit Anm. 110). Grundsätzlich wurde erst 1343 allen Franziskanerkirchen eine Indulgenz für das Fest der Translation gewährt (Bullarium Franciscanum [Anm. 66], Bd. 6 [1902], S. 102, Nr. 182). Gerade in Süditalien werden dem Heiligen geweihte Kapellen, wie es scheint, zunächst häufiger in Kleriker- als in Franziskanerkirchen eingerichtet (z.B. 1324 Pfarrkirche in Diano, Diözese von Capaccio; ebenso in der Kathedrale von Bari): siehe Toynebee (Anm. 3), S. 220. Vgl. auch unten Anm. 85 zur vornehmlich aristokratisch bzw. herrscherlich geprägten Auftraggeberschaft für die Ausstattung von Ludwigskapellen.
- 83 Zur Erwähnung der Szene bei De Dominicis vgl. Anm. 67; zum Ablaß Anm. 66.
- 84 De Dominicis (Anm. 67), S. 76.; vgl. Bologna, I Pittori (Anm. 1), S. 323.
- 85 Eine systematische Zusammenschau und vergleichende Untersuchung der Bildzyklen des Ludwig von Toulouse und ihres vielerorts aristokratisch bzw. herrscherlich bestimmten Auftraggeberkontexts (Gonzaga, Visconti, Carrara) steht noch aus. Als wichtigste Beispiele sind hier zu nennen die Zyklen in Pistoia, San Francesco, Ludwigskapelle rechts des Hauptchors, M. 14. Jh. (vgl. Blume [Anm. 51], S. 82ff. u. 163); in Verona, San Fermo Maggiore, rechtes Querschiff, M. 14. Jh. (vgl. Blume [Anm. 51], S. 85f., 175f.) in Mantua, San Francesco, Ludwigskapelle der Gonzaga, 1370er Jahre, zugeschr. Tomaso da Modena (vgl. Giovanni Paccagnini, Mantova: Le Arti, II: Il Medioevo, Mantua 1960, S. 268f.; Blume [Anm. 51], S. 83; Robert Gibbs, Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340–80, Cambridge 1898, S. 203ff.); in Albizzate (Varese), Oratorio di San Ludovico (= San Venanzio), E. 14. Jh. (vgl. Eva Tea, Le pitture trecentesche dell'oratorio di Albizzate, in: Rivista d'Arte 23 [1943], S. 153–173; Stella Matalon, Affreschi Lombardi del Trecento, Mailand 1963, S. 392ff.; Giannantonio Guglielmetti Villa, Affreschi del '300 nel territorio di Varese. L'oratorio visconteo di Albizzate, Mailand 1965; Fabrizio Lollini, Varese, in: La pittura in Lombardia. Il Trecento, hg. v. Valerio Terraroli, Mailand 1993, S. 84–107, hier: 98ff.); in Padua, San Benedetto, Ludwigskapelle, 1394 als testamentarische Stiftung von Fina Buzzaccarina, Witwe des Francesco il Vecchio da Carrara, geschaffen (vgl. Catherine King, Women as patrons: nuns, widows and rulers, in: Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400. Volume II: Case Studies, hg. v. Diana Norman, New Haven-London 1995, S. 243–266, hier: S. 245, 249ff., 254). Vgl. ferner die verschiedentlichen Einzelszenen, etwa im Kapitelsaal von San Francesco in Siena (Annahme des Ordensgewandes, ca. 1330 bzw. 1336–37, von Ambrogio Lorenzetti; siehe oben mit Anm. 51) oder im Refektorium von Santa Croce in Florenz ('Armenspeisung', 1330er, von Taddeo Gaddi; siehe Eve Borsook, The Mural Painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Sarto, London 1980 [2. Aufl.], S. 42f.; Andrew Ladis, Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonné, Columbia-London 1982, S. 74f., 175f.).
- 86 Vgl. dazu Krüger, Bildkult (Anm. 2), S. 187ff.
- 87 Zur 'Krise' der bischöflichen Heiligkeit seit dem 13. Jahrhundert siehe Vauchez (Anm. 4), S. 352ff.
- 88 Vgl. zur Frühdatierung Luciano Bellosi, *Moda e cronologia*. B) Per la pittura di primo Trecento, in: *Prospettiva* 11 (1977), S. 12–26, hier: S. 19f.; Joseph Polzer, A contribution to the early chronology of Lippo Memmi, in: *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte* (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 10–18 settembre 1979), hg. v. Henk W. van Os u. J. R. J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, S. 237–252; Antonio Caleca, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, hg. v. Enrico Castelnuovo, 2 Bde., Mailand 1986, Bd. 1, S. 233–264, hier: S. 247f.; Giovanni Previtali, *Introduzione ai problemi della bottega di Simone Martini*, in: *Simone Martini* (Atti del Convegno, Siena 27–29 marzo 1985), hg. v. Luciano Bellosi, Florenz 1988, S. 151–166, hier: S. 156; Giulietta Chelazzi Dini, *I riflessi di Simone Martini sulla pittura pisana*, in: ebd., S. 175–182, bes. S. 176. Zuletzt generell zum Bildentwurf der Tafel und zur Ikonographie: John T. Paoletti, *The Strozzi Altarpiece Reconsidered*, in: *Memorie Domenicane* n.s. 20 (1989), S. 279–300, hier: S. 288ff.; Joseph Polzer, *The Triumph of*

Thomas' Panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and Date, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 37 (1993), S. 29–69 (ausführlich zum Bildprogramm, mit Diskussion der früheren Forschung); William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven 1993, S. 58ff.; Diana Norman, *The art of knowledge: two artistic schemes in Florence*, in: *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400. Volume II: Case Studies*, hg. v. Diana Norman, New Haven-London 1995, S. 217–241, hier: S. 235; Friedrike Wille, *Orcagnas Pala Strozzi in Santa Maria Novella*, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hg. v. Renate L. Colella u.a., Wiesbaden 1997, S. 363–382, hier: S. 378ff.

89 Sprüche 8, 7; vgl. Polzer, *Triumph* (Anm. 88), S. 37.

90 Polzer, *Triumph* (Anm. 88), S. 35.

91 Vgl. dazu Gaudenz Freuler, Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, *Disentis* 1994, S. 233ff.; Dorothee Hansen, *Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner*, Berlin 1995, S. 102f. u. 106.

92 Inv. Nr. 444; die zugehörige Predella zeigt die Aufnahme des Heiligen in den Himmel. Vgl. Richard Offner und Klara Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section IV, Vol. V, Part II*, New York 1969, S. 66–68; Giorgio Bonsanti, *La Galleria della Accademia*, Firenze. Guida e catalogo completo, Florenz 1987, S. 80 u. 90.

93 Vgl. Morisani (Anm. 1), S. 72f. u. 148f.; Bologna, *I pittori* (Anm. 1), S. 116ff.; Pierluigi Leone De Castris, in: *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, Neapel 1990, S. 42; sowie den Beitrag von Serena Romano in diesem Band.